

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
Факультет архітектури будівництва та декоративно-прикладного мистецтва



ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

до кваліфікаційної роботи (проекту) та роботи в матеріалі
другий (магістерський) рівень

за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»
(вказати шифр та назву спеціальності)

на тему Шляхи становлення національної школи
художнього килимарства

Дипломник (ця) Олексюк Назарій Сергійович

Керівник Маміна Валерій Васильович
(прізвище, ім'я, по батькові)

Допущений (а) до захисту кваліфікаційної роботи (проекту)

Протокол засідання кафедри

«02» 12 2024р. № 16

Завідувач кафедри

[Підпис]
(підпис)

Шаворонжова М.І.
(розшифрування підпису)

Чернівці 2024

Факультет архітектури, будівництва та декоративно-прикладного мистецтва

Оцінка ЕК 98 дев'яносто вісім
(вказати цифрою та прописом)

Протокол засідання ЕК « 10 » 12 2024 р. № 2

Секретар ЕК

(підпис) Томасук Т.В.
(ініціали, прізвище)

ДИПЛОМНИЙ ПРОЕКТ ТА РОБОТА В МАТЕРІАЛІ

другий (магістерський) рівень

за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»

Робота в матеріалі на тему

Сюжетна композиція
«Буковинське весілля»

Склад роботи:

- проект і таблиці 4 (1-А)
- ескізний матеріал 1 таб. / 1-А/
- пояснювальна записка на 113 сторінок

Дипломник (ця)

(підпис)

Олександр Н.С.
(ініціали, прізвище)

Керівник дипломного проекту та роботи в матеріалі

(підпис) Сікор А.В.
(ініціали, прізвище)

Рецензент

(підпис)

Шкрібляк М.М.
(ініціали, прізвище)





ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ	13
1.1. Аналіз літератури з проблематики дослідження	13
1.2. Джерельна база дослідження	16
РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ШКОЛИ ХУДОЖНЬОГО КИЛИМАРСТВА	19
2.1. Художнє килимарство – як одне з найдавніших ремесл	19
2.2. Перші шляхи становлення художнього килимарства	26
2.3. Визначні постаті та майстри художнього килимарства	37
2.4. Художнє ткацтво – як явище української ідентичності	53
РОЗДІЛ 3. ТИПОЛОГІЯ, ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ТЕХНОЛОГІЯ ВИРОБІВ ХУДОЖНЬОГО ТКАЦТВА	57
3.1. Типологія творів народного ткацтва	57
3.2. Художні особливості творів національного художнього ткацтва	60
3.3. Конструкційні етапи технології ручного ткацтва	64
РОЗДІЛ 4. РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ КИЛИМАРСТВА В УКРАЇНІ	78
4.1. Регіональні особливості стилів художнього ткацтва	78
4.2. Народна термінологія художнього ткацтва	83
ВИСНОВКИ	91
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	93
ДОДАТКИ	95

ВСТУП

Мистецтво художнього ткацтва належить до найдавніших ремесл українського народу, який завжди виступав носієм народних традицій, які об'єднували життя людей з природою, задовольняли їхню потребу в розумінні світу.

Важко уявити український побут, рух культури в Україні, без тканих виробів. Народні майстри, (ткалі) завжди були шановані і користувалися особливою повагою серед людей. Створюючи ткані вироби, майстри вкладали свою душу, розкривали свій характер через орнамент, кольорову гаму та призначення твору.

З давніх-давен тканина мала важливе значення в побуті та господарстві українців. Її широко застосовували для прикрашання оселі, а також у господарських і обрядових потребах. Ткані вироби відігравали ключову роль в оформленні житла: вони не лише служили практичним цілям, а й надавали інтер'єру особливого колориту, виступаючи етнічними символами.

Традиційне ткацтво є однією з найдавніших та найпоширеніших галузей людської діяльності, воно має глибокі історичні корені та багаті мистецькі традиції.

Зберігаючи міцний контакт із традиціями народної творчості минулого, художнє ткацтво сьогодні набуло нового змісту, нових якостей та форм, збагачується новими творами. Тому, воно відіграє почесну роль у процесі формування культури нашої країни.

Народне ткацтво передбачає функціональне застосування. Передусім воно застосовувалося для вжитку, а кожна річ має своє логічне і зрозуміле призначення. Іншою характеристикою народного ткацтва є його оздоблення, специфікою якого була форма, характер орнаментики який свідчив про його приналежність до конкретного етнографічного регіону України. Ця специфіка відображалась і в освіті – головним критерієм якої був вибір місця для організації шкіл, які були осередками з давніми традиціями промислів. Саме творчість таких

осередків і стала об'єктом дослідження даної наукової роботи на тему **«Шляхи становлення національної школи художнього килимарства»**.

Сучасність свідчить про те, що українське ткацтво набуває нових рис, і його естетична цінність залишається важливою для людей, оскільки в наш час зростає його культурно-художня значимість. Саме прагнення зберегти та передати знання про народні традиції наступним поколінням стало підґрунтям для вибору цієї теми і підкреслює її важливість у популяризації українського народного ткацтва.

Все ж, досить складно зупинитись на якомусь одному різновиді художнього ткацтва, адже багаж цього ремесла досить об'ємний, тому в рамках цього спільного народного досвіду можемо дослідити окремі його аспекти, за умов наявності достатньої кількості матеріалів – тканих виробів і достовірних відомостей про їхніх майстрів та процес створення.

Український національний культурний регіон особливо багатий на дослідження народного килимарства та шляхів його становлення. Оскільки на її території майже до початку третього тисячоліття збереглося багато елементів традиційно-побутової, матеріальної та духовної культури, а також ранніх етапів культурогенезу й усіх подальших історичних періодів.

Актуальність дослідження теми загострюється тим, що сьогодні народне килимарство Українського культурного регіону, поступово зникає, так і не здобувши належного наукового опрацювання.

На сьогодні вже немає ткацьких осередків, де майстри/майстрині виготовляють народні тканини (килими), зникають традиційні ткані речі (одяг, гобелени, елементи інтер'єру). Проте в окремих селах західної частини України все ще зустрічаються люди, які продовжують виготовляти ткані вироби для власних потреб.

Тема «Шлях становлення національної школи художнього килимарства» розглядається в газетах, на інтернет-порталах та частково в книгах про українське художнє ткацтво, але все ще залишається недостатньо дослідженою. Попри численні публікації та інтерес науковців — мистецтвознавців, етнографів,

істориків і фольклористів — художнє килимарство висвітлено лише фрагментарно. Основна увага приділяється ткацтву та орнаментиці переважно в загальноукраїнському контексті. Через це існує необхідність систематизації та узагальнення наявної інформації, а також глибокого дослідження, наукового осмислення і вивчення технік виготовлення та оздоблення, типології, особливостей композиційних схем декору й колориту тканих виробів, що пройшли шлях формування національної школи художнього килимарства.

Слід підкреслити, що більшість мистецтвознавців привернули увагу до здобутків етнографії котра зауважила наукову вартість народного мистецтва, та закріпила народне килимарство як надбання національної спадщини, яка є закарбованою в українській ідентичності.

Об'єктом дослідження є народне та професійне килимарство, його актуальність для нашого суспільства протягом всієї історії та яке здобуло національну самоідентичність.

Предметом дослідження є аналіз історичних довідок про започаткування осередків художнього ткацтва на теренах України, а також культурний і мистецький аспект національного художнього килимарства.

Мета визначити основні етапи розвитку художнього килимарства в Україні, через вплив традиційних технік і матеріалів, а також роль килимарства в збереженні національної ідентичності. Оцінити сучасні тенденції в цій сфері та їх значення для культурної спадщини. Дослідити твори українських майстрів, які сприяли розвитку національної школи художнього килимарства, а також їхній внесок у формування стилю і техніки виробництва. Аналізувати вплив регіональних традицій на формування унікальних мотивів і орнаментів, що характеризують українське килимарство.

Завдання

- вивчення та узагальнення історіографічного матеріалу та мистецтвознавчої літератури;
- вивчення фактичного матеріалу на прикладі музейних експонатів;

- аналіз декоративно-орнаментальних мотивів та композиційних сюжетів килимарства;
- пошук нових рішень, що образно відкривають зміст художнього ткацтва, і як результат виконання серії ескізів;
- виконати роботу в матеріалі застосовуючи техніку полотняного переплетення художнього ткацтва, а саме сюжетну композицію «Буковинське весілля» яка складатиметься з трьох частин, де буде зображено весільний обряд плетіння вінка з квітів, як елемент сімейних звичаїв та традицій. Народних музик які супроводжують всі весільні обряди, та молодих пар які під час обряду плетіння вінка витанцювують танці, які включають в себе різні рухи та оберти.

Методи дослідження.

Аналіз архівних матеріалів – вивчення історичних джерел, які відображають розвиток художнього килимарства та ткацтва в цілому;

Етнографічний аналіз – дозволяє дослідити традиційні техніки та стилі килимарства шляхом вивчення робіт народних майстрів художнього ткацтва.

Візуальний аналіз – дозволяє дослідити ткані вироби з точки зору композиції, кольору, орнаменту, що дозволяє зрозуміти художні тенденції народного мистецтва.

Технічний аналіз – вивчення використаних матеріалів та технологій виготовлення килимів.

Систематизація стилів – дозволяє порівняти стилі килимарства за регіональними та історичними ознаками.

Аналіз літератури – розгляд наукових статей, монографій та матеріалів народних майстрів, що стосуються килимарства.

Оцінка сучасних тенденцій – аналіз сучасних художніх практик і його вплив на розвиток національного художнього ткацтва.

Матеріал дослідження. Джерельну базу досліджень складають наукові статті та публікації про розвиток народного та професійного художнього ткацтва України в контексті освітньо-культурного процесу в історичній ретроспективі від перших тканих килимів до сучасного переосмисленого (новаторського)

підходу в художньому ткацтві. Дана наукова робота має посилання на дослідження художнього ткацтва Савини Йосипівної Сидорович «Художня тканина західних областей», з якої було відібрано дослідження історію виникнення та особливості художнього ткацтва на заході України. Авторка описує декоративні ефекти лінійно-геометричних орнаментів з різними мотивами та розкриває їх практичне значення. Крім того, були використані фрагменти наукової праці Олени Никорак «Українська народна тканина», яка досліджує витoki та розвиток українського народного ткацтва як визначного явища національної культури. У роботі розглядаються типології тканих виробів і приділяється особлива увага регіональним художнім особливостям українських тканин для оздоблення житла, а також використанню традиційних ткацьких виробів у народних звичаях та обрядах.

Хронологічні рамки. Від IX-X ст. до XX ст. адже цей відтинок часу вважають шляхом становлення національної школи художнього килимарства. Даний період поєднує в собі наявність традиційних рис художнього ткацтва на теренах України. Історичний контекст – походження килимарства та загальні відомості про шляхи становлення та еволюцію національного художнього ткацтва. Основні етапи розвитку національної школи художнього килимарства, який визначав особливості технік та стилів. Вплив модерністських течій в матеріали та техніки виготовлення (гобелен, вовняні килими, бавовняні килими), а також у цей період через соціально-економічні зміни в традиційно-побутову культуру проникають нові елементи, пов'язані з модернізацією суспільного життя.

Новизна дослідження. У роботі висвітлено художньо-технологічні засади виготовлення тканих виробів Українського культурного регіону. На основі мистецтвознавчого аналізу, окреслено художні особливості шляху становлення національної школи художнього килимарства. Здійснено порівняльну характеристику мистецьких особливостей народного художнього ткацтва. Робота містить теоретичний та ілюстративний матеріал, який може бути залучений для подальшого дослідження національного мистецтва, а також

варіативного ескізування художньої (практичної) роботи. Важливим аспектом проведеної роботи є те, що відбувається документування локальних знань про художнє килимарство, які передавалися в усній формі чи через уміння та знання митців.

Практичне значення. Проаналізований, вивчений та узагальнений матеріал для наукової роботи, допоміг у власному створенні сюжетної композиції у матеріалі, яка може стати цікавим доповненням будь-якого інтер'єру. Адже інтер'єрні вироби є унікальним художнім феноменом, який формується внаслідок тривалого історичного розвитку суспільства і значною мірою відображає національну самобутність, культурний рівень, етнічні уподобання та специфіку світогляду. За основу створення сюжетної композиції було взято роботи відомого українського майстра Михайла Біласа, який зробив великий вклад у становлення національної школи художнього килимарства. Він був майстром різних видів ткацтва: килимарства, гобелену, міні-гобелену, витканих сервет, доріжок, подушок. Текстильні вироби М. Біласа, як яскраві барви в палітрі українського художнього текстилю, демонструють бездоганний смак їх автора, досконале володіння кольором, високий професіоналізм, поєднання передового мистецького мислення і глибокої української традиції.

Апробація роботи. Тема становлення та розвитку національної школи художнього килимарства є актуальною в контексті збереження і відродження традиційного народного мистецтва. Килимарство – один із найдавніших видів декоративно-ужиткового мистецтва України, що відображає культурні та історичні процеси в суспільстві.

Під час дослідження питання становлення національної школи художнього килимарства були використані різні методи, зокрема історико-порівняльний, мистецтвознавчий та етнографічний підходи. Аналіз літературних джерел, музейних колекцій та дослідження робіт провідних майстрів дозволив зробити висновки щодо етапів розвитку цього виду мистецтва, а також впливу суспільно-політичних умов на його становлення.

Основні моменти роботи були показані автором в численних роботах власного виконання і розробок за час навчання в коледжі та університеті (виконував роботи в матеріалі, курсові та дипломні проєкти в матеріалі, та продовжував активно вести роботу над узагальненням та систематизацією вивченого на тему «Шляхи становлення національної школи художнього килимарства»).

Положення, що їх винесено на захист. Основні положення і результати науково-дослідницького вчення викладені у магістерській роботі. Досліджено зразки робіт народного майстра Михайла Біласа в контексті шляху становлення національної школи художнього килимарства. Проаналізовано характерні особливості образної стилістики в народному художньому ткацтві та художньо-композиційні особливості художнього килимарства, не тільки для їх дослідження (теоретично), а як джерело творчості для варіативного ескізування практичного виробу.

Структура роботи. Проведена робота зумовила таку структуру дипломної роботи: вступ, чотири розділи з підпунктами, висновки, список використаних джерел та ілюстративні додатки. Загальний обсяг 94 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Аналіз літератури з проблематики дослідження. Художнє ткацтво, як одна з форм декоративно-прикладного та ужиткового мистецтва, було предметом досліджень у ХІХ столітті, в радянський період, у працях зарубіжних істориків культури, а також сучасних українських мистецтвознавців і етнографів, які вивчають історію регіонів. Варто зазначити, що протягом багатьох десятиліть увага дослідників зосереджувалася переважно на розвитку найбільш популярних тканих виробів, зокрема українських рушників та сорочок. Водночас, незважаючи на великий інтерес до окремих технологій художнього ткацтва, комплексного аналізу основних центрів художнього килимарства та його формування як важливого елемента національної ідентичності українського мистецтва і культурної спадщини ще не було здійснено.

Доступні нам писемні згадки, пов'язані з ткацьким промислом на території історичних земель України, датовані ХV-ХVІІ ст., здебільшого вони представлені ілюстраціями, інвентарями, податковими реєстрами королівських маєтків та скаргами купців. У представлених документах міститься лише статична інформація, яка здебільшого стосується історії ткацтва феодального періоду та надає лише непрямі відомості про асортимент виробів і стан ткацького ремесла. Однак, вони є унікальними і цінними для вивчення теми матеріалами. Доступ до цих документів закритий, але наукові вчення Савини Йосипівної Сидорович «Художня тканина західних областей», дає нам можливість вивчити текст цих документів і отримати інформацію про зародження ткацького ремесла на території Українського культурного регіону.

Подальші, більш систематизовані матеріали зустрічаються в літературних джерелах ХVІІ-ХІХ ст., польських етнографів Ю. Сеньковського, Ю. Крашевського, та Т. Стецького в яких міститься згадки про чоловічий та жіночий тканий одяг який виготовляли умілі майстрині Волинського Полісся у ХІ ст.

Важливими для дослідження є матеріали ХІХ століття, коли почалося активне накопичення фактологічних даних. Значну роль у цьому процесі відіграло створення Географічного товариства на території України у 1845 році.

На основі зібраного матеріалу було опубліковано праці етнографічного спрямування авторства І. Морачевича, А. Перлштейна, І. Шиманського, А. Коробкової та І. Савченкова. Ці роботи містять детальні етнографічні й фольклорні відомості про народне ткацтво в Україні. Позитивним боком таких джерел є їхній комплексний характер, чіткість інформації про ремесло художнього ткацтва, тенденції вирощування льону та конопель, а також згадки про окремі ткацькі знаряддя праці, зокрема гребні (інструмент для притискання нитки) та матеріали їх виготовлення.

Зростання інтересу до традиційної культури українського народу відобразилося у перших дослідженнях українського килимарства в загальнослов'янському контексті, які провели українські мистецтвознавці Я. Головацький, П. Чубинський і А. Афанасьєв-Чубинський.

Зокрема, у 1872–1878 роках була опублікована праця П. Чубинського, яка узагальнила результати його експедицій по всій території України. Ця робота містить багатий матеріал з досліджень народного художнього ткацтва та вперше пропонує порівняльний аналіз тканих виробів, що розкриває основи українського килимарства. А. Афанасьєв-Чубинський також провів масштабне дослідження, зосереджене на господарських і виробничих аспектах життя українців. Я. Головацький здійснив подібну наукову роботу, використовуючи численні фактологічні джерела, що дозволило створити детальний опис мистецької та духовної спадщини українського художнього килимарства.

Привернула увагу і наукова праця Я. Оринжиної за вагомих внесок у дослідження особливостей поширення та специфіки окремих народних промислів і ремесел на теренах Українського культурного регіону, хоча й має суто етнографічний характер.

Вагомий внесок у дослідження ткацького промислу східних слов'ян зробив відомий етнограф К. Мошинський. Він детально вивчав технології обробки сировини та методи виготовлення тканин, а також першим провів комплексний аналіз художнього ткацтва.

Досліджуючи шляхи становлення національної школи художнього килимарства, вчення О. Никорак «Українська народна тканина» дає змогу всебічно розглянути традиції художнього ткацтва, які змінювались та вдосконалювались через роки та століття умілими майстрами/майстринями українського народу. Сама праця спрямована на збереження та вивчення національного ткацького промислу. Багато питань, які досліджувала Никорак, розглядаються в контексті широкого історичного та культурного тла. Визначаючи часові рамки розвитку ткацького промислу та його характерні риси, вона враховувала дані та досягнення суміжних наукових дисциплін.

Серед вчень ХХІ ст. над якими проводилося дослідження, найбільше зацікавила дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавця М. Назарчук – «Художнє ткацтво Волинського Полісся ХІХ – першої половини ХХ століть (Витоки. Типологія. Художні особливості)», в якій детально пояснено не тільки появу ткацтва на Волині, а й історичні факти появи художнього ткацтва на території України. Окрім того нею було уведено і доведено чимало фактів про художнє ткацтво, яких до її праці не було відомо, а саме перші відомості про введення декоративної орнаментики художнього ткацтва західної частини України, що є безпрецедентним досягненням в області сучасних досліджень ремесла.

Окрім того було проведено аналіз навчально-наочного посібника В. Кушніра «Народне образотворче мистецтво українців. Частина 2. Ткацтво». Цей посібник відкрив новий вектор дослідження теми наукової роботи, через статті про архіологію і етнологію. Дав велику кількість знань про зародження ткацтва на теренах України та шляху становлення національної школи художнього килимарства.

Здійснений огляд наукової літератури дає підґрунтя стверджувати, що народне мистецтво художнього ткацтва в будь-який час було предметом зацікавленості етнографічної науки. Варто зазначити, що останнім часом мистецтвознавці активно досліджують мистецькі основи народного ткацтва та тканих виробів, про що свідчать проаналізовані в огляді праці таких авторів, як

Г. Стельмашук, Т. Кара-Васильєва, Р. Захарчук-Чугай. Таким чином, огляд наукових публікацій та значний автентичний матеріал, що зберігається в музейних колекціях та у «скринях бабусь» має неабияку історичну цінність, спонукає до його аналізу і, що важливіше, засвідчує нагальну потребу їх збереження та дослідження, адже це старовинні напрацювання які є культурним надбанням українського народу і закарбовує мистецькі традиції у нашу самоідентичність.

1.2. Джерельна база досліджень.

Детальне вивчення та аналіз вище перелічених матеріалів, дозволяє провести роботу над шляхом становлення національної школи художнього килимарства. Виділити певні типи килимів та конкретні комплекси, характерні для різних областей України. Польовий матеріал яскраво ілюструє особливості комплексу становлення художнього килимарства, який розвивається та удосконалюється і до нашого часу. Загалом, ознайомлення з життям, побутом і культурою українського народу сприяє розширенню світогляду дослідника та дозволяє зробити особистий внесок у дослідження даної теми.

Аналізуючи наявний матеріал, можна зробити висновок, що художнє ткацтво здавна було одним із провідних ремесел у побуті та культурі українського народу. Разом із фольклором та іншими видами народного декоративно-прикладного мистецтва воно й досі залишається важливою складовою частиною української культури. Українські тканини, які відзначаються різноманітністю декоративних рішень, слугують джерелом натхнення для народних майстрів, художників народних промислів і промислового виробництва. Вони сприяють створенню сучасних зразків тканин масового та малосерійного виробництва, авторських виставкових робіт і є важливою основою для розробки різноманітних текстильних виробів.

Здавна символіка тканих виробів українського народу відрізнялась своєю оригінальністю та самобутністю. Народні майстри з величезною фантазією оперують багатьма засобами декорування і створюють дуже цікаві та неповторні зразки тканин.

Українці здавна виготовляли різноманітні домоткані вироби інтер'єрного призначення, властивості яких були тісно пов'язані з житлово-побутовими умовами мешканців кожного регіону та їхніми локальними традиціями. Принципи раціональності й доцільності форми, розмірів, художнього вирішення різних типів тканин завжди були зумовлені конкретним побутовим призначенням, підпорядковані габаритам, формі та характеру, декору основних компонентів інтер'єру, обстави, меблів тощо.

[За працею О. Никорак «Українська народна тканина»]

Рід тканин для інтер'єру житла за функціональними ознаками поділяється на дві типологічні *групи: тканини і ткані вироби*.

Типологічна група тканин

(для інтер'єрних виробів) охоплює ***дев'ять підгруп***:

- для *рушників*: божників, завесок, на покуть (на ікони), кілкових, на сволок, брусята (на жердку), гайток, утиральників тощо;
- для *скатертин*: обрусів, скатерок, настільників (на стіл, скриню), серветок (на журнальний столик), доріжок (на стіну, столик), накидок на телевизор та ін.);
- для *наволочок*: великих — традиційних (на ліжко, диван), малих (на ліжко, диван, тахту, крісло);
- для *покривал*: ряден, рядюг, килимків, («кілімків»), півкилимків, верет, налавників, покрівців, постілок, плахт, підзорів (на постіль), наєдників (на жердку, грядку) та ін.;
- для *коців, годзів, на ліжко*;
- для *гунь, на постіль тощо*;
- для *ліжників*: традиційних (на ліжко, диван, тахту), ліжникових накидок (на крісла) тощо;
- для *хідників*: покрівців, доріжок (на долівку);
- для *порт'єр*: на вікна, двері.

Типологічна група тканих виробів

(готових компонентів) нараховує *сім підгруп*:

- 1) *рушники*: божники, завески (на ікони, образи), кілкові (на кілок), на сволок, брусята (на жердку), гайтки, пригортачки, утиральники;
- 2) *скатертини*: обруси, скатерки, настільники (на стіл, скриню), серветки-накидки (на журнальний столик, телевізор), доріжки (на стіну, столик) тощо;
- 3) *наволочки*: великі — традиційні (на ліжко), малі (на диван, крісла, тахту);
- 4) *покривала*: верети, рядна, рядюги, покрівці, килимки, плахти, налавники (залавники), півкилимки (на постіль), нагредники (на жердку);
- 5) *ліжники*: ліжники (джерги), коверці (на ліжко, диван, тахту), ліжникові накидки (на крісло) тощо;
- 6) *хідники*: покрівці, доріжки, цуряники, на долівку.
- 7) *портъери*: на вікна, двері.

Конкретне утилітарно-практичне призначення кожної групи тканин визначило характер їх художніх особливостей. Нижчого технічного і художнього рівня вироби (менш оздоблені) — прості верети, рядна, ліжники, обруси — застосовувалися для щоденного вжитку. А найвишуканішими в мистецькому відношенні тканими є килими, якими прикрашали, як правило, святкову, «чисту», кімнату (для гостей, весіль, похоронів). Ці килими відігравали важливу роль декоративного центру в ансамблі інтер'єрних тканин і надавали помешканням особливої привабливості та затишку, підсилювали відчуття урочистості й святковості.

Мистецька традиція художнього ткацтва зумовила появу і поширення типів тканин, для яких властиві надзвичайна художня виразність, досконале декоративне вирішення та, в першу чергу, якість, що в процесі еволюції зазнавала змін і новацій.

РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ШКОЛИ ХУДОЖНЬОГО КИЛИМАРСТВА

2.1. Художнє килимарство – як одне з найдавніших ремесл.

Килимарство – стародавній художній промисел, який був широко поширений в Україні. Ручне килимарство існує з тих часів коли людина навчилася виробляти пряжу і тканини з волокнистих матеріалів. Літописні джерела свідчать про розквіт килимарства в Київській державі з другої половини V – VII ст. Перші письмові відомості про використання килимів у Центральному Поліссі можна віднайти у «Повісті минулих літ», де йдеться про вбивство древлянського князя Олега, тіло якого «винесли і поклали на килимі».

Найстаріша назва – «ковер», від XVI ст. поширені назви «коць», «ліжник». На початку XVII ст. в Україні використовували слово «килим». «Ковер», «коць», «коберець» – із довгим стриженим ворсом, виробляли, прив'язуючи до ниток основи спеціальним вузлом з кольорової вовни, яку потім стригли. Завдяки цьому малюнок утворювався тільки з лицьового боку і залежав від висоти й щільності ворсу. Такі вироби дорого коштували, їх використовувало переважно заможне населення для утеплення й оздоблення стін. Широко побутовали пухнасті ліжники, виткані з грубих ниток. Килимом в Україні називають рівний (на відміну від ворсового) двобічний виріб, орнамент якого утворюється завдяки переплетенням ниток основи вовняними нитками піткання. Основний матеріал для ткання килимів – вовна. Найдавніші килими були суцільно з вовняної пряжі, пізніше для їхньої міцності і пружності в основу стали вплітати лляні або конопляні нитки. Техніка ткання зумовлює художні особливості килимів, їхній розмір. Розрізняють рахунок («лічильна», «овиванка», «забирання»; застосовували на горизонтальних верстатах для виготовлення килимів із геометричним орнаментом) і гребінцеву («кругляння», «вільна нитка»; використовували на вертикальних верстатах, яка давала можливість створювати різноманітні малюнки рослинного типу) техніки [<https://esu.com.ua/article-6261>].

Ткацькі верстати колись були чи не в кожній хаті. Впродовж тривалого періоду паралельно існувало кілька форм виробництва килимів, для різних

верств українського населення. Однак основна частина сільських і значною мірою міських мешканців задовольняла власні потреби домотканими виробами.

Сировиною для виготовлення килимів здавна були вовна, льон та коноплі. Для основи застосовували однотонну міцно скручену лляну чи конопляну, а згодом і бавовняну пряжу. Для підтикання добирали і різнокольорову вовну. Фарбували пряжу натуральними рослинами з відварів трав або кори та мінеральними барвниками і закріплювали їх сироваткою – огірковим чи капустаєм розсолом [З наукової праці О. Никорак «Українська народна тканина»].

Мистецтво ручного ткацтва (килими, гобелени) виникло в умовах натурального господарства, коли оброблення вовни було одним з основних знань населення. Про виробництво килимових виробів наочно розповідають зображення на давньоєгипетських пам'ятках XIV ст. до н. е. З археологічних матеріалів і літературних джерел відомо про розвиток килимарства у греків, персів, скіфів та інших народів у першому тисячолітті до н. е. Про високий рівень розвитку килимового мистецтва свідчать повстані килими, знайдені у шарах вічної мерзлоти Пазирських курганів гірського Алтаю та збережені до наших днів. Килимові вироби скіфського періоду становлять великий науковий інтерес і художню цінність [З наочного посібника М. І. Резніченко, Т. П. Ковалючук, Л. В. Паніна, З. Д. Борисюк, Л. Р. Богайчук «Основи вжиткової творчості та методика викладання» 2006р.].

Вивчаючи історію слов'янських народів до XII – XIV ст., вчені звернули увагу на низку особливостей утилітарного і художнього призначення килимів у життєдіяльності людини. Мистецтвознавець В. Титаренко, який досліджував витоки і художні особливості килимів Поділля, зазначає, що народне мистецтво килимарство є дуже потужним пластом також української етнокультурної спадщини. Воно органічно побутувало в багатовіковій історії народу як цілісний компонент його духовних виявів. Поряд з іншими видами вжиткової творчості ручне килимарство існувало як вжиткова потреба, що була наділена водночас високою духовно-мистецькою функцією. Воно має передусім світоглядне

начало, або, простіше, релігію душі, яку майстри прагнули передати чи утвердити зображувальними засобами килимарства. Водночас така функція здійснювала інформативний вплив, тобто мала суспільно-ідеологічне навантаження. Килими побутували як ужиткова річ і як витвір мистецтва [З наочного посібника М. І. Резніченко, Т. П. Ковалючук, Л. В. Паніна, З. Д. Борисюк, Л. Р. Богайчук «Основи вжиткової творчості та методика викладання» 2006р.].

Витоки українського килимарства губляться в глибині віків, але у фольклорно-етнографічних джерелах знаходимо підтвердження, що килим виник як обрядово-ритуальний атрибут. Наприклад, у давній колядці співається: «Застеляйте столи та все килимами» [З наочного посібника М. І. Резніченко, Т. П. Ковалючук, Л. В. Паніна, З. Д. Борисюк, Л. Р. Богайчук «Основи вжиткової творчості та методика викладання» 2006р.].

У вітчизняних літописах та історичних хроніках також є свідчення про те, що за часів князівства та козацтва дипломатичні чи військові переговори велися за столами, покритими дорогими килимами. Цим виявляли пошану до учасників і важливість самих переговорів. У давні часи килим був одним із дорогих дарів, які підносили правителям держав і народів під час посольських чи дипломатичних місій. Високу цінність мав килим і в народному побуті, його дарували батькам своїм дітям як посаг [З наочного посібника М. І. Резніченко, Т. П. Ковалючук, Л. В. Паніна, З. Д. Борисюк, Л. Р. Богайчук «Основи вжиткової творчості та методика викладання» 2006р.].

У процесі багатовікового вдосконалення ручного ткацтва вироблено багато типів килимів, художнє рішення яких тісно пов'язане з технікою їх виробництва. Прийоми гобеленової техніки відомі також із найдавніших часів. Техніка гобелена не змінювалася протягом століть, і тепер виготовляють гобелени із найтоншим переплетенням ниток основи і шовкового або вовняного утку [З наочного посібника М. І. Резніченко, Т. П. Ковалючук, Л. В. Паніна, З. Д. Борисюк, Л. Р. Богайчук «Основи вжиткової творчості та методика викладання» 2006р.].

Археологічні джерела вказують, що ткацтво на території України відоме з часів протонеоліту, а в нашому регіоні в енеоліті населення трипільської культури виготовляло різноманітний одяг із витканого з ниток рослинного походження і вовни полотна. Існує думка, що трипільцям належить авторство таких термінів як нитка, шило, сукно тощо. Відбитки тканин, витканих на ткацькому верстаті, зафіксовані на трипільській кераміці поселень Бернашівка, Чечельник, Ялтушків та інших поселеннях Південно-Східного Поділля [З навчально-наочного посібника В. Кушніра «Народне образотворче мистецтво українців. Частина 2. Ткацтво»]. (Див. ілюстр. №1, №2)

На залишках вертикальних верстатів, на трипільській антропоморфній пластиці простежуються зображення одягу з текстилю. (Див. ілюстр. №3, №4)

Залишки ткацьких станків з поселення Петреле свідчать про його наявність у населення культури Гумельниця в V тис. до н. е., пам'ятки якої досліджувались і в Нижньому Подунав'ї на Одещині, де також знайдено фрагменти кераміки з відбитками тканин. Зафіксовані відбитки орнаментів на підстилках з папороті, на які клали небіжчиків в курганних похованнях рухливого скотарського енеолітичного населення (III тис. до н. е.). З тих пір виробу ткацтва – невід'ємний елемент культури населення регіону.

Однак, використання ткацьких виробів як джерела для вивчення ткацтва на теренах України стає можливим з кінця XVIII – XIX ст., коли воно розвивається як домашній промисел, як ремесло в осередках колективного виробництва – артільях. Наприклад у Андрієво-Іванівці (Одеська область), в 1886-1887 рр. налічувалось 40 килимниць (із 967 душ в 205 господарствах) [З навчально-наочного посібника В. Кушніра «Народне образотворче мистецтво українців. Частина 2. Ткацтво»].

Ще не так давно, в 60-х першій половині 70-х років XX ст. в Коломиї, що є центром Гуцульщини, дехто з літніх людей взимку «ставив в хаті верстата». Виробляли для власного користування і на продаж чимало різного роду килимів і рушників, полотен для одягу. Окремі майстрині виготовляли сотні килимів, а скільки їх було вироблено ніхто підрахувати не береться. Ткали полотно,

килимів вироби і рушники із переважно конопляних і вовняних ниток, виготовлених у домашніх умовах із власної сировини [З наукової роботи Т. Кара-Васильєвої «Українське мистецтво кінця XIX — початку XX ст.»].

Виготовлення ткацьких килимів – процес складний і тривалий, потребує знань, умінь прядіння ниток і навичок технології ткацтва. Якщо розділити його на підготовчий і виробничий етапи, то найбільш клопітким за характером виробничих операцій є підготовчий: вирощування конопель, льону, обробки і підготовка рослинного волокна або вовни для прядіння, фарбування, шліхтування ниток [З наукової роботи Т. Кара-Васильєвої «Українське мистецтво кінця XIX — початку XX ст.»].

Відбитки тканин на кераміці засвідчують використання на теренах сучасного Поділля трипільцями різноманітних технік ткання, і виготовлення з вовни і волокна рослин кількох типів килимових виробів ще за доби енеоліту. Застосовували трипільці і переплетення нитками різної товщини, а також принаймні три техніки – килимове ткання, просте переплетення, та, можливо, перебірне ткацтво. Існувало у них і візерункове ткання з фарбованих ниток. Льон і коноплі використовувало у II тис. до н.е і населення сабатинівської культури, а після них традиції ткацтва розвивали наступні носії землеробських культур у тому числі і українці [З навчально-наочного посібника В. Кушніра «Народне образотворче мистецтво українців. Частина 2. Ткацтво»].

Землероби прядли, принаймні у другій половині XIX ст. – першій половині XX ст. нитки з волокна рослин – льону, конопель. Сіяли коноплі здебільшого на вологіших або добре підгноєних ділянках досить густо, щоб пнулися до сонця вгору і вищими росли, а не розросталися грубими стовбурами з надто дебелим волокном. У деяких місцевостях їх називали «підмет». Вирощували коноплі навіть ті родини, які не мали ткацького верстата. Вони позичали його у сусідів чи родичів, або віддавали нитки майстриням, які за відповідну плату чи натуробмін виконували замовлення [З навчально-наочного посібника В. Кушніра «Народне образотворче мистецтво українців. Частина 2. Ткацтво»].

Для ткання використовували нитки – основу (поздовжня нитка) і «підкання» (поперечна нитка з човника). За основу брали вовняні або конопляні нитки, замінені пізніше на нитки промислового виробництва. Основу намотували на заднє воротило верстата, використовуючи для цього снувалку, розмістивши на ній необхідну кількість пасм. Перед закладанням у верстат основу шліхтували (змащували негусто звареним житнім клейстером, щоб нитка була гладенькою та не розсотувалася в роботі), а підкання (ткання), тобто поперечну нитку, намотували на цівки – дерев'яні або очеретяні трубочки. Нитки основи протягували крізь начиння (ничанаці) і бердо (рамка з фрагментів очеретини у вигляді дрібної решітки), крізь яку пропускали нитки основи). Бердо закладали в ляду – два (спідній і верхній) чотиригранні бруски з рівчаками; бруски заклинювали довгими боковинами (хвостами), що йшли вгору до розпинки. За неї ляду прив'язували до горішньої жердки верстата, але так, щоб вільно рухалася. Однією рукою ткаля відсувала ляду від себе, другою кидала човник і рухом до себе прибивала лядою нитку. З кожною повторною дією довжина тканини збільшувалась на товщину нитки підкання. Тонку пряжу снували на 12 пасем, грубішу – на 10, а ще грубішу – на 8, тобто в готовому тонкому полотні виходило більше поздовжніх ниток, у грубішому – менше, але за шириною полотно було однакове [З наукової праці О. Никорак «Українська народна тканина»].

У лівобережних, центральних та подекуди в західних областях України, здавна виготовляли килими переважно з рослинним орнаментом, а саме на Полтавщині, Чернігівщині, Київщині, Решетилівці, Дігтярах, Нових Санжарах та інших осередках килимарства. Так у Решетилівських килимах спостерігається значна різноманітність композицій з ритмічним укладом стилізованих і одночасно мальовничо трактованих квітів, листя, гілечок, які легко і вільно стеляться на вільному тлі. Центральна площа килима облямована з усіх боків темною смугою, на якій суцільно укладені гілочки чи гірлянди квітів. Колорит соковитий, утворений м'якими тональними переливами пастельних охристих,

сірувато-голубуватих тонів, які поєднуються з незначною кількістю зелених, вишневих, червоних та жовтих кольорів.

Композиції Дігтярівських килимів порівняно статичніші, форми рослинних мотивів менш деталізовані, а кольорова гама контрастніша. В них ритмічно вкладені по вертикалі чи горизонталі поодинокі букети у вигляді гілчок з квітами, бутонами, гронами винограду, фігур птахів. Обрамлення ширше і значно простіше орнаментоване, ніж на решетилівських килимах. Центральне тло цих килимів темне (чорне, темно-синє, бордове, коричневе), а облямівка світла (охристо-жовта, кремова чи біла) [uk.wikipedia.org]. (Див. ілюстр. №5, №6)

Килими з геометричним орнаментом найбільш поширені в західних областях України. Їх продовжують виготовляти на Гуцульщині та Буковині. Характерною особливістю гуцульських килимів є розділення основного поля на 3, 5, 7 частин, або як у народі кажуть «на дзвунки» – поперечно-смугастим укладом основних геометричних фігур. Це здебільшого ромби з виступаючими назовні видовженими прямокутниками або загнутими гачкоподібними елементами. Вони поєднуються з меншими поодинокі розташованими мотивами — ромбиками, скосяками, клинцями, які графічно чітко вирізняються на однотонному тлі виробу. Колорит побудований на гармонії насичених дзвінких жовтогарячих тонів, що контрастують з невеликою кількістю білої, чорної та зеленої барв [uk.wikipedia.org].

На Буковині ж, характерною рисою килима є зведення кількох барв і відтінків до одного панівного тону. Такий прийом відбитий у народних назвах: наприклад, плахта – «чорнобрива», «синятка», «рябенька», «червонятка», «золотиста» тощо. Графічною чіткістю виступають геометричні орнаменти з гострокутних фігур і ламаних ліній, виткані червоною ниткою на сірому льняному полотні. Ткані перебором орнаменти є чудовою прикрасою буковинського народного одягу. В деяких районах Буковини перебір впроваджувався для доповнення і пожвавлення гладко витканого орнаменту. У такий спосіб виконувалися різнокольорові стрічкові узорі з ромбовидних розеток і клинців.

На Закарпатті відомим осередком килимарства була Тячівщина. Тут здавна ткали килими з геометричним і стилізовано-рослинним орнаментом. Тячівські килими були ускладнені за композицією. Крім основних ромбоподібних фігур з виступаючими назовні гачкоподібними елементами, поширені також різної величини замкнуті шести - і восьмикутні фігури з детальною розробкою внутрішнього поля. Їх розташовують на суцільному тлі і обрамляють каймою, укладають у поперечні смуги або в шаховому порядку. Найбільш вживаними є контрастні зіставлення бордових і темно-синіх, червоних і зелених, фіолетових і жовтих з незначним вкрапленням сірих, білих та рожевих барв [З наукової праці О. Никорак «Українська народна тканина»] (Див. ілюстр. №7, №8, №9)

Давні українські килими фарбували природними барвниками з ягід, корінців, комах, досягаючи дивовиж. за м'якістю різнобарв'я кольорів. Наприкінці 19 ст. природні фарби замінили аніліновими [<https://esu.com.ua/article-6261>].

У процесі історичного розвитку в Україні утворилися окремі етнографічні області з яскраво вираженими рисами художнього стилю. У кожній з них були визнані килимарські осередки, що мали усталені типи килимів, традиційного колористичного забарвлення, переважно з орнаментальними мотивами [<https://esu.com.ua/article-6261>].

Розмаїття ткацьких виробів зумовило появу різних класифікаційних схем: за характером сировини, орнаментикою, колористикою, функціональним призначенням, іншим. Ми розглянемо вироби ткацтва за двома групами: килимові (для облаштування інтер'єру житла) і полотняні вироби побутово-обрядового призначення (полотно для одягу, рушників, скатерок тощо). До цієї групи належать вироби, призначені для стін житла (килими, паратари, кадрелі інші), для накривання лавок і ослонів (налавник), застелення ліжка і підлоги (простирадло, пілка) [З навчально-наочного посібника В. Кушніра «Народне образотворче мистецтво українців. Частина 2. Ткацтво»].

2.2. Перші шляхи становлення художнього килимарства. Килими, (кілими, у повоєнний період часто вживається назва «ковйор» «паратари»), виготовлялись для прикрашення житла і здебільшого затильної стіни. Із

найдавніших, зафіксованих під час польових досліджень, є килими кінця XIX ст. Ткались вони із вовни [dspace.onu.edu.ua:8080].

Тканими, різнобарвними, довгими вовняними полотнами прикрашали в основному чільні і причільні стіни над лавками в малій і обов'язково в «великій хаті». Без них неможливо уявити інтер'єр традиційного житла українців, особливо «великої хати». Килими робили і в клітинку, обплітали, обв'язували, щоб можна було повісити на гвіздочки. Варіативне розмаїття виробу простежується в дрібних деталях. Ці вироби мали багату і яскраву орнаментику. Для майстрів/майстринь це було поле необмеженої фантазії. Тут можна побачити нехарактерні для існуючої традиції мотиви, насамперед тому, що вони надавали виробу більшої привабливості та урочистості. З часом відхід від традиції приводив до досить несподіваних рішень, зразком яких є, наприклад, *паратари (паратири)*, що складаються з трьох частин. Дві з них – верхня і нижня смуги – орнаментовані композицією з троянд і гілки з листками, побудовані за горизонтальним принципом розміщення. Чимало виробів, які виконували функцію паратарів, були пілками чи рядновим полотном. Від килимів їх відрізняла відсутність кайми по периметру, а від пілки чи рядна – виразність смуг, виконаних з ниток яскравих тонів [З навчально-наочного посібника В. Кушніра «Народне образотворче мистецтво українців. Частина 2. Ткацтво»]. (Див. ілюстр. №10, №11)

Ще однією різновидністю килимів є *кадрелі (або кадреля)*. Тепер часто цей виріб називають «ковер». Кадрелі також орнаментувались «в клітинку», але більшими, ніж на паратарах, розмірів. Кадрелі були більшими, ніж паратари. Для цього два полотна зшивали, підгинаючи до малюнка клітин. За деякими відомостями кадрелі ткали тільки з конопляних ниток [dspace.onu.edu.ua:8080]. (Див. ілюстр. №12)

В кінці XIX – на початку XX ст. збільшується кількість виробів лише з однією верхньою каймою чи ланцюжком геометричних фігур. Архаїчні геометричні стилізовані зображення змінюються брокарськими трояндами, хоча старовинні орнаменти ще продовжують копіювати [З навчально-наочного

посібника В. Кушніра «Народне образотворче мистецтво українців. Частина 2. Ткацтво»].

В період фашистської окупації, постачання тканин промислового виробництва в сільську місцевість припинилося, що привело до різкого збільшення виробництва домотканої продукції. За таких умов ткацтво стає одним із джерел прибутку, а ткацька продукція набуває «товарного вигляду». Наявність і використання різноманітних яскравих природних барвників дозволяє створювати вироби з більш привабливими для покупців орнаментами. У другій половині ХХ ст. домінуючим в орнаментиці стає квітковий мотив в різних його варіаціях. Квіти розміщуються на тлі полотна скрізь, де це можливо. Разом з тим, традиція розташування основної композиції між верхньою і нижньою каймою залишається, але замість смуг з'являється низка мотивів рослинного характеру [З наукової роботи М. Назарчук – «Художнє ткацтво Волинського Полісся ХІХ – першої половини ХХ століть (Витоки. Типологія. Художні особливості)»].

Найбільшого промислового виробництва набув ще один тип килимарства, який став найрозповсюдженішим типом художнього та побутового ткацтва – це **налавники**. Ними застиляли лавки і ослони, виготовлялись як і з конопляних, так і з вовняних ниток. Ткалися човниковим тканням, одним полотном із різнокольорових ниток [dspace.onu.edu.ua:8080]. (Див. ілюстр. №13)

Розмаїтість виробів для інтер'єру «малої» і особливо «великої хати» вражає: власне килими, «паратарі» («палатарі»), «кадрік», «кадрел», «гладії», «шийшіца», «п'ятіца», «латана», «одіяло». В українських селах виготовляли вироби («шийшіци», «п'ятіца»), за складнішою технологією ткання – на 4-5 підніжках верстата. Орнамент таких виробів складалися здебільшого з геометричних фігур [З навчально-наочного посібника В. Кушніра «Народне образотворче мистецтво українців. Частина 2. Ткацтво»].

Ступінь геометризації елементів досить значний, і важко у ступінчастому трикутнику впізнати «баранячу голову» чи у сполученні трикутників – «жабину голову». Рослинно-геометризовані килими із орнаментальною каймою можна поділити на дві групи: килими з однаковим тлом кайми і центрального поля;

друга – килими, у яких кайма і центральне поле мають різні кольори [https://esu.com.ua/article-6261].

Та все ж, більшість майстрів того часу переймали досвіт і технологію ручного ткацтва через усні перекази майстрів, які проходили з покоління в покоління. Більшість людей не були писемними, не мали грамоти, тому чимало технологій виготовлення виробів ручного художнього ткацтва, тільки закарбовані на виробах, які дійшли до нашого часу. Вивчення різних технологій ручного ткацтва продовжується і в теперішній період, коли наука і технології розвинені як ніколи. Прогрес не стоїть на місці, а разом з ним і технологія ручного ткацтва, яка тепер доведена до ідеалу. Цьому ми завдячуємо національним школам, які крізь роки проносили цю багатогранну справу українського народу.

В шляху становлення національної школи художнього килимарства був доволі тернистим. Перші цехові організації в українських містах виникли у XIV–XV ст., найвищого розквіту їхня діяльність досягла у XVI – XVII ст. Особливого поширення килимарство набуло на Волині, Поділлі, Київщині, Галичині. Масове виникнення килимових мануфактур характерне також для Полтави, Харкова, Чернігова [elar.khmnpu.edu.ua]. Перші спроби виготовлення килимів зумовлені значною потребою у їхньому вжитку і намаганням замінити ними дорогі східні килими. У Замості на Холмщині 1585–1602 діяла майстерня вірменина Якубовича. 1646 гетьман С. Конєцпольський заснував у м. Броди (нині Львівська область) ткацьку школу, де навчали бути майстрами художнього ручного ткацтва. У XVII–XIX ст. килими виготовляли професійні ремісники у монастирях і поміщицьких майстернях. Від XVIII ст. бурхливо розвивалися ткацькі осередки, що виникли на основі килимових майстерень при поміщицьких маєтках. Існували килимові майстерні на території Києво-Печерської лаври, ткацькі майстерні при Золотоніських, Чигиринських, Козельщанських, Брацлавських та Овруцьких монастирях, майстерня художнього килимарства П. Полуботка в с. Михайлівка (нині Лебединський район, Сумська область), у містах Тульчин та Немирів (нині обидва – Вінницька обл.) – ткацька

мануфактура в маєтках Потоцьких. Ґрунтуючись на традиційних засобах виробництва килимів, національні школи (осередки) використовували більш досконалі технології ручного ткацтва, працю селян та природну сировину [<https://esu.com.ua/article-6261>].

Відкривали школи килимарів: у м. Косів (нині Івано-Франківська область) – 1882, м. Глиняни (нині Золочівський район, Львівська область) – 1894, с. Дігтярі (нині смт. Срібне Чернігівська область) – 1898, а також ткацькі відділи в технічно-промислових школах і приватні майстерні Ханенків, С. Косецької, княгині Щербатової, Собанського, Семиградової, Федоровича. Кращі коврові виробництва були – у с. Бербениці (нині Лохвицький район, Полтавська область) [elar.khmnpu.edu.ua]. У поміщиків Капністів (українського шляхетного роду у XVIII- XX століттях, графів. Вони походили з роду італійського купця Василя Петровича Капніста, які на початку XVIII століття оселилися в Україні) була майстерня в с. Михайлівка на Слобожанщині (нині Харківська область). Існувала Шполянська килимарня на Київщині (нині Черкаська область). Від II половини XIX століття розвиток капіталістичних відносин зумовив ліквідацію поміщицьких майстерень. У великих містах створювали килимові фабрики, з дешевою продукцією, який конкурував з килимами ручної роботи. Наприкінці 19 ст. килимарський промисел занепав. Це занепокоїло багатьох представників мистецької інтелігенції В. Кричевський, С. Васильківський, М. Самокиш, О. Кульчицька, які наголошували на значній мистецькій цінності творів українського декоративного мистецтва, зокрема килимів. Щоб зберегти кращі взірці народного художнього ручного ткацтва, вони організовували етнографічні експедиції для збору килимів та замальовок, створювали спеціальні музеї, влаштовували виставки для ознайомлення з виробами народних майстрів, щоб привернути увагу до українського народного художнього ткацтва. Завдяки ентузіазму окремих художників, меценатів, представників українських губерній та багатьох осередків килимарства на території України, відкривали ткацькі школи, у яких працювали досвідчені художники, кращі народні майстри художнього ткацтва. Так, у с. Оленівка (нині Васильківський район, Черкаська

область) – В. Кричевський відкрив осередок майстрів художніх ремесл, а також у с. Скопці (нині Веселинівка Баришівський район, Київська область) та с. Решетилівка (Полтавська область) – разом з Є. Прибильська та з В. Болсуновою, у с. Вікно (нині Гусятинський район, Тернопільська область). На західно-українських землях такі майстерні діяли у містах Заліщики і Збараж (обидва – Тернопільська область). Найвідомішою була килимарня, створена у 1886 році В. Федоровичем та В. Болсуновою у с. Вікно, яка сьогодні є музеєм Володимира Федоровича, у якому зберігається тисяча експонатів, які розміщені у восьми тематичних залах. Серед експонатів є багато унікальних старожитностей, у тому числі і килими, які були виткані в цьому приміщенні [<https://esu.com.ua/article-6261>].

Одним із провідних килимарських майстерень центральних областей України у 1950–80-х рр. була Решетилівська фабрика художніх виробів ім. Клари Цеткін, де була створена ткацька майстерня поміщиці Хряпунової, працівники якої, крім виробів господарсько-побутового призначення, виготовляли прикрашені вишивкою художні вироби. Тут створювали килими удостоєні багатьох міжнародних відзнак, широко експоновані на міжнародних виставках. А саме у 1960–80-х рр. Л. Товстуха створив килим «Народжені рідною землею», у якій за допомогою орнаменту і колірних сполучень відтворив характерні настрої української орнаментики, та який є визначним у художньому килимарстві України та є його культурним надбанням [<https://esu.com.ua/article-6261>] (Див. ілюстр. №14)

Однією з найдавніших шкіл художнього килимарства на теренах України є Косівська школа ткацтва. Розглядаючи Косівську школу ткацтва, як явище широкомасштабне, включаємо в це поняття наступні мистецькі процеси. По-перше — це діяльність офіційних закладів, що діяли з кінця IX ст. і до наших днів, де можна було здобувати фахову освіту. По-друге — це творчість багаточисельних відомих і невідомих народних майстрів які створили безцінну і бездонну спадщину художнього ткацтва. І з рештою, на сучасному етапі свого розвитку школа ткацтва може розглядатися через призму діяльності Інституту

прикладного та декоративного мистецтва в Косові, що дає представників “нової” фахової освіти. Очевидно, синтез перерахованих форм розвитку школи дає нам можливість скласти уявлення про складний процес її становлення та роль в сучасному декоративно-прикладному мистецтві. Реальним виміром художньої якості продукції школи було і є проникнення в естетичну природу гуцульської мистецької традиції та вміння актуалізувати затерті часом образно-пластичні ідеї. Отже, оглянемося назад і спробуємо панорамно прослідкувати шлях формування косівської школи художнього ткацтва, акцентуючи увагу на основних причинах злетів та падінь на шляху її розвитку. Незаперечна користь такого дослідження допоможе вималювати перспективи подальшого процесу становлення школи на основі наукового переосмислення народного досвіду в галузі художнього ткацтва. Вже починаючи з XVI століття в деяких документах вказується на існування різноманітних пристосувань для виготовлення та обробки тканин [<https://kosivart.if.ua>].

Ткачі поділялись на дві категорії. Перша, найбільш масова, ставилась до ткацтва як до допоміжного заняття й виробляла полотно тільки для власних потреб. Друга, намагалась навіть в умовах примітивної технології виробляти добротні тканини [<https://kosivart.if.ua>].

Унікальним явищем в діяльності ткацької школи було використання барвників натурального походження під час фарбування прядива для килимів. В технологічні процеси ткання впроваджувалися художні прийоми меланжування, ембрей, комбінування різнофактурної пряжі. На мистецькі якості килимів вплинуло і освоєння гребінкової техніки ткання, що оновило стилістичне звучання орнаментики. Все це стало основою для створення школи косівського килимарства, традиції якої мало не загинули і до наших днів. [<https://kosivart.if.ua>].

У розвитку народної творчості Косова виняткову роль займає діяльність Ольги Горбової, яка саме в цей період (початок 1920-х років) починає працювати на одному з приватних ткацьких підприємств. Вроджене чуття художніх якостей ужиткових тканин, вміння ефектно використати матеріал, розуміння гармонії

композиції та вмілий відбір прийомів ткання — стали основою художньої виразності її тканин. В кінцевому результаті Ольга Горбова формує цілу систему принципів декорування, основними рисами якої є поперечно-смугасте компонування декору, меланжування основного поля тканини, підпорядкованість загального колориту одній барві. Свіже сприйняття та творче переосмислення традицій, потужна працездатність стали основними компонентами до успіху її робіт. Побутове призначення кожного конкретного типу тканин зумовлювало форму мотивів, їх величину і співмірність. Горбова облюбовує своїх роботах особливий золотисто-сірий колорит, що вирізняє її тканини з-поміж інших [<https://kosivart.if.ua/2009/03/12/1009/>]. (Див. ілюстр. №15, №16)

Ще одна школа художнього килимарства, яка у 1938 року на базі Центральних експериментальних майстерень було засновано Київське республіканське художньо-промислове училище, де здійснювалась підготовка фахівців за спеціалізаціями художнє ткацтво, килимарство, художня вишивка. У килимарському відділі важливим на той час став тандем, співробітництво професійних митців-професіоналів (М. Рокицький, С. Колос, М. Хургін) та провідних майстрів народного мистецтва України (О. Кулик, Н. Вовк). Під керівництвом досвідчених педагогів учні розробляли ескізи килимів, навчались килимарській техніці і виконували невеликі за розмірами килими, що відповідали інтер'єрам міського житла [<https://journals.uran.ua>]

У післявоєнні роки, після визволення Києва, підготовка фахівців у галузі художнього текстилю відновилась. Однак 1962 року спеціалізація з декоративно-прикладного мистецтва у Київському художньо-промисловому технікумі була припинена у зв'язку з переорієнтацією навчального закладу (створення відділень — «художнє оформлення» та «художнє конструювання») [<https://journals.uran.ua>].

1988 року, за ініціативи творчих Спілок, особливо Спілки майстрів народного мистецтва України, у технікумі відроджується декоративно-прикладне відділення. За створення навчальних програм, підготовку молодих

фахівців-початківців художнього текстилю взяли такі провідні мистці як С. Нечипоренко, В. Андріяшко, пізніше у 1991 році до них приєднався Ю. Кухар.

Глибинні знання з теорії ткацьких переплетень упродовж багатьох років передавав студентам народний художник України С. Нечипоренко – знавець українського традиційного ткацтва. Усе життя С. Нечипоренко збирав матеріали про український художній текстиль (переплетення в декоративних тканинах, перебірні тканини, плаhti, поперечно-смугасті тканини, килимарство, жакардові тканини), підготував і видав альбом-посібник «Декоративні тканини та килими України» (2005). У ній закладено глибинну інформацію про художнє ткацтво та національну декоративну тканину, як різновид творчості українського народу.

У першу чергу, викладачі орієнтували студентів на засвоєння українських народних традицій та їх сучасну інтерпретацію. Упродовж 1990-х років навчальна програма неодноразово вдосконалювалась, пріоритет надавався, перш за все, фаховим дисциплінам: основи композиції, робота в матеріалі, теорія ткацьких переплетень, матеріалознавство, кольорознавство

Від самого початку заснування й дотепер майстерня орієнтується на всебічну підготовку спеціалістів у галузі декоративного мистецтва. На спеціалізації «Художній текстиль», крім основних фахових дисциплін (рисунок, живопис, історія мистецтва), викладаються спеціальні предмети: основи композиції, кольорознавство, формотворення, композиція, робота в матеріалі, проєктна графіка, фахові технології, будова тканини та проєктування костюма, історія мистецтва (за фахом), проєктування та інші [З наукової роботи О. Л. Майданець-Баргилевич «Формування і розвиток Київської школи текстилю»]. (Див. ілюстр. А №17, №18, №19, №20, №21)

Художній текстиль Київської школи декоративного мистецтва все більше набуває витонченої образної виразності й національної означеності стилістики, що зумовлює великий успіх на вітчизняних і зарубіжних виставках, достойну презентацію декоративного українського мистецтва на світових просторах [З наукової роботи О. Л. Майданець-Баргилевич «Формування і розвиток Київської школи текстилю»]

Сьогодні декоративне мистецтво України перебуває на новому етапі розвитку, що підтверджується високохудожніми майстрів (килими, гобелени, декоративні тканини), які гармонійно вписуються в складні просторові рішення інтер'єрів. Для архітекторів і художників особливо важливе значення має естетичний і композиційно-художній підхід до використання текстильних творів у побутових інтер'єрах.

Після появи майстерень та ткацьких осередків, головним засобом художнього килимарства є семантичні засоби – одні з найважливіших і найхарактерніших змістових компонентів українського народного килимарства. В найдавніших геометричних килимах задована інформація прадавніх праслов'янських язичницьких уявлень, система оберегової, заклинальної символіки. Найпоширенішими тут бувають знакові елементи: пряма лінія – земля, хвиляста лінія – вода, ромб – поле, ромб з однією чи декількома крапками – засіяне поле, ромб з розгалуженнями – родюче поле [<https://locnt.com.ua>]. Найпоширенішими символами килимів з рослинною орнаментикою є: Древо Життя – символічна модель будови Всесвіту (підземне царство, земне буяння, космос); вазон з квітами символізує врожай, добробут, заможність; птах – небесний посланець, оберіг родинного кола, якщо два птахи один проти одного – символ дружби, кохання і єднання; соняшник – знак сонця, добра, тепла; калина – символ кохання; виноград – радість родинного щастя; квітковий віночок символізує сімейну злагоду і любов. Безліч квіткових мотивів на тлі одного килима передає пишність, красу природи, її цвітіння [З наукової праці О. Никорак «Українська народна тканина»].

Відомо, що найвищий розквіт нашого килимарства припадає саме на XVIII – першу половину XIX ст. Гребінна техніка виконання давала можливість виконувати найскладніші форми рослинної орнаментики з двобічним ефектом візерунка. Вона найдавніша на Україні. Виготовлені в такий спосіб речі являли собою цупку грубу вовняну тканину полотняного переплетення. Нитки піткання клали не суворо горизонтально, а вільно змінювали напрямок відповідно до малюнка. Для ущільнення ниток піткання застосовували спеціальний молоток-

гребінець (гребінку), завдяки чому техніка отримала свою назву. Двобічного ефекту домагалися завдяки кольоровому пітканню, яке прокладалося між нитками основи відповідно до візерунка. В малюнках таких килимів переважають зображення великих квітів, розміщених на полях окремими мотивами, або зібраних у пучки гілок чи букетів. Загальний колорит рослинного твору значною мірою залежить від розфарбування тла. В найстаріших зразках Лівобережжя переважає світле тло – жовте, світло-сіре, голубе, світло-зелене. Кайма, як правило, має забарвлення протилежне тонові основного поля. Проте в килимах XVIII ст. кайма ще не відіграє великої ролі, її або немає, або замість неї - вузький бережок із зубчатої смужки. До такої групи середини XVIII ст. належить килим з поховання гетьмана Данила Апостола з села Великі Сорочинці. На жовтому тлі зображено великі червоно-сині квіти: він без кайми, в центрі – стилізоване невелике зображення двох двоголових орлів.

Візерунки квіткових килимів здебільшого орієнтовані вертикально. Орнамент формується з окремих мотивів, розміщених прямими вертикальними й горизонтальними рядами [<https://dspace.pnpri.edu.ua>].

Наприкінці XVIII ст. з'явилися килими з бароковими композиціями, що відзначалися динамічністю малюнка, побудованого часто симетрично від центру поля. Складовою частиною їх є кайма, що здебільшого відокремлюється від центрального поля гнучким обрамленням. Такі композиції на українських килимах є результатом впливу стилю бароко, поширеного в той час і на Україні. До такої групи можна віднести й килим першої половини XIX ст. Його центральна композиція розташована в бароковому резерві, в центрі якого пишні стилізовані квіти. Кайма у вигляді хвилястої гілки з квітами. У стилізованому рослинному орнаменті цього килима на чільному місці розташовані розгортки і розрізи квітки та бутона троянди, жоржини, тюльпана, гвоздики та ін. Серед килимів XVIII – першої половини XIX ст. є композиції з одним великим рослинним мотивом. Таке трактування має килим без кайми – на темно-коричневому тлі в центрі розташовано квіткову стилізовану композицію, подану

в розрізі, від якої по всьому полю відходять квіти тюльпанів на довгих тонких стеблах [https://textilnew.blogspot.com/p/blog-page_55.html].

Досліджуючи історію українського килимарства, можна впевнено говорити про багатство композицій та орнаментальних мотивів, створених із глибоким розумінням матеріалу та витонченим почуттям краси. У цих килимах відображена велика творча сила нашого народу.

2.3. Визначні постаті та майстри художнього килимарства

Українське народне ткацтво та килимарство має багатий спектр технік і стилів, від килимів із геометричними візерунками до більш складних гобеленів, де відображаються унікальні художні образи та символи української культури. Це ремесло має багатовікову традицію, і багато майстрів, які своєю творчістю прославили Україну. Ось деякі з найвідоміших постатей у цій галузі.



Людмила Євгенівна ЖОГОЛЬ – художниця декоративного текстилю, мистецтвознавець. Одна з основоположниць національної школи гобелена України 2-ї половини ХХ ст.

Народилась в місті Київ. Художнє навчання опановувала у Львівському інституті декоративного мистецтва. Її вчителями були Й. Бокшай, В. Монастирський, Р. Сельський та інші. Сама створювала ескізи майбутніх гобеленів. Потім робила картон у натуральний розмір майбутнього твору. Твори майстрині виконували вручну на Решетилівській фабриці художніх виробів. Головна тема творів мисткині — квіткові гобелени. Працювала в рідкій техніці гобеленів — монфльор. У 1980-ті роки була головою Співки художників УРСР. Посада дозволяла мандрувати Західною Європою та світом (відвідала Францію, Італію, Норвегію, Ліван, Єгипет, Кубу, Швецію, Данію).

Декілька років була викладачем, керувала в Академії архітектури відділом кераміки. Останні роки завідувала кафедрою художнього текстилю та моделювання костюма в Інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М.Бойчука.

Найважливішим внеском художниці у розвиток українського мистецтва другої половини ХХ - початку ХХІ ст. є розроблена нею система синтетичної взаємодії архітектурного інтер'єру та художньої тканини. Багато і плідно працювала мистецтвознавиця як теоретик образотворчого і декоративного мистецтва. Вона авторка книг та понад 100 статей з питань синтезу мистецтв.

Твори Л. Є. Жоголь прикрашають інтер'єри Кабінету Міністрів України, Рахункової палати, Київської міської ради, Посольств України в Греції, Австрії, Бразилії, київського Будинку кіно, готелів «Київ», «Русь», «Дніпро», інших офіційних та громадських установ, зберігаються у багатьох музеях України а інших країн (Італії, Франції, Норвегії), експонуються на виставках сучасного українського мистецтва.

У Національному музеї українського народного декоративного мистецтва зберігається найбільша та найвагоміша колекція (понад 100 одиниць зберігання) творів Людмили Жоголь. З 1978 по 2011 роки відбулось 23 персональні виставки художниці. Ось основні роботи майстрині, які визнані художнім надбанням декоративного мистецтва України [Стаття з відкритого джерела – Вікіпедія]. (Див. ілюстр. №22, №23, №24, №25)



Наталія Григорівна ШКУШ – художниця декоративного текстилю. Членкиня Національної спілки художників України – 1988р. Закінчила відділення художнього текстилю Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва у 1980р. Відтоді працювала художником монументального цеху на Київському комбінаті монументально-декоративного мистецтва творчо-виробничого об'єднання «Художник» Художнього фонду УРСР. Від 1991 — на творчій роботі. Співзасновниця та директор київської галереї «Триптих» (1998—2001). Створює гобелени, килими, батики, ліжники, інсталяції, вироби у техніці валяння. Від 2004 — співорганізаторка й учасниця проекту Всеукраїнське трієнале художнього текстилю. Учасниця міських, всеукраїнських, закордонних мистецьких виставок від 1987. Персональні

виставки народної майстрині були представлені в Києві 1991, 1994, 2000, 2004, 2019 років, та Оттаві, Торонто (Канада) 2003, 2009 роках. Деякі її твори зберігаються у Львівському музеї етнографії та художнього промислу та Чернігівському художньому музеї. Роботи мисткині відзначаються використанням традиційних мотивів українського народного ткацтва, але з сучасним прочитанням і стильовими експериментами. Вона створює роботи, що вирізняються особливою гармонією кольору, формою і символічним значенням.

Творчо адаптує мотиви, взяті з народного мистецтва, додаючи до них сучасні елементи. В її роботах помітні українські орнаменти, такі як геометричні фігури, стилізовані рослини і тварини, які отримують нову інтерпретацію завдяки її авторському баченню. Наталія Пікуш майстерно працює з текстурами, досягаючи вражаючої глибини у своїх творах. Вона комбінує різні техніки плетіння, що дозволяє створювати багатошарові образи, де кожен елемент має свій рельєф та особливий вигляд. Ця текстурна варіативність робить її гобелени дуже об'ємними і є тактильно привабливими. У її роботах присутні символічні образи, які черпають натхнення з українського фольклору та традицій. Наприклад, її композиції часто містять символи сонця, дерева життя, птахів, квітів, що уособлюють красу, добробут і духовну єдність із природою.

Гобелени Пікуш завжди композиційно завершені. Майстриня вміло поєднує центральні образи з декоративними елементами так, щоб створити гармонійний баланс і водночас ввести глядача в сюжетну лінію. Це робить її роботи багатограними та інтригуючими для споглядання. Ось деякі приклади робіт майстрині [Стаття взята з веб-порталу: Енциклопедія сучасної України] (Див. ілюстр. №26, №27, №28, №29)



Марія Несторівна ШНАЙДЕР-СЕНЮК – українська художниця килимів і тканин. Членкиня Спілки художників України з 1971 року, заслужений художник України з 1992 року, дипломантка Міністерства культури і мистецтв України та Національної спілки художників України 2001. Видатна українська майстриня художнього

ткацтва, яка здобула визнання завдяки своєму унікальному підходу до килимарства та гобелену. Її роботи стали важливим внеском у розвиток українського декоративного мистецтва, а її творчість вирізняється високим рівнем майстерності, символічним змістом і глибокою повагою до національних традицій. У своїх гобеленах Марія Несторівна активно використовує традиційні українські орнаменти і символи, які відображають культурну ідентичність. Її роботи часто містять такі мотиви, як дерево життя, сонце, квіти та стилізовані образи тварин, що символізують різні аспекти української духовності і єднання з природою. Вплела чарівну квітку свого таланту у багатий різнокольоровими барвами вінок сучасного декоративно-ужиткового мистецтва України, заклала підвалини для формування цілої плеяди майстрів з художнього текстилю на Херсонщині.

Марія Шнайдер-Сенюк майстерно поєднує традиційні мотиви з інноваційними елементами, створюючи таким чином унікальний стиль, що відображає її власний світогляд. Її роботи відрізняються особливим підходом до орнаменту та композиції, що робить їх впізнаваними і унікальними. Вона не просто відтворює українські мотиви, а додає їм новий зміст, пристосовуючи до сучасного сприйняття.

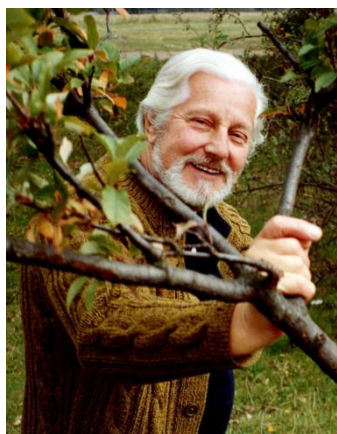
Кольори є однією з центральних складових її творчості. Марія Шнайдер-Сенюк працює з насиченою, яскравою кольоровою гамою, де кожен відтінок має своє символічне навантаження. Вона використовує кольори для створення глибини та емоційного вираження в своїх гобеленах, передаючи таким чином настрій і характер кожної роботи.

Роботи Марії Несторівни відзначаються винятковою увагою до деталей. Вона віртуозно володіє техніками ткацтва, що дозволяє створювати дрібні та детально пророблені елементи, додаючи своїм роботам складності та художньої довершеності.

Гобелени Марії Шнайдер-Сенюк мають складну багатошарову композицію, де часто поєднуються кілька рівнів символіки і змісту. Вона вміло працює з простором, додаючи своїм роботам відчуття об'ємності і глибини. Це дозволяє

глядачеві не просто споглядати гобелен, а проникати у його зміст, розкриваючи різні смислові рівні. Вдосконалила різні техніки ткацтва, особливо в техніці гобелену, і стала відомою своїм майстерним поєднанням традиційного українського ткацького мистецтва з сучасними технічними прийомами.

Творчість Марії Несторівни Шнайдер-Сенюк має велике значення для розвитку українського художнього ткацтва. Вона не лише популяризувала українські народні мотиви, але й підняла традиційне мистецтво на новий рівень, інтегруючи його у сучасний художній контекст. Її роботи залишаються популярними і служать джерелом натхнення для молодих майстрів, адже вона показала, як можна зберігати і розвивати національні традиції через мистецтво ткацтва [З відкритого джерела Херсонського обласного художнього музею ім. О. О. Шовкуненка]. (Див. ілюстр. №30, №31, №32)



Михайло Якимович БІЛАС – український митець художнього текстилю, експозиціонер, майстер гобелену, головний художник будинків моди (Львів, Харків, Київ). Народний художник України 1995, член Спілки художників України 1967.

Автор експозиції давнього періоду Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття (м. Коломия), побудованої у 1970—1972 роках.

Асортимент творів Михайла Біласа: гобелени, килими, міні-гобелени, аплікації, вишиті килимки, сервети, ляльки. Застосовуючи різні техніки ткання, Михайло Білас створив неповторні художні роботи — шедеври українського мистецтва.

Митець постійно проживав і творив у місті Трускавці Львівської області. У 1992 році тут відкрили Художній музей Михайла Біласа. У 1995 році присвоєно звання Народного художника України. Твори майстра зберігаються також у багатьох музеях України, за кордоном та у приватних збірках, зокрема в Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського — 32 роботи митця.

Видатний український майстер художнього ткацтва, живописець і дизайнер, який спеціалізувався на гобеленах, килимах та текстильних панно. Він зробив великий внесок у розвиток українського декоративно-прикладного мистецтва завдяки своїм новаторським підходам і майстерності. Його твори відрізняються яскравим стилем, експресивністю кольорів і відчуттям гармонії між традицією та сучасністю. Михайло Білас відомий тим, що привніс нові тенденції у традиційне українське килимарство. Він експериментував із формою та кольором, сміливо комбінуючи яскраві відтінки і стилізовані форми. Його роботи відрізняються від класичних килимів завдяки авторській інтерпретації народних орнаментів, що робить їх унікальними та впізнаваними сюжетами.

Білас використовував насичену кольорову палітру, поєднуючи яскраві, контрастні кольори з м'якими, пастельними відтінками. У його творчості кольори мають символічне значення і допомагають створювати настрій у роботах. Ця кольорова експресія — одна з ключових рис його стилю, яка створює у творах відчуття радості, тепла і динамізму.

У творах Михайла Біласа часто простежуються народні мотиви, зокрема квіти, дерева, птахи та геометричні орнаменти. Він черпав натхнення в українському фольклорі та культурних традиціях, надаючи їм сучасного звучання. Його роботи передають красу природи, символіку родинних цінностей, любов до рідного краю.

Стиль Біласа характеризується експресивністю форм і динамічністю композиції. Він часто використовував асиметричні форми і витримував яскравий контраст між елементами. Це надає його роботам особливого руху і створює відчуття енергії. Його гобелени і килими не тільки приваблюють своєю естетикою, але й надихають, оскільки сповнені життєвої сили.

Михайло Білас був справжнім новатором у створенні гобеленів і текстильних панно. Він поєднував різні техніки ткацтва та експериментував із матеріалами, створюючи складні та багатошарові сюжетні композиції. Його роботи відрізняються вишуканістю і є водночас глибокою наповненістю змістовними сенсами.

Творчість Михайла Біласа мала і має великий вплив на розвиток українського декоративно-прикладного мистецтва. Він показав, що можна гармонійно поєднувати народні традиції з сучасними підходами, створюючи новаторське, але водночас автентичне мистецтво.

Білас залишив після себе багатий художній спадок і став джерелом натхнення для наступних поколінь українських майстрів. Його стиль і підхід до килимарства продовжують впливати на сучасне українське мистецтво, утверджуючи глибоке розуміння української культури і її традицій через призму інноваційного текстильного мистецтва.

Більшість його робіт можна побачити у віртуальному музеї (**Bilas.art**).

Bilas.art – це онлайн-платформа, яка дозволяє ознайомитися з творчістю видатного українського художника та майстра текстилю. У віртуальному музеї представлені роботи Біласа, зокрема гобелени, килими, панно та інші текстильні твори, які відображають його унікальний стиль і вміння поєднувати традиційні мотиви з авторськими інноваціями.

Відвідувачі музею мають змогу переглядати високоякісні зображення його робіт, дізнаватися про історію кожного твору, його значення та техніки виготовлення. Музей також пропонує інформацію про життя і творчий шлях Михайла Біласа. Віртуальний музей надає зручний доступ до спадщини митця незалежно від географічного розташування, сприяючи популяризації українського мистецтва у світі [Стаття взята з віртуального музею Михайла Біласа – Bilas.art]. (Див. ілюстр. №33, №34, №35, №36, №37)



Ганна Федосівна СОБАЧКО-ШОСТАК – українська майстриня декоративного розпису. За ескізами майстрині вишивали декоративні панно, ткали килими. Експонувалися з 1913 року, Києві і Парижі, Берліні, Дрездені, Мюнхені. Навчала українських художниць Параску Власенко, Марію Примаченко, Тетяну Пату, Надію Білоконь, Марію Пособчук. Змалку загострено відчувала природу. Жаліла самосійні квіти, не рвала їх. В дитинстві робила

замальовки на папері, розписувала хати. Та особливо подобались односельцям її мальовані рушники, в той час поширені на Переяславщині. Про свої малюнки говорила: «Як намалювала б квітку точнісінько такою, як вона є, як всі її бачать, то мені б сказали люди у селі: «То ж не твоя квітка, Ганно, а природня, огородня». Тому й вигадувала з голови».

В 1910 році односельчанка, відома шанувальниця народної творчості, меценатка, активна учасниця революційного руху А. В. Семиградова помітила талант Ганни, стала купувати її рушники та надала в своєму будинку кімнату, де та могла малювати. А потім познайомила з роботами Собачко художницю Є. Прибильську, яка на той час навчалась у П. Левченка та була запрошена Семиградовою в село керувати килимарською майстернею, щоб відродити локальні традиції килимарства. Прибильську захопили барвисті килими, вишивки і яскраві малюнки, які Ганна виконувала для себе. В майстерні цих мисткинь за малюнками Ганни Собачко виготовлені панно, вишивки і килими, що експонувались у Києві (1913), Берліні (1914).

Під впливом професорок мистецтва (Є. Прибильської, О. Екстер) у 1910 році перейшла від традиційного народного розпису до декоративної графіки; працювала в техніці акварелі й гуаші. Її динамічні композиції асиметричні за формою, з довільним малюнком рослинно-квіткових мотивів і птахів, з буйним колоритом.

Все життя Ганна Собачко писала тільки квіти (іноді доповнювала їх птахами). Жодна з тисяч її квіток не повторилась за кольоровою мелодією, формою. Композиції тримаються на великих кольорових плямах, на варіації квітів, різних за розміром і формою. Квіти-птахи, квіти-риби, квіти — веселки — цільні, органічно пов'язані, безперервно змінні і перетворені. У ряді композицій пелюстки квітів переходять непомітно в птахів, риб, інколи в зображення людей.

Це походить ще від стародавніх слов'янських народних традицій тератологічних орнаментів, у яких зливались мотиви живих істот і рослин. Квіти Собачко не безіменні — це квіти добра і мрій, надій і роздумів, діяння і щастя українського народу, вони передають колорит і багатство української природи.

«Твори Ганни Собачко — золота сторінка в історії українського мистецтва», сказав письменник М. Стельмах. Розписи художниці, позначені високою культурою форми, характерною для народного мистецтва, становлять велику історичну й естетичну цінність і можуть бути предметом серйозного й уважного вивчення. (Див. ілюстр. А №38)

А в 1924-му Ганна тріумфувала в Берліні та Мюнхені. Про українку з маленького села заговорила вся Європа. Але вдома її роботи почали втрачати свою актуальність. Більшовицька влада цінувала лише революційне мистецтво — агітки, плакати, а квітки художниці ніяк не вписувалися в той напрям. Виставки вже не проводилися, лише зрідка можна було побачити її роботи на приватних вернісажах. Проте, за оформлення українського павільйону в Москві до Всеросійської Сільськогосподарської Виставки вона отримала звання майстра народної творчості й стала членом Спілки художників СРСР.

Коли в Україні вирував Голодомор, відомості про мисткиню загубилися. Дехто подекував, що жінка, рятуючись від голодної смерті, покинула Батьківщину. Невдовзі з'ясувалося, що вона мешкає в селі Черкизово під Москвою під прізвищем Шостак.

Ганна Собачко-Шостак продовжила займатися улюбленою справою, за її ескізами виготовляли килими, тканини тощо. Роботи знову почали експонуватися на виставках. Зокрема, в 1937-му в Парижі, за два роки в Нью-Йорку.

У березні 1965 року тріумфально пройшла ретроспективна виставка художниці в музеї Тараса Шевченка. Натхненна успіхом жінка знову взялася за пензля. Хотіла повернутися на Батьківщину, але цинічна фраза, кинута секретарем ЦК А. Скабою, болюче різнула по серцю: «У нас таких Собачок — в кожному селі!»

Після її смерті попрощатися з мисткинею прийшло все село. Шлях від хати до кладовища був всипаний гілками червоної калини. Труну несли на тканих рушниках за її ескізами.

По ескізам майстрині можна відзначити те що, вона створила свій унікальний стиль у малярстві й текстилі. Її творчість відзначається яскравими кольорами, символічними образами та виразною наївністю. Собачко-Шостак активно використовувала народні мотиви: стилізовані квіти, дерева, птахи та орнаменти, що були частиною української фольклорної традиції.

Її роботи передають красу і духовність українського села, мають живий, експресивний характер. Собачко-Шостак надихнула багатьох митців, а її творчість досі є яскравим зразком українського «наївного мистецтва» [Стаття взята з веб-порталу «Український інтерес» <https://uain.press/blogs/1130366-1130366>]. (Див. ілюстр. №39, №40, №41, №42, №43, №44)



Ганна Іванівна ВЕРЕС – українська вишивальниця й ткаля; член Спілки радянських художників України з 1965 року та Національної спілки майстрів народного мистецтва України з 1999 року. Вона прославилася своєю майстерністю у вишивці та ткацтві. Її роботи стали втіленням українських народних традицій, зокрема художнього ткацтва і вишивки. Ганна Верес народилася в

1928 році в селі Обуховичі Київської області, у родині ремісників, де з раннього дитинства переймала знання і техніки народного мистецтва. Її мама Марія Пособчук та бабуся також займалися ткацтвом, і це допомогло Ганні зберегти та примножити родинні традиції. Серед творчих напрямів, які розвивала Ганна Іванівна, — ткацьке мистецтво, зокрема ручне ткацтво з елементами традиційних українських орнаментів, таких як «дерево життя», «берегиня», «павичі». Її рушники та килими відомі складною кольоровою палітрою та багатошаровою символікою, що передає історію та світогляд українського народу.

Завдяки її творчості мистецтво українського ткацтва набуло сучасного звучання, зберігаючи при цьому національну автентичність. Вироби Ганни Верес не лише прикрашають музеї в Україні, але й відомі за кордоном. Її роботи демонструвалися на міжнародних виставках, отримали широке визнання за межами України та привертали увагу дослідників української культури.

Особливістю техніки Ганни Верес є комбінація ткацтва з декоративною вишивкою, що надає виробам виразної унікальності. Крім того, майстриня приділяла особливу увагу кольору: у її роботах часто використовуються червоні, чорні та білі відтінки, що символізують життя, родинні зв'язки та захист від злих сил.

Творчість Ганни Верес є надзвичайно важливою для збереження та популяризації української культурної спадщини. Її спадок служить натхненням для сучасних майстрів, які продовжують традиції українського ткацтва та вишивки, збагачуючи їх новими формами і стилями [З наукової роботи О. Никорак «Українська народна тканина»] (Див. ілюстр. №45, №46)



*Ганна Василящук з
«Кобзарем»
проілюстрованим її
роботами*

Ганна Василівна ВАСИЛАЩУК – видатна українська майстриня, відома своїми досягненнями в народному ткацтві, зокрема гуцульському. Її творчість стала символом відродження та збереження української культури та традиційних ремесел. Народилася вона 1930 року в гірському селі Шешори, що на Івано-Франківщині. З раннього віку Ганна Василівна захопилася ткацтвом, переймаючи знання від матері та сусідок. Її унікальний стиль формувався поступово: майстриня почала використовувати техніки традиційного ткацтва для створення полотен, які відображали автентичні гуцульські орнаменти, характерні для її рідного краю.

Роботи Василящук відрізняються багатством кольорової гами та складністю композицій. Вона вміло поєднує традиційні мотиви, як-от стилізовані геометричні візерунки, з новаторськими техніками. Її ткацькі вироби — це не лише декоративні елементи, а справжні витвори мистецтва, що зберігають та передають дух гуцульської культури.

У творчості Ганни Василівни можна побачити кілька основних напрямів:

1. **Традиційні ліжники та килими** — вони оздоблені густими орнаментами, де кожна деталь має символічне значення, і кольори мають глибокі культурні підтексти.
2. **Рушники та тканини** — ці роботи вражають делікатністю, візерунки на них часто мають релігійні та оберегові мотиви. Такий текстиль несе не лише декоративну, а й сакральну функцію. Зокрема, її рушники стали ілюстраціями до творів видатного українського письменника Тараса Григоровича Шевченка.
3. **Традиційний підхід** — Ганна Василівна поєднувала традиційні техніки, виготовляючи вироби, які можуть використовуватися в побуті й водночас залишаються автентичними зразками народного мистецтва.

Твори Василящук неодноразово експонувалися в українських та міжнародних виставках, а також увійшли до колекцій музеїв, що займаються народним мистецтвом. Її внесок відзначено численними нагородами, включно зі званням заслуженого майстра народної творчості України.

Творчість Ганни Василівни Василящук є яскравим прикладом того, як народне мистецтво може існувати й розвиватися в традиційному світі, зберігаючи свою самобутність та значення. Її роботи надихають молодих майстрів на продовження та збереження традицій, а саму майстриню називають однією з берегинь української культури, яка зробила значний вклад у розвиток художнього народного килимарства [Стаття з відкритого джерела Вікіпедія]

(Див. ілюстр. №47, №48)



Леонід Самійлович ТОВСТУХА – один з найвідоміших майстрів українського художнього килимарства, творчість якого є символом вірності традиціям народного мистецтва і одночасно прагнення до переосмислень та новаторства, у створенні виробів у техніках ручного ткацтва. Народжений у ХХ столітті, він належав до когорти українських митців, які прагнули зберегти та переосмислити народні ремесла, пристосовуючи їх до сучасних естетичних потреб. Його роботи увібрали в себе

народні традиції, а також ідеї українського модернізму, що розквітнув на початку століття.

Товстуха, здебільшого спеціалізувався на художньому килимарстві – одному з найдавніших ремесел України. Це мистецтво має багатовікову історію, коріння якої йдуть до скіфських і слов'янських племен, що використовували килими як символ захисту та оберегу. Леонід Самійлович майстерно інтерпретував традиційні символи, додаючи їм сучасного звучання. У його килимах можна побачити елементи традиційних українських орнаментів, таких як «дерево життя» (символ родинного благополуччя), ромби, розети, хвилі, які символізують безкінечність буття, ритм природи і циклічність часу.

Особливістю творчості майстра є гармонійне поєднання народних мотивів і модерної стилістики. Наприклад, його кольорова гама часто включає природні відтінки: глибокий червоний, насичений синій, зелений і жовтий. Це не тільки нагадує про український ландшафт і природні фарби, а й створює специфічну емоційну атмосферу, що підсилює художній образ кожного твору. Митець використовував натуральні матеріали та барвники, завдяки чому його роботи відзначаються глибиною кольору і виразністю.

Ще одним важливим аспектом творчості майстра є композиційна структура його килимів. Він застосовував симетрію та ритм, що є характерними для традиційного українського орнаменту. У деяких роботах можна знайти складні геометричні побудови, які контрастують із м'якими лініями та плавними формами рослинних мотивів. Це поєднання відображає унікальну динаміку його стилю – з одного боку впорядкованість і врівноваженість, а з іншого – жива, майже музична гра ліній і кольорів. Митець досконало володів класичними техніками килимарства, проте вносив свої унікальні прийоми, що дозволяло йому створювати текстурні поверхні та грати з об'ємами. Товстуха вдало поєднував ручне ткацтво з новими технологіями, залишаючись вірним автентичності української традиції.

Творчість Товстухи була не лише мистецькою діяльністю, а й культурною місією. Він прагнув відродити українське килимарство, поширюючи інтерес до

національних ремесел і культурних символів. Його роботи експонувалися на багатьох виставках в Україні та за її межами, де здобули широке визнання. Завдяки цьому ім'я Товстухи стало знаковим не тільки для українського мистецтва, а й для міжнародної спільноти, яка цінує декоративно-прикладне мистецтво.

Майстер зробив вагомий внесок у розвиток українського килимарства, сприяючи відродженню народного мистецтва у сучасній інтерпретації. Його підхід вплинув на багатьох митців, які почали експериментувати з народними мотивами та техніками. Леонід Товстуха залишив багатий спадок, який до сьогодні є джерелом натхнення для мистецтвознавців та українських митців, які досліджують зв'язки між минулим і теперішнім. Його килими не просто прикрашають простір – вони розповідають про історію та культуру, передаючи символи української душі [Статтю взято з веб-порталу: Енциклопедія сучасної України] (Див ілюстр. №14, №49)



Ольга Євгенівна ПІЛЮГІНА — талановита українська художниця та майстриня художнього килимарства, що відома своїм унікальним підходом до поєднання народних мотивів із сучасними дизайнерськими рішеннями. Її творчість вирізняється глибоким розумінням традицій українського килимарства та вмінням переосмислити їх, адаптуючи до вимог сучасного мистецтва і культури.

Творчість Пілюгіної можна вважати прикладом сучасного переосмислення українського килимарства, яке має багатовікову історію. Майстриня глибоко вивчає народні орнаменти та традиції різних регіонів, таких як Полтавщина, Поділля, Гуцульщина, і включає їх у свої роботи. Кожен килим Пілюгіної — це певний культурний код, де через символи та кольори передається національна ідентичність. Її роботи відрізняються тонким розумінням національної культури та підкреслюють зв'язок із минулим, який є актуальним і для сьогоднішнього покоління.

Попри глибокі корені у традиціях, майстриня активно експериментує з формами та техніками. Вона використовує ручне ткацтво, що додає її роботам унікальності, але разом із тим працює з сучасними фактурами, асиметричними елементами та новаторськими кольоровими поєднаннями, які відрізняються від класичної палітри. Її килими часто виглядають як сучасні арт-об'єкти, і підходять для інтер'єрів як у стилі Етно, так і в сучасних мінімалістичних дизайнах.

Особливу увагу майстриня віддає матеріалам, використовуючи природні волокна – вовну, льон, коноплі. Такі матеріали надають її роботам природного вигляду і тепла. Завдяки цьому килими не лише естетично привабливі, а й екологічно безпечні. Ольга підкреслює важливість сталого виробництва та збереження природи через свої роботи, звертаючи увагу на проблеми сучасного світу.

Важливим аспектом творчості Пілюгіної є філософська глибина її робіт. Кожен килим має не тільки візуальну, а й символічну складову. Наприклад, часто у її творчості можна побачити символи родючості, сімейного благополуччя, зв'язку з природою. Орнаменти, які вона використовує, мають значення, зрозумілі для української культури: геометричні фігури, квіти, хвилясті лінії, що символізують воду та життєву силу. Це надає її роботам не тільки естетичної цінності, а й глибокого культурного значення.

Окрім класичних килимів, Ольга створює масштабні текстильні гобелени та інсталяції. Вони використовуються на виставках і стають частиною арт-просторів, допомагаючи глядачеві взаємодіяти з роботою на емоційному рівні. Виставкові проекти Пілюгіної викликають у глядачів не тільки естетичне задоволення, але й змушують задуматися над темами, які майстриня піднімає у своїх роботах.

Ольга Пілюгіна має значний вплив на розвиток сучасного українського килимарства. Її роботи експонуються на численних українських та міжнародних виставках, де вони викликають захоплення відвідувачів завдяки поєднанню народного мистецтва та сучасних дизайнерських рішень. Вона отримала

визнання не тільки серед колег, а й серед широкої аудиторії, яка цінує її підхід до збереження культурної спадщини та популяризації українських традицій у світі.

Майстриня не лише творить, але й ділиться своїм досвідом та знаннями з іншими. Вона працює як викладач і наставник, передаючи свою майстерність молодим митцям. Завдяки їй молоде покоління художників та дизайнерів має можливість оволодівати техніками, притаманними українському килимарству, і розвивати свою творчість, спираючись на національні традиції. Її педагогічна діяльність є важливим вкладом у збереження українського килимарства як частини культурної спадщини.

Творчість Ольги Пілюгіної є важливим внеском у розвиток і збереження кластеру української культури. Її роботи показують, що традиційне килимарство може бути актуальним у сучасному мистецтві, не втрачаючи при цьому своєї культурної цінності. Вона підкреслює значущість українських традицій, одночасно демонструючи можливості їх адаптації до сучасного мистецького контексту. Через свої роботи Пілюгіна доносить до глядачів ідеї національної ідентичності, привертаючи увагу до багатства української культурної спадщини.

Таким чином, Ольга Пілюгіна є однією з найважливіших постатей сучасного українського декоративно-ужиткового мистецтва. Її творчість є прикладом синтезу традиційного та сучасного [Статтю взято з дослідницького веб-порталу «Рукотвори»]. (Див. ілюстр. №50, №51, №52, №53, №54, №55)

Звісно, це не всі особистості художнього ткацтва. У науковій роботі було зосереджено увагу на видатних майстрах, які зробили значний внесок у розвиток традиційної та сучасної національної школи килимарства, можна побачити їхній творчий шлях, техніки й стилі, які мають не лише художнє, а й культурно-історичне значення, адже через свої роботи вони передають національну ідентичність, символіку та естетику. Аналіз творчості народних майстрів дає можливість не лише ознайомитися з їхнім творчим доробком, але й оцінити культурну цінність, яку несе кожен витвір. Їхня праця стає важливою частиною

культурного ландшафту України, збагачуючи національне мистецтво та зберігаючи народні традиції.

2.4. Художнє ткацтво – як явище української ідентичності

Художнє ткацтво займає особливе місце в українській культурі, відіграючи роль не лише як декоративне мистецтво, але й як виразник національної ідентичності. Через нього покоління українців передавали свої духовні цінності, символіку, культурні коди та естетичні вподобання. Ткацтво, особливо ручне, було невід'ємною частиною побуту українців, відображаючи їхнє світосприйняття та глибокий зв'язок із природою, родиною та громадою. Цей вид мистецтва, незалежно від його регіональних особливостей, є універсальним символом українського духу, адже його візерунки, кольори та матеріали створювалися не тільки для задоволення естетичних потреб, а й для збереження національної ідентичності.

Символіка та сакральне значення. Українське ткацтво тісно пов'язане із символікою та духовними переконаннями народу. Традиційні візерунки та орнаменти, що прикрашали тканини, часто мали сакральне значення. Їх основою були символи, які відображали основні цінності, такі як родина, добробут, захист та зв'язок із предками. Наприклад, зображення квітів та рослин символізували родючість, життєву силу та красу, а геометричні форми, хвилясті лінії, хрести та ромби несли в собі функції оберегу. Вони служили як своєрідний щит від злих сил і відображали віру в магічну силу орнаментів, що допомагають захистити дім і сім'ю. Символіка та сакральне значення в українському художньому ткацтві глибоко пов'язані з народними уявленнями про світобудову, взаємодію людини з природою, захистом родини та духовним життям. Українці століттями вкладали у кожен елемент орнаменту, кольору чи техніки ткацтва певний зміст, часто не лише естетичний, але й обереговий, вважаючи ткані вироби захисними, наділеними магічною силою. Це робило килими та рушники не лише повсякденними предметами, а й об'єктами сакральної ваги, що зараз стало культурним надбанням українського народу.

Кожен орнамент у традиційному українському ткацтві мав певне значення, яке закріплювалося через віру в його силу впливати на долю, здоров'я та добробут людини. Так, у багатьох регіонах поширеним був мотив «Дерева життя» — символу родючості та нескінченності роду. Це дерево зображувалося у вигляді рослини з розлогими гілками, що виростили з одного кореня. Воно символізувало безперервний зв'язок поколінь, міцність сімейного дерева, де коріння представляло предків, а крона — нащадків. Таким чином, дерево виступало як потужний оберіг, що допомагав зберегти родину та єдність поколінь.

Геометричні орнаменти, наприклад, ромб, часто з крапками всередині, символізував родючість землі, добробут та безпечність дому. Його використовували як символ родинного тепла і оберіг від негативної енергії. Хрест у багатьох культурах, і зокрема в Україні, був символом захисту, він ототожнювався зі Сонцем, що дарує життя і світло. Хрести часто ставили у центрі композицій, що символізувало духовний центр і енергію, що захищає всіх, хто знаходиться під його «променями».

Використання кольорів як елемента національної символіки. Колірна палітра, притаманна українському ткацтву, має своє глибоке значення та символізм. Наприклад, червоний — це колір життя, енергії та захисту, чорний символізує родючість землі, синій — небо та духовність, а білий — чистоту та світло. Використання таких кольорів надавало ткацтву виразності й дозволяло майстрам передавати певні послання через відтінки. У різних регіонах України були властиві свої колірні поєднання, але всі вони відображали єдність і спільні цінності. Колірна символіка була особливо важливою під час святкових обрядів та ритуалів, підкреслюючи емоційні та сакральні аспекти української культури.

Ритуальне використання тканих виробів. Обрядове значення ткацтва в Україні є ще одним аспектом його сакральної символіки. Ткані вироби супроводжували людину протягом усього її життя: від народження і до смерті. Наприклад, у весільних обрядах рушники використовувалися як символ зв'язку молодих, вони служили благословенням для нової родини, яку створювала

молода пара. Вишиті й ткані рушники часто дарували з побажаннями добра, щастя, благополуччя, і вважалося, що вони захищають молодят від злих сил. Весільні рушники, зокрема, були вишиті або виткані з червоним орнаментом, де кожен елемент мав значення: квіти символізували красу, птахи — любов і вірність, а геометричні фігури — стабільність та родючість.

У похоронних обрядах рушники також відігравали важливу роль. Їх використовували як символічний шлях для душі померлого, що мала повернутися до предків. Такі рушники мали чорно-білий орнамент, який символізував поєднання життя і смерті, початку і кінця, і служив проводом для душі в інший світ.

Особлива роль килимів та оберегів у домі. Килими в українському домі мали не лише декоративне призначення, але й глибоко сакральне. Їх часто вішали на стіни або клали на підлогу в місцях, які вважалися «центрами» дому — біля печі чи на покуті. Орнаментовані килими були носіями особливих символів, які захищали дім від злих сил та приносили в нього добробут. Вважалося, що кожен килим у домі є своєрідним охоронцем, який несе в собі дух роду, зберігає енергію предків і оберігає всіх, хто живе в цьому домі.

Передача символів через покоління. Сакральне значення українського ткацтва не лише в окремих символах, а й у самому процесі передачі знань і технік з покоління в покоління. У багатьох родинах техніки ткацтва передавалися від матері до доньки, і кожне покоління зберігало особливий орнамент, створюючи спадкову традицію. Через це ткацтво стало потужним інструментом передачі не лише ремісничих умінь, але й цінностей, оберегів, унікальних символів. В українській культурі тканий виріб є не просто об'єктом мистецтва — це своєрідна історія, вписана в орнаменти, кольори і саму тканину, яка здатна розповісти про походження роду, його світогляд і духовні цінності.

У сучасному килимі вироблено дві манери передавання образного рішення. Розвиваючись і водночас доповнюючи одна одну, вони можуть співіснувати й у творчості одного майстра. Перша полягає у використанні для розкриття задуму предметно-тематичної образотворчої мови, інша – у застосуванні декоративності

для визначення ускладненої форми, зміст якої розкривається не відразу. Художник у другому випадку залучає глядача до процесу співтворчості, змушує його замислитися і самому розкрити ідею твору.

Поряд із монументальними формами нині розвивається і міні-гобелен. Лаконічність форм, сутність точність, конкретність і яскравість, колорит, контрасти у фактурному обробленні окремих елементів композиції та інші ознаки органічно притаманні мистецтву художнього ткацтва, килимарства як вид ручного ткацтва у художньо-вжитковій творчості [З наочного посібника М. І. Резніченко, Т. П. Ковалючук, Л. В. Паніна, З. Д. Борисюк, Л. Р. Богайчук «Основи вжиткової творчості та методика викладання» 2006р.].

Аналізуючи матеріал, який був отриманий шляхом пошуку та досліджень, можемо впевнено сказати, що українське художнє ткацтво — це не просто ремесло, а багатовимірна мова символів, що формувалася століттями. Це жива історія, яка пройшла крізь століття і змогла зберегти свою автентичність навіть у складних умовах історичних викликів. Воно відображає світогляд народу, його вірування, культурні цінності та духовну спадщину. Орнаменти, кольори та використання тканих виробів у ритуалах свідчать про глибоку потребу українців у захисті, зв'язку з предками, гармонії з природою і вищими силами. Через ткацтво українці виразили свою національну самобутність, створили унікальний культурний код, що досі залишається важливим елементом національної ідентичності.

РОЗДІЛ 3. ТИПОЛОГІЯ, ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ТЕХНОЛОГІЯ ВИРОБІВ ХУДОЖНЬОГО ТКАЦТВА

3.1. Типологія творів народного ткацтва. Типологія художнього ткацтва в Україні охоплює різноманітні техніки, матеріали, стилі й орнаменти, які розвивалися століттями та відрізнялися в залежності від регіону. Українське ткацтво традиційно поділяється на кілька основних типів, таких як рушники, килими, пояси, ліжники, покривала, а також інші побутові й обрядові тканини, що використовувались у різних сферах життя. Кожен з цих типів мав свої особливості у техніці виготовлення, кольоровій палітрі, орнаментальних мотивах та символічному значенні, що дозволяло виявити багатство української ткацької спадщини та її регіональні відмінності.

Рушники, або обрядові рушники, є одним із найважливіших символів українського ткацтва, які здавна супроводжували людину від народження до смерті. Рушники використовувались у весільних, хрещених, похоронних обрядах, їх вішали у хатах на почесному місці як оберіг, прикрашали ікони й родові кутки. Ткацтво рушників виконувалося переважно у техніці перебірного та браного ткання, що дозволяло створювати орнаменти з чіткою символікою. Рушники з геометричними і рослинними мотивами відображали культурний код та світогляд українців, де кожен елемент мав значення. Наприклад, ромби, хрести, «дерево життя», а також птахи символізували безсмертя роду, родючість і духовний захист. Залежно від регіону рушники могли мати різні орнаменти і колористику: в одному регіоні переважали насичені червоні кольори, в іншому – сині або зелені, що створювало неповторне різноманіття традиційного українського рушника.

Килими, які займали особливе місце в українському ткацтві, відомі завдяки багатству орнаментів і складності техніки виконання. Ткацтво килимів є давнім ремеслом, яке особливо активно розвивалось на Поділлі, Гуцульщині, Буковині та Полтавщині. Килими ткалися з вовни, що забезпечувало міцність і тепло, а самі килими використовувалися як для декору стін, так і як підлоги покриття. Орнаменти на килимах зазвичай складалися з геометричних або рослинних

мотивів, які нагадували квіткові букети або символічні дерева. Ці орнаменти мали не лише естетичну цінність, але й сакральне значення, оскільки килими часто виконували оберегову функцію і вважалися своєрідним зв'язком між поколіннями, передаючи сімейні та культурні цінності. У деяких регіонах, наприклад, на Гуцульщині, килими вирізнялися яскравими кольорами – червоним, жовтим, синім і зеленим, які створювали контрастні поєднання і підкреслювали багатство традиційної культури.

Ліжники, або гуцульські ковдри, є ще одним важливим типом художнього ткацтва, характерним для карпатського регіону. Ліжники виготовлялися з овечої шерсті, що робило їх теплими і зносостійкими, а також відповідними для холодного клімату Карпат. Особливість ліжників полягає у техніці виконання, що включає об'ємний ворс, який додає виробу м'якість і тепло. Орнаментальні мотиви ліжників зазвичай є геометричними: це зиг-заги, квадрати, ромби та інші форми, які часто символізували природні елементи – річки, гори, сонце. Ліжники зазвичай мали обмежену палітру кольорів, де переважали відтінки коричневого, білого, сірого та чорного, що створювало природну гармонію з навколишнім середовищем. Ліжники виконували важливу побутову функцію і були символом достатку та домашнього затишку, їх також використовували в якості обрядових покривал, що мало значення для місцевих обрядів і звичаїв.

Пояси в українському ткацтві також мали особливе значення і були важливою частиною народного костюму. Виготовлялися переважно з вовняних або лляних ниток і мали складні орнаменти з геометричних мотивів. Пояси служили не тільки для зручності, але й мали оберегову функцію: вважалося, що вони захищають власника від злих сил. Особливість поясів полягала в яскравій палітрі кольорів – червоному, синьому, зеленому, які надавали виробам життєрадісності. У деяких регіонах, наприклад на Слобожанщині або Полтавщині, пояси могли включати металеві деталі, що робило їх ще більш декоративними та урочистими. Пояси також мали певний статусний характер, оскільки дорогі пояси могли свідчити про добробут власника.

Покривала та інші побутові тканини, такі як скатертини, серветки, наволочки, також мали важливе значення в українській культурі. Вони виготовлялися з льону, конопель або вовни, що дозволяло створювати міцні та зносостійкі вироби для повсякденного використання. Орнаменти на таких тканинах зазвичай були простими, але мали чітку символіку. Геометричні орнаменти – квадрати, лінії, ромби – символізували порядок, стабільність і гармонію в домі. Колористика цих виробів могла бути стриманою або насиченою, в залежності від регіону, і включати кольори, що гармонійно поєднувалися з інтер'єром сільських хат. Покривала і серветки часто мали декоративне обрамлення, що підкреслювало їхню завершеність. Покривала могли бути не тільки декоративними, але й функціональними: ними накривали столи, лави, використовували під час свят і важливих сімейних подій.

Окремо слід згадати і обрядові тканини, які займали значне місце в народній культурі України. До таких тканин належали ритуальні покривала для весінь, хрестин, поховань. Їх виготовляли з найкращих матеріалів і прикрашали орнаментами, які відповідали обряду. Весільні покривала, наприклад, мали яскраві кольори і складну орнаментику, що символізувала щасливе і плодюче життя молодят. Хрестинні тканини зазвичай були білими або світлими, з орнаментами, що символізували чистоту, невинність та благословення. Похоронні покривала мали стримані кольори, як правило, чорний, білий і сірий, а орнаменти могли включати хрести та інші оберегові символи, що підкреслювали зв'язок між світом живих і мертвих.

Художнє ткацтво України є надзвичайно багатогранним і відображає унікальність кожного регіону. Кожен тип тканин та виробів виконував свою роль у побуті, обрядах та культурі, зберігаючи символіку та естетику українського народу. Майстри створювали вироби з глибоким символічним значенням, використовуючи натуральні матеріали та барвники, що додавало тканинам автентичності. Традиційне ткацтво не тільки задовольняло побутові потреби, але й передавало культуру, вірування та духовність народу. Сьогодні українське

ткацтво продовжує зберігатися, активно розвивається і знаходить своє місце в сучасному світі, залишаючи відбиток в українській історії традицій та культури. [З етнографічної наукової роботи Я. Оринжиної]

3.2. Художні особливості творів національного художнього ткацтва.

Народне мистецтво є неповторним явищем у культурі будь-якого народу, що виробив і передав найдосконаліший творчий досвід, відбираючи, зберігаючи і відшліфовуючи все найкраще, що було витворене багатьма поколіннями протягом тисячоліть. Кожен історико-культурний регіон України, а іноді й село, мали спеціалізацію в тому чи іншому виді народного мистецтва і, звичайно, неповторне творче обличчя. У досліджуваних регіонах поширеним жіночим народним промислом є текстиль, зокрема, вишивка та ткацтво. Побутування цього традиційного промислу забезпечило розмаїття самобутнього етнографічного матеріалу, який ще недостатньо вивчений. Розвиток ткацтва зумовлений соціально-економічними особливостями та побутовими проблемами, пов'язаними з умовами життя, виготовленням одягу, який став одним з основних складників народної творчості, зберіг, особливо на Гуцульщині, багато прадавніх елементів, що дозволяють простежити розвиток художньо-технологічних властивостей і типовий характер одягової тканини [<https://lnam.edu.ua>].

Науковець О. Никорак доводить, що текстиль у цьому регіоні в кінці XIX – 60-80-х роках XX ст. охоплював технологічні підвиди: плетіння (або брання) і в'язання, ткацтво і його декорування – вишиття. Ткацтво розвивалося ручне. Тоді асортимент тканих виробів складався з тканин одягового, господарського та інтер'єрного призначення. Декоративне вирішення кожної типологічної групи тканин є досить виразним виявом локальної культури населення досліджуваних сіл, фіксує її багатство і приналежність до цієї місцевості. Досить унікальними є верети, виготовлені наприкінці XIX – XX ст., які за орнаментально-композиційним вирішенням можна поділити на кілька видів [<https://lnam.edu.ua>].

До першого виду належать верети «установкові», орнаментика яких розташована вздовж виробу, за своїм колоритом і багатством мотивів нагадують

гуцульську вишивку. Це переважно геометричні та рослинно-геометризовані мотиви на білому або чорному тлі: «баранячі ріжки», «ромб», «семиріг», «листок», «ружа», «цвіт картоплі», «слива» та ін. Верети ткали килимовою технікою, використовуючи для основи льон і фабричну шпулькову нитку, а на ткани – вовну, коноплі та льон [<https://lnam.edu.ua>].

Другий вид – це декоровані верети, тло яких найчастіше ахроматичне – біле, коричневе, рідше – сіре чи чорне. Технікою саржевого ткани по всій довжині виробу ритмічно розташовані паси червоного, зеленого та синього кольорів, між яких проглядалися білі смуги такої самої товщини [<https://lnam.edu.ua>].

Третій вид становлять поперечносмугасті верети-налавники, які відрізняються від попередніх заповненням тлом, виконаним технікою саржевого ткани з використанням чорної нитки ткани [<https://lnam.edu.ua>].

Четвертий вид – це «павучкові» верети-налавники, що відрізняються багатством основних і другорядних смуг червоного, світло-зеленого, жовтого, коричневого, оранжевого та чорного кольорів, які містять рапоровий повтор орнаментальних елементів: «гребінчик», «павучок», «напівпавучок», «хрестик».

«Павучкові» верети виготовляли майже всі майстри-ткачі, котрі бездоганно опанували техніки ткани. Виконували їх, використовуючи саржеве, перебірне ткани [<https://lnam.edu.ua>].

П'ятий вид – це килимові верети, які почали виготовляти у 50-60-х рр. ХХ ст., застосовуючи поліхромні, глибокі за тональністю, насиченістю вишневі, жовті, зелені та інші кольори тла і ще ширшу палітру барв у смугах. У них основні смуги утворювалися однорідними, складними за конфігурацією мотивами «кучерів», «оленячих рогів», «баранців», «безконечників», «петрушок», «баранячих рогів», які іноді поєднуються з такими самими або вузькими за об'ємом смугами, сформованими мотивами клинців і скосиків, що ритмічно чергуються по горизонталі. Такі верети ткали саржевим перебірним і килимовим тканим. З часом цей вид верети перетворився на нові сучасні типи покривал – доріжки, накидки на телевізор, крісла, дивани тощо. Вони відрізняються від своїх прототипів меншими за розмірами та дещо, складнішими

й різноманітнішими композиційними схемами, широкою кольоровою палітрою і «дзвінкішим» поєднанням барв [<https://lnam.edu.ua>].

У XIX – середині XX століття тканину декорували традиційною орнаментикою, яка складалася з рослинно-геометричних мотивів («фасульки», «листочки», «листок», «ружа», «цвіт картоплі», «слива», «петрушка», «виноград») і геометричних мотивів (ромби, трикутники, квадрати, «ружки», «кучері», «очка», «кривульки», «безконечники», «грабельки», «баранячі різки», «семиріг», «гребінчик», «павучок», «напівпавучок», «хрестик», «кучері», «баранці», «оленячі роги», «скосики», «клинці», «решітки», «парканці» та ін.).

Натомість від кінця XX — початку XXI ст. спостерігаються впливи буковинської орнаментики, зокрема, при декоруванні жіночих сорочок і фартухів [<https://lnam.edu.ua>].

Символічний зміст кожного орнаментального мотиву зосереджується навколо прадавніх ідей плідності, примноження, гараздів, захисту від демонічних сил і злого ока, єдності світобудови, переосмислених у поняттях християнства. Важливу роль у композиції орнаменту народних тканин відіграє тло. Воно має окремі завдання, власну мову. Від узорних частин орнаменту тло відрізняється часто матеріалом, технікою виконання і колоритом. Його ткали здебільшого з пряжі натурального кольору. Тільки в тканинах святкового чи декоративного призначення перетикали тло кольоровою (фарбованою) пряжею.

Колористична система народного ткацтва ґрунтується передовсім на емоційному сприйнятті природного багатства і краси, що дає поштовх творчій особистості до використання і ахроматичних, і хроматичних (червоний, рожевий, синій, фіолетовий, зелений, жовтий, оранжевий) відтінків кольорів для всіх видів і родів тканини відповідно до призначення. Застосування теплих і холодних кольорів варіюється згідно з уподобаннями майстра та територіальною приналежністю виробу [<https://lnam.edu.ua>].

Якщо в рисунку майстер не відходить від еталону, то у виборі кольору він вільний, щоправда, у межах традиційної гами. У святковому жіночому та чоловічому строї виразно простежується колористика різного типу одягової

тканини, де переважають чорні та червоні плями верхнього плечового та поясного одягу. Цю контрастність гармонійно врівноважують прохолодні плями аксесуарів, вишивки та лляного полотна сорочок.

Давній святковий характерний гармонійним врівноваженням холодних і теплих відтінків кольорів і насичених активних плям. Незважаючи на певну інтерпретацію в декоруванні одягових тканин та їхніх компонентів, у сучасному святковому жіночому строї цієї території відчувається та сама колористична рівновага та гармонія барв. Зауважено тісний зв'язок мистецьких якостей декору з технічними способами його виконання. Вибір того чи іншого технологічного прийому обробки сировини, підготовки її до ткацтва, вишивки чи плетіння та безпосередньо сама технологія виготовлення тканини визначаються її практичним призначенням. Цей чинник впливає й на міру використання фарбованої нитки, яка від середини XX ст. зафарбовувалася не природними, а хімічними барвниками [<https://lnam.edu.ua>].

Художні особливості національного художнього ткацтва розкриваються у кількох важливих аспектах, які об'єднують в собі техніку, колорит, композицію та індивідуальний стиль майстрів.

Колористика. Українське ткацтво вирізняється багатою, гармонійною колористикою, яка зумовлена місцевими традиціями та доступністю природних барвників. У різних регіонах домінують свої кольори: Полтавщина славиться теплими відтінками, на Західній Україні часто використовують контрастні поєднання. Колірна гамма творів часто обирається з урахуванням певної символіки або значення кольорів у народній культурі.

Техніки ткацтва. Українські майстри використовували різні техніки, як-от перебірне, килимове, штапування, що давало можливість створювати різноманітні текстури та підкреслювати деталі у виробах. Наприклад, перебірне ткацтво дозволяло підкреслювати певні елементи візерунка через зміни у щільності тканини. Це додає виробам не лише візуальної краси, але й рельєфності.

Композиційні особливості. У національному ткацтві велика увага приділяється балансуванню елементів у межах композиції. Орнаменти розташовуються так, щоб вони не перевантажували виріб, а натомість створювали гармонійний і цілісний візуальний образ. Вироби часто мають симетричну композицію, де мотиви розташовані дзеркально, або ритмічну, з повторенням мотивів по горизонталі чи вертикалі.

Майстерність і технічність виконання. Ткацтво потребує великої точності й майстерності, адже кожна нитка має своє місце в загальній структурі виробу. Виконання з точним розподілом кольорів і форм надає творам чіткості та вишуканості, що свідчить про високий рівень володіння технікою майстрами.

Локальна специфіка. Вироби ткацтва з різних регіонів мають характерні ознаки, що підкреслюють локальні особливості, історичний контекст та естетичні вподобання. Вироби західних регіонів часто відрізняються багатством кольорових рішень і складністю технік, тоді як північні регіони можуть бути більш стриманими в кольорах, проте відзначаються технічною досконалістю [З наукової роботи М. Назарчук – «Художнє ткацтво Волинського Полісся ХІХ – першої половини ХХ століть (Витоки. Типологія. Художні особливості)»].

Ці особливості роблять національне художнє ткацтво не просто ремеслом, а формою художнього вираження, що передає глибину культури та естетичні ідеали народу.

3.3. Конструкційні етапи технології ручного ткацтва

Художнє ткацтво як унікальна частина народного мистецтва пройшло довгий шлях еволюції, в якому ключову роль відігравали майстри-ремісники. Вони з покоління в покоління передавали свої вміння й досвід, поступово вдосконалюючи існуючі техніки, додаючи нові орнаменти та елементи, а також адаптуючи вироби до запитів свого часу. Завдяки їхній наполегливій праці склалися основні етапи технології художнього ткацтва, які не лише зберегли цей вид мистецтва, але й сприяли його розвитку. Розуміння цих етапів дозволяє краще збагнути традиції, що лежать в основі сучасних ткацьких технік.

Підготовка до ткацтва. Матеріали та приладдя

Для ткацтва потрібно таке приладдя: ножиці, гребінка, колотушка, ніж гачок.

Ножиці мають бути довгими і гостро заточеними. Їх застосовують для стриження ворсової поверхні килимів і зрізання залишків утокової пряжі.

Гребінка потрібна для оправки ворсу, вирівнювання нав'язаних ворсових вузлів перед стриженням. Її зазвичай виготовляють із листового заліза з дерев'яною ручкою (Див. ілюстр. №56)

Колотушку, або *стукалку*, застосовують для виготовлення всіх видів килимового виробу. Її використовують для прибивання утокової нитки до попередньо заготовленої частини килима. Зубці колотушки виготовляють зі сталевих пластин із заокругленими кінцями і металевих прокладок біля їх основи. Рукоятка колотушки має бути з дерев'яною накладкою. (Див. ілюстр. А №57)

Ніж-гачок використовують для вив'язування килимових вузлів від цілої нитки, яку відрізають відразу після в'язання вузла. Його виготовляють із металевих пластин завдовжки 170 мм, завширшки 20 і завтовшки 2 мм. Ніж-гачок має плоску рукоятку з дерев'яними накладками. Робоча частина його заточена і заокруглена у вигляді гачка (Див. ілюстр. №58)

Дерев'яна лінійка. Довжина її має становити не менше ніж 15 см. Лінійка призначена для рівномірного розподілу утоку нитками основи.

Для ручного ткацтва застосовують горизонтальні, нахилені або вертикальні ткацькі верстати.

Горизонтальний ткацький верстат майже не відрізняється від звичайного нахиленого. Відмінність полягає в тому, що він розміщується горизонтально.

Нахилений ткацький верстат простого типу складається з двох вертикальних стояків – боковин і двох поперечних-валів, які використовують для натягування основи (Див. ілюстр. №59). Поперечки схрещуються так, щоб у перерізі вони мали вигляд овалу або були подібні до нього. Нижню поперечку закріплюють у боковинах міцно, а верхня вільно ходить у пазах боковин, її закріплюють клинами, які вставляють у пази, під верхнім валом. Під час роботи верстат

торкається стінки, тому боковини зрізають під кутом близько 30°. Таку конструкцію верстата називають нахиленою.

Зручна конструкція верстата зі стояками без нахилу, тобто з розміщеними перпендикулярно до площини підлоги. До нижньої частини бокових стояків таких верстатів міцно кріплять під прямим кутом так звані підкоси, що забезпечують стійкість верстата під час ткацтва.

Вертикальний ткацький верстат є по суті прямокутною рамкою, яку можна легко пересунути або перенести в інше місце. (Див. ілюстр. №60)

Верстати підготовлюють до роботи заправною основою. Для основи використовують міцні кручені бавовняні нитки, які рівномірно обмотують вали верстата. Розміщення вертикально і добре натягнуті на валах нитки основи призначені для здійснення всіх операцій ткацтва [З наочного посібника М. І. Резніченко, Т. П. Ковалючук, Л. В. Паніна, З. Д. Борисюк, Л. Р. Богайчук «Основи вжиткової творчості та методика викладання» 2006р.].

Заправлення верстата

Заправлення верстата основою можна здійснювати двома способами. Найпростіший – *пересічний*. Для цього потрібно кінець нитки від клуба прив'язати до нижнього валу і передати клубок через верхню поперечну помічнику, що стоїть за верстатом. Помічник має повернути клубок із-під нижньої поперечки доти, доки заправлення верстата на ширину майбутнього килима не буде закінчене. Другий кінець нитки також закріплюють на нижньому валу.

Для рівномірного розподілу ниток основи на пари потрібно застосувати плетиво «ланцюжок» зі шкалою рівномірних позначок. Потім до правої боковини прив'язують нитку, подібну за якістю до основи. Вільний кінець нитки розкладають позаду ниток передньої площини основи і притримують за допомогою вказівного й великого пальців правої руки. Далі нитку витягують на себе між кожною черговою парою ниток основи, унаслідок чого утворюється петля, що охоплює дві нитки основи. Потім петлю витягують на себе настільки, щоб у неї можна було просунути вказівний і великий пальці правої руки. Цими

пальцями (з петлею на них) захоплюють нитку для плетення через наступну пару ниток основи. Нитку плетення протягають пальцями в надіту на них петлю, яку трохи натягують, а нова слугуватиме для утворення наступної. Набір таких петель по всій ширині основи утворює ланцюжок, кінець якого закріплюють на лівій боковині верстата. Такий самий ланцюжок потрібно роботи під верхнім валом верстата. Зрівняльні ланцюжки допоможуть утримати потрібну ширину основи і закріпити в килимі. Ланцюг слід вставити чітко під прямим кутом до ниток основи [З наочного посібника М. І. Резніченко, Т. П. Ковалючук, Л. В. Паніна, З. Д. Борисюк, Л. Р. Богайчук «Основи вжиткової творчості та методика викладання» 2006р.].

Зрівняльне плетення

Для утворення тканини пари ниток основи потрібно розділити на парні і непарні. У процесі поділу ниток між парними й непарними прокладають круглу рівну паличку діаметром не менше ніж 20 мм. Лінійку підіймають вгору настільки, що сидячи можна було дістати її руками. Поділ лінійкою ниток основи на парні й непарні визначає кількість ниток зів, в який має проходити долоня.

У цьому положенні парні нитки мають бути попереду, а непарні – позаду. Для переплетення основи потрібно змінити положення парних і непарних ниток, тобто змінити зів, для чого роблять ремізки (Див ілюстр. №61). Міцні бавовняні нитки нарізають на однакові відрізки завдовжки близько 30 см. Кожну непарну нитку основи захоплюють окремим відрізком, а його кінці витягують наперед. Кінці кожних восьми-десяти відрізків зав'язують вузлом. Це будуть ремізки. Відтягують вузол на себе, можна змінити положення парних і не парних ниток основи [З наочного посібника М. І. Резніченко, Т. П. Ковалючук, Л. В. Паніна, З. Д. Борисюк, Л. Р. Богайчук «Основи вжиткової творчості та методика викладання» 2006р.].

В'язання ремізок для зівоутворення

Після заправлення верстата основою і ремізом підбивають клини, щоб верхній вал піднявся настільки, наскільки це потрібно для досить сильного натягування

основи. Основа має бути натягнена так, щоб змінити зів можна було без зусиль. За добре натягненої основи отримують рівний і міцний килим.

Після заправлення верстата починають ткати першу частину килима. Спочатку утік прокладають у зів зліва направо; друге його прокладання відбувається справа на ліво, при цьому лівою рукою почергово відтягують ниткові ремізки на себе. Кожну нитку утку по всій ширині заправленої основи прибивають колотушкою до вже зробленої частини килима. Зазвичай кінцеву частину килима виконують із бавовняних ниток. Її ширина залежить від розміру килима (1 – 3 см). Кінцеві частини виконують для всіх видів килимів. Поздовжні кінці килима, паралельні основним ниткам, називають *пружками*. Вони мають бути міцними і відповідати кольору фонові частини. Добре виконані пружки килима не дають змоги його кінцям закрутитися [З наочного посібника М. І. Резніченко, Т. П. Ковалючук, Л. В. Паніна, З. Д. Борисюк, Л. Р. Богайчук «Основи вжиткової творчості та методика викладання» 2006р.].

Виготовлення пружків у безворсових і ворсових килимах

Пружок виконують переплетенням ниток основи й утку. Зазвичай для пружків беруть що найменше дві основні нитки, але не більше шести. Для з'єднання ниток пружка з ниток утку, що утворює каркас килима, застосовують спосіб зчеплення утоків на загальну нитку або зчеплення утоків між собою.

Зіткавши потрібну ширину першої кінцевої частини, можна починати ткати візерунок. Для виготовлення килимів застосовують вовняну, напіввовняну, бавовняну або льняну пряжу. *Вовняну* пряжу підбирають зазвичай низьких номерів, тобто досить товсту і обов'язково кручену. Якщо килим має бути великої щільності з найтоншим мереживом, то використовують дуже тонку пряжу, склавши її у два-три або чотири рази. Для виготовлення килима з великим візерунком і низькою щільністю товсту кручену пряжу також складають у кілька разів.

Напіввовняна пряжа жорсткіша й міцна, ніж вовняна, оскільки складається з вовни і синтетичних волокон. Таку пряжу використовують переважно для оброблення безворсових килимів із великими не складними візерунками, що дає

можливість менше оперувати з візерунками утвореннями утоків у процесі ткацтва.

Бавовняну пряжу використовують двох видів. Для основи і ремізок має бути міцна кручена, так звана кордна пряжа, оскільки нитки основи натягнуті й постійно торкаються килимоткацьких інструментів. Як основу можна застосовувати і *льняну* кручену пряжу, також дуже міцну. Для утку потрібно малоскручена, м'яка і тонка бавовняна пряжа. Її складають у кілька разів і використовують для скріплення утоків у сумахах, ворсових і махрових килимах. Завдяки своїй м'якості ця пряжа добре лягає між нитками основи, міцно тримає в'язані вузли, надає еластичності тканині килима [З наочного посібника М. І. Резніченко, Т. П. Ковалючук, Л. В. Паніна, З. Д. Борисюк, Л. Р. Богайчук «Основи вжиткової творчості та методика викладання» 2006р.].

Ручне ткацтво безворсових килимів

Рівну щільну тканину килима без просвітів отримують *зчепленням утоків на загальну нитку*. За такого способу кольорові утки на межі візерункових ділянок почергово прибивають на ту саму нитку основи.

Застосування способу *зчеплення утоків між собою* для вироблення килима дає змогу уникнути просвітів у його тканині на межі кольорових ділянок. Прокладання утоків потрібно виконувати без натягування, але і без утворення петель від надто вільно прокладених ниток, тоді килим не буде перекошеним, а малюнок – перекрученим.

Способом *переплетення основних ниток з двома утками* виготовляють тканину безворсових одnobічних килимів – сумахів. Каркас тканини таких килимів виконують переплетенням ниток основи зі скріпленням утком. Якщо каркасний утік прокладають між нитками основи по всій ширині килима, то кольорові утки створюють за допомогою петель по кожній парі нитокоснови згідно з малюнком. Один ряд ниток за технічним малюнком-ескізом набуває у килимі вигляду косички (або набраних гачком петель), оскільки обкручування утком ниток основи виконується спочатку справа наліво, а після зміни зліва направо (Див. ілюстр. №62). Отже, кожна косичка сумахи складається з двох

напівкосичок, петлі яких в'яжуть за допомогою невеликих моточків. Для в'язання першої напівкосички лівою рукою захоплюють відраховану кількість ниток основи, від якої вказівним і великим пальцями відділяють чергову пару ниток основи. Правою рукою, в якій лежить моточок кольорової пряжі, створюють петлю на кожній наступній парі ниток основи справа-наліво. Кожну петлю підтягують до краю тканини.

Після в'язання напівкосички по всій ширині основи прокладають скріплювальний утік справа наліво і виконують пружкове плетіння на лівому боці килима. Цей утік рівномірно розподіляють паличкою між нитками основи і прибивають колотушкою до готової частини килима. Потім в'яжуть іншу напівкосичку зліва направо. Після закінчення в'язання другою напівкосичкою прокладають скріплювальний утік і також прибивають до готової частини килима. Кінці візерунко-утворювальної пряжі, що залишаються на межі кольорових частин, не вплітають у тканини килима, а виводять на виворіт [З наочного посібника М. І. Резніченко, Т. П. Ковалючук, Л. В. Паніна, З. Д. Борисюк, Л. Р. Богайчук «Основи вжиткової творчості та методика викладання» 2006р.].

Способи переплетень у килимових виробках

Переплетення без зчеплення різноколірних утоків між собою з утворенням просвітів у тканині. За такого способу переплетення різноколірні уткові нитки на межі контуру кольорових ділянок малюнка килима не переплітаються між собою, а зчеплюються із сусідами нитками основи і змінюють свій напрямок на протилежний. За відсутності зчеплення різноколірних уткових ниток на межі контуру утворюються просвіти, або зазори, які йдуть у вертикальному напрямку. Цей вид переплетень називають *палас на пряму нитку*. (Див. ілюстр. №63)

Переплетення із закріпленням кольорових утоків на загальну основну нитку полягає в тому, що на межі кольорової ділянки малюнка килима обвивають основну нитку і повертають у зворотному напрямку, утворюючи зчеплений між кольоровими утками. Такий спосіб переплетення застосовують під час виготовлення килимових доріжок.

Переплетення з відведенням основних ниток за контуром малюнка утоківими нитками. У цьому разі малюнки візерунків килима виконують полотняним переплетенням, а їх контури створюють петлями кольорової уткової нитки навколо основних ниток. Переплетення може йти зліва направо, справа наліво або по діагоналі.

Ручне ткацтво ворсових килимів

Ворсові килими відрізняються тим, що їх лицевий бік складається з дрібних вузликів вовняної пряжі, зв'язаних міжкаркасними утками на двох нитках основи. Різноколірні вузли зв'язують горизонтальними рядами по всій ширині килима і рівно підстригають, завдяки чому на лицевому боці килима утворюється суцільна оксамитова поверхня, що закриває нитки основи й утку. Щільність ворсової тканини визначають кількість вузлів на квадратну одиницю виробу. Зазвичай кількість вузлів підраховують на 1 дм² килима. Що більша кількість вузлів, то більша щільність виробу, що надає більше можливості виконувати складний візерунок композиції.

У ворсових килимах лицевий бік складається з кінців різноколірної вовняної пряжі, що утворюються від послідовного обв'язування нею двох основних ниток і закріплення ворсу на основі у вигляді вузла. Закінчивши виконання кінцевої частини килима, з його боків залишають по дві-три пари ниток основи для пружків, які слід закріпити.

Килимові вузли в'яжуть горизонтальними рядами по ширині основи. Кожний ряд вузлів закріплюють однією або двома нитками скріплювальних утоків. Залежно від способу в'язання розрізняють килимові вузли полуторні й двійні [З наочного посібника М. І. Резніченко, Т. П. Ковалючук, Л. В. Паніна, З. Д. Борисюк, Л. Р. Богайчук «Основи вжиткової творчості та методика викладання» 2006р.].

Техніки ручного ткацтва. Полотняне переплетення. Утворюється воно чергуванням прокидок. Перша прокидка покриває непарні нитки, друга – парні. Після прибивання утку основа виявляється повністю накритаю з лицевого і виворітного боків. Прокидки утку рідко тягнуться від краю до краю шпалери,

отже, кожна зміна кольору в загальній композиції потребує зміни утоку. Крім того, навіть у монохромних ділянках тканини це дає змогу уникнути деформації (так званого кирса) тканой поверхні [<https://elar.khmnpu.edu.ua>]. (Див. ілюстр. №64, №65)

Прокидка навскіс. Її застосовують, щоб підкреслити тоншим контуром лінію мотиву. Прокидку навскіс роблять не перпендикулярно до ниток основи, а по косій лінії. Оскільки тканина «зростає» знизу вгору, спочатку виконують ту частину візерунка, яка потребує облямування, потім тчуть прокидку правої і лівої частин мотиву [<https://elar.khmnpu.edu.ua>]. (Див. ілюстр. №66, №67)

Криволінійна прокидка. Різні обриси візерунка часто потребують криволінійних контурів і форм. Криволінійна прокидка проходить крізь основу по будь-якій кривій лінії відповідно до задуму художника-майстра. [<https://elar.khmnpu.edu.ua>]. (Див. ілюстр. №68, №69)

Скорочення або збільшення довжини прокидки. Для моделювання форм зображення, а також для виконання м'яких переходів одного кольору в інший або, навпаки, для створення яскравих декоративних ефектів застосовують скорочення чи збільшення довжини прокидок. У разі скорочення утік захоплює невелику кількість ниток, що дає змогу м'яко підкреслювати контури малюнка і створювати світлотіньові ефекти [<https://elar.khmnpu.edu.ua>]. (Див. ілюстр. №70, №71)

Зубці. Регулярні повторення скорочень і подовжень дають можливість імітувати зубчасті лінії. (Див. ілюстр. №72, №73)

Розтяжка, або штриховка. У стародавніх тканинах і гобеленах досить часто застосовували спосіб розтяжки, або штриховки. Цей спосіб давав змогу збагачувати композицію додатковими відтінками. Тонкі зубці одного кольору, входячи у ділянки іншого, створювали, зливаючись, зону третього кольору. У давнину методом розтяжки, використовуючи контрасні кольори, ткали складки одягу. Поєднуючи близькі за тоном кольори, скорочуючи або збільшуючи довжину прокидки і чергуючи довжину в певному порядку, отримували дуже м'які переходи від одного кольору до іншого. (Див. ілюстр. А №74, №75)

Обкручування утоком двох ниток основи зліва направо. Обкручування двох ниток основи зліва направо [<https://elar.khmnu.edu.ua>]. (Див. ілюстр. №76, №77)

Подвійне з'єднання зі зчепленням утоків між нитками основи. У давнину тканини виготовляли виворітним боком до ткача. Утокові нитки, намотані на шпулі, звисають донизу від напрацьованого краю тканини. Не обриваючи нитки, переходять від однієї ділянки до іншої такого самого кольору. Подвійне з'єднання зі зчепленням утоку створює з лицевого боку чітку вертикаль, що розділяє дві кольорові ділянки. За такого з'єднання на виворітному боці створюється рельєфне потовщення, що відповідає лицевому боку тканого виробу. [<https://elar.khmnu.edu.ua>]. (Див. ілюстр. №78, №79)

Компенсаційне з'єднання на різні нитки основи, або паласна техніка – закінчення протилежних за напрямком прокидок на різних нитках основи, що дає ефект незначного «тремтіння» вертикалі та не потовщує ткану поверхню [<https://elar.khmnu.edu.ua>]. (Див. ілюстр. №80, №81)

Просте з'єднання на загальну нитку основи. На деяких ділянках тканини застосовують своєрідну різноманітність (різнокольоровість) фрагментів. На ту саму нитку основи накладають завершення прокидок двох протилежних напрямків. Місця, в яких один колір торкається іншого, утворюють невеликі горизонтальні штрихи. Лінія з'єднання при цьому трохи потовщується. [<https://elar.khmnu.edu.ua>]. (Див. ілюстр. №82, №83)

Вузол «гіордес» (запозичений із турецького килимарства). Нитка, яка утворює ворс, огинає дві нитки основи петлею зверху а її кінці, обгорнувши кожний свою основну нитку, також виходять наверх і розміщуються нижче від своєї петлі [<https://elar.khmnu.edu.ua>]. (Див. ілюстр. №84, №85)

Обкручування ниток основи з вивороту, або єгипетське плетіння. У деяких випадках обмотування ниток основи здійснюють не з лицевого, а з виворотного боку. У такий спосіб зручно надати малюнку одночасно і чітко рельєфного контуру, обмотуючи нитки з виворітного боку ткання. Нитка утоку проходить через дві нитки основи з вивороту та обмотує одну нитку основи з лицевого боку. Під час прибивання колотушкою або протискування пальцями прокидки утоку,

що проходять за обмотаною основою, вільні ділянки основи, не прикриті утком, залишаються заповненими обмотаними петлями [[https://:elar.khmnu.edu.ua](https://elar.khmnu.edu.ua)]. (Див. ілюстр. №86, №87)

Технологія ручного ткацтва гобелену

Гобелени виконують за допомогою найпростіших пристроїв. Достатньо однієї рами з прямовисно натягненими нитками основи.

Різнобарвні нитки утку в цьому разі пропускають по основі в правильному полотняному переплетенні дуже щільно, тому основа утворюється повністю покритою. Проте більшу частину гобеленів, за винятком класичних французьких, створюють різними технічними прийомами. Уток не завжди пропускають під прямим кутом до основи. Оскільки він передбачає певну форму, то його накладають навскіс. Уток не завжди переходить тільки через одну нитку основи, а й через дві або три; в іншому разі техніка виконання може поєднуватися з вузловим в'язанням, створенням петель або вишивкою. Для створення гобеленових виробів використовують вертикальні або горизонтальні верстати. На вертикальній головні нитки не закріплені жорстко, вони протягаються від нижнього валика до верхнього, на який навивається уже виткана тканина. Щоб на цьому верстаті простіше було працювати, парні нитки основи відокремлені від непарних, причому задні нитки прив'язані до ремізних планок із захопленими шнурами, за допомогою яких можна підтягувати вгору нитяну систему або мережу. Горизонтальний верстат має пристрій, який як в усіх звичайних ткацьких верстатах регулюють за допомогою ножового пристрою. У вертикальному верстаті використовують картон із малюнком сюжету, що слугує тільки як зразок, за допомогою якого художник виконує гобелен, у горизонтальному – картон лежить під основою і ткання по ньому виконують у дзеркальному відображенні, тому результат роботи на лицевому боці можна побачити тільки зняття виробу з верстата.

Основною сировиною зазвичай є вовна, інколи, особливо для основи, – бавовна або льон. У часи, коли гобелен створювали як картину, користувалися переважно шовком, завдяки властивостям якого досягали точного детального

відтворення. Фарбували матеріал натуральними фарбами, що давало змогу отримати багато відтінків кольорів. З іншого боку, їхнє різноманіття залежало від художньої концепції: для готичних гобеленів достатньо було кілька кольорів, а барокові імітації картин потребували сотні відтінків.

Вихідним для гобелена є невеличкий ескіз, який переносять на картон у натуральний розмір майбутнього виробу. Ескіз гобелена потрібний для того, щоб усі контури зображень були правильними і кожна деталь могла бути реалізованою в переплетенні. Основна робота художника полягає у творчому підході до виконання гобелена безпосередньо в матеріалі, у виробі правильних відтінків кольору за ескізом. Під час роботи над виробом потрібно враховувати, що щільність основних і утокових ниток не завжди характеризує якість. У вовняних гобеленах на 1 см припадало у середньому п'ять утокових ниток, у шовкових – вісім – дванадцять і більше залежно від товщини матеріалу. До речі, нині гобелени також інколи виконують із дуже товстих ниток. Якість ткання залежить насамперед від правильної підготовки основи, щільного прибивання утокової нитки, правильного переплетення й властивостей сировини. Колірний перехід від темного до світлого відбувається за допомогою східчастого спадання одного і набирання іншого кольору. У готиці через обмежену барвистість цей перехід був чітко помітний, а в епоху бароко вже по-живописному тонкий і невідчутний.

Гобелени виготовляють на прямокутних рамах. Основу з цупких бавовняних або льняних ниток натягують на раму чи цвяхи, які забивають по периметру горизонтальних планок рами. Відстань між нитками основи не повинна бути більшою ніж 5 мм. На зворотному боці рами кнопками закріплюють ескіз-картон із малюнком майбутнього гобелена і колірною розкладкою. Після цього за рамою прокладають дерев'яну рейку або лінійку, від якої починають ткати. (Див. ілюстр. №88, №89)

Для створення зіва, у який прокладається нитка утку, потрібно прокладати лінійку між парними й непарними нитками. Лінійка слугує для поділу ниток на пари і фіксації відстаней між ними (Див. ілюстр. А №90). Процес плетіння

складається з таких дій: бавовняну нитку прокладають за нитками основи, прив'язують один кінець до бічної рами, намотують навколо першу нитку основи і роблять петлю, через яку протягують частину нитки, що лежить за основою, до отримання нової петлі.

Після *плетіння* прокладають 5-10 рядів звичайного утку з бавовняної нитки для утворення краю, який потім загинають та підшивають до вивороту в готовій роботі.

Для виготовлення гобеленів потрібно кілька спеціальних приладь: стукалка для прибивання утку (Див. ілюстр. №57) та ніж-гачок для в'язання вузлів у техніці «рюу» (Див. ілюстр. А №58). Так називають тип ворсового гобелена з довгими нитками пряжі, традиційного в країнах північної Європи та Балтії.

Для основи *плетіння* потрібна міцна кручена льняна або бавовняна пряжа, а для початкового утку та утку між рядами вузлів у техніці «рюу» – навпаки, м'яка бавовняна пряжа, що лягає за формою вузлів і тим самим зміцнює їх. Починаючи *плетіння* самої гобеленової поверхні уток потрібно прокладати невеличкою гіркою вільно, а потім прибивати стукалкою. Тільки в цьому разі нитки основи не стягуватимуться утком. Щоб зробити вертикальні краї гобелена, кожний ряд утку потрібно обмотувати навколо чотирьох крайніх ниток основи «вісімкаю». У разі *плетіння* із вовняних ниток різних кольорів потрібно з'єднувати межі колірних ділянок.

З'єднання утоків на одну нитку основи (Див. ілюстр. А №91). Можливе також роздільне *плетіння* кольорових утоків способом «палас» (Див. ілюстр. А №92).

Для створення гобеленів різної фактури використовують різні прийоми ручного ткацтва, зокрема сумахове плетиво, яке характеризується тим, що створює враження в'язаної поверхні (Див. ілюстр. А №93); єгипетське плетиво, за допомогою якого утворюється поверхня з товстої пряжі, складеної неначе з вертикальних рядів намиста (Див. ілюстр. А №94); гобеленове *плетіння* прийомом «стовпчика», за якого справа завжди йде пряжа з вовни одного кольору, а зліва – іншого (Див. ілюстр. А №95). Для створення ворсової поверхні гобелена у ручному ткацтві використовують прийом «сенне» – полуторний

килимовий вузол (Див. ілюстр. А №96) і «гіордес» – подвійний симетричний вузол (Див. ілюстр. А №97). Під час виготовлення гобеленів «рюу» з довгим ворсом зазвичай в'яжуть цим вузлом, використовуючи ніж-гачок. В'язання його йде повільніше, ніж «сенне». Після пров'язування першого ряду вузлів (крайні чотири нитки не пров'язуються вузлами, а закладаються утоковою ниткою) прокладають кілька рядів бавовняного утоку, кількість яких прямо пропорційна довжині ворсу гобелена.

Після закінчення роботи гобелен зрізають з рами, до того ж кінці основи потрібно лишити такої довжини, щоб можна було зв'язати їх вузлами по 4-8 ниток. Гобелен можна прикрасити бахромою (тороками) або просто підгорнути бавовняні краї, пришивши їх до вивороту [З наочного посібника М. І. Резніченко, Т. П. Ковалючук, Л. В. Паніна, З. Д. Борисюк, Л. Р. Богайчук «Основи вжиткової творчості та методика викладання» 2006р.].

РОЗДІЛ 4. РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ КИЛИМАРСТВА В УКРАЇНІ

4.1. Регіональні особливості стилів художнього ткацтва. Художнє ткацтво в Україні – це самобутня частина народної творчості, яка зберегла свою унікальність у різних регіонах країни. Витоки українського ткацтва сягають часів трипільської культури, а різні регіони України мають свої характерні стилі, що відрізняються орнаментикою, кольоровою гамою, технікою виконання та символічним значенням. Народні майстри використовували природні матеріали, такі як льон, коноплі, шерсть, а пізніше й бавовну, щоб створювати не тільки функціональні, але й декоративні вироби: рушники, пояси, килими, покривала та інші тканини. Кожен виріб передавав культуру і світогляд народу, будучи одночасно прикрасою і сакральним предметом.

Ось детальний опис регіональних особливостей стилів художнього ткацтва України:

ПОЛІССЯ охоплює території на півночі України, де художнє ткацтво зберігає давні традиції та стриману палітру. Поліський стиль характеризується простотою та чіткими, лаконічними орнаментами.

- **Техніка і матеріали:** поліські ткалі віддають перевагу лляним або конопляним ниткам, іноді додаючи вовну. У Поліссі популярні такі техніки як перебірне ткання, коли візерунки створюються завдяки переплетенню ниток різного кольору.
- **Орнаменти:** поширені геометричні візерунки, такі як ромби, хрести та зірки. Орнаменти часто мають символічне значення, зокрема ромб вважається символом родючості, а хрест – оберегом від злих сил.
- **Кольорова гамма:** палітра включає чорний, червоний, синій та іноді білий кольори, які асоціюються з природними стихіями та духовною силою.

ГУЦУЛЬЩИНА, розташована в Карпатах, має самобутнє мистецтво, що вирізняється яскравими кольорами та складними орнаментами. Це відображення багатой культури горян, які використовують ткацтво для створення не тільки декоративних, але й практичних виробів, як-от ліжники та запаски.

- **Техніка і матеріали:** основний матеріал – шерсть, оскільки регіон розвинений вівчарством. Гуцульські майстри використовують техніки килимового та гладкого ткання для створення щільних та теплих тканин.
- **Орнаменти:** гуцульські орнаменти дуже різноманітні. Це смугасті або клітчасті композиції, а також складні геометричні мотиви – "баранячі ріжки", зигзаги, "сходинок" та "кривульки", що символізують природні елементи та оберігають власника від лиха.
- **Кольорова гамма:** тут домінують яскраві кольори – червоний, зелений, жовтий, синій. У гуцульських тканинах переважає контрастність, що створює відчуття динаміки і радості.

ПОДІЛЛЯ – регіон із самобутньою культурою, де ткацтво має важливе місце у побуті. Тут розвинулась особлива техніка, відома своєю орнаментальною складністю та кольоровою насиченістю.

- **Техніка і матеріали:** подільське ткацтво виконується переважно з льону та вовни, а також з використанням перебірного та килимового ткання. Особливістю є включення яскравих кольорів у фонові частини виробів.
- **Орнаменти:** поширеними є квіткові, геометричні та символічні мотиви, які розміщені смугами або розетками. Різні орнаменти мають значення оберегу – наприклад, ромби є символами родючості, а квіти уособлюють красу природи та жіночність.
- **Кольорова гамма:** поєднуються червоні, сині, зелені, білі та жовті кольори. Подільські тканини часто мають м'яку та гармонійну кольорову гаму.

БУКОВИНА. Буковинське ткацтво, характерне для західної України, має помітний вплив карпатських і молдавських культур. Це призвело до виникнення неповторних візерунків та композицій у народному ткацтві цього регіону.

- **Техніка і матеріали:** буковинські ткалі використовують льон, коноплі та шерсть. Основними техніками є гладке і перебірне ткання, що дозволяє створювати щільні тканини з цікавими візерунками.

- **Орнаменти:** геометричні орнаменти на Буковині часто переплітаються з рослинними мотивами – квітами, листям, гілками. Характерною особливістю є складні багаторівневі композиції, що нагадують букет або вінок.
- **Кольорова гамма:** тут домінують червоний, чорний, синій і зелений кольори. Часто буковинські тканини мають ніжний фон, який підкреслює багатшарові орнаменти.

СЛОБОЖАНЩИНА, що охоплює територію східної України, відома своїм стилем, який гармонійно поєднує впливи українського та інших сусідніх народів.

- **Техніка і матеріали:** для слобожанських тканин використовують переважно конопляні та лляні нитки. Майстри користуються технікою гладкого ткання та традиційного перебірного.
- **Орнаменти:** тут зустрічаються геометричні мотиви, як-от квадрати, лінії та зигзаги, що символізують землю, воду та сонце. Також популярними є рослинні орнаменти, наприклад квіти та гілки.
- **Кольорова гамма:** палітра зазвичай більш спокійна, ніж у західних регіонах – тут переважають пастельні кольори, такі як світло-коричневий, сірий, зелений.

НАДДНІПРЯНЩИНА (ЦЕНТРАЛЬНА ЧАСТИНА УКРАЇНИ), має свій особливий ткацький стиль, що відображає культурну цілісність регіону та акцентує на символіці.

- **Техніка і матеріали:** тут використовують переважно льон та шерсть, а також додають кольорові нитки для створення складних візерунків.
- **Орнаменти:** особливістю є широке застосування рослинних орнаментів, таких як квіти, листя та гілки. Також зустрічаються символічні мотиви, що зображують птахів та тварин, які часто асоціюються з плодючістю і добробутом.
- **Кольорова гамма:** у центральній Україні використовують яскраві кольори, такі як червоний, зелений, синій та жовтий.

Продовжуючи розглядати художнє ткацтво в Україні, варто додати кілька важливих аспектів: соціально-культурну значимість ткацьких виробів,

ритуальне та оберегове значення, а також роль сучасного розвитку ткацтва і збереження традицій в умовах сьогодення.

КРИМ. Художня особливість художнього ткацтва українського Криму має унікальні риси, які об'єднують традиції кримськотатарської культури та впливи інших народів, що мешкали на цій території. Вироби кримських майстрів відзначаються особливою витонченістю, яскравістю кольорів і технічним багатством.

- **Колорит і поєднання кольорів.** Кримське ткацтво вирізняється насиченими, контрастними кольорами, які часто мають символічне значення в культурі кримських татар. Поєднання червоного, синього, зеленого, жовтого і білого створює ефектну та гармонійну палітру. Зазвичай для виготовлення барвників використовували природні речовини: кору, листя, коріння рослин, що надавало виробам теплих і багатих відтінків.
- **Складні техніки переплетень.** Ткацтво Криму включає різні техніки, як-от килимове плетіння та сутажне ткацтво. Наприклад, кримськотатарські килими ("кілим" або "пала") вироблялися з високою щільністю, що дозволяло досягати чіткості ліній і візерунків. Ткацьке мистецтво також включає використання металевих ниток, які додають блиску та роблять виріб вишуканішим.
- **Композиційна організація.** Кримськотатарське ткацтво демонструє особливу увагу до симетрії та чіткості композиції. У традиційних кримських килимах часто присутні центральні медальйони або геометричні фігури, навколо яких симетрично розташовані інші елементи. Це додає композиції гармонії та відчуття завершеності.
- **Текстурна різноманітність.** Завдяки використанню вовни, шовку та інколи металевих ниток, кримське ткацтво має багату текстуру. Поверхні килимів можуть бути гладкими або з легким рельєфом, що надає виробам особливого шарму. Використання різноманітних матеріалів і технік дозволяє майстрам створювати текстиль, який вражає своєю рельєфністю та глибиною.

- **Впливи сусідніх культур.** Крим як багатокультурний регіон увібрав традиції ткацтва різних народів, що позначилося на стилі й мотивах виробів. Поєднання елементів східного, середземноморського та українського мистецтва зробило кримське ткацтво своєрідним "містком" між різними культурами, збагачуючи його унікальним стилем та художньою виразністю.

Тож, підсумовуючи регіональні особливості килимарства в Україні можна сказати, що:

- **Різноманітність технік:** В Україні існує безліч технік ткацтва, які варіюються від простих до складних. Кожен регіон має свої традиції, які впливають на способи виготовлення килимів, наприклад, у Центральній Україні популярні техніки з використанням вовни, тоді як на Заході країни більш поширене сутажне ткацтво.
- **Специфічні кольори та орнаменти:** Кожен регіон має свої унікальні колірні гами та орнаменти. Наприклад, західні регіони відзначаються яскравими контрастами і геометричними візерунками, тоді як в південних областях можуть переважати м'які пастельні тони з рослинними мотивами.
- **Культурні впливи:** Килимарство в Україні під впливом багатокультурності та історичних традицій сформувалося під впливом сусідніх народів, що збагачує стиль і художню цінність виробів. Це відображає різноманітність культурних впливів, які вплинули на форму, кольори і візерунки.
- **Майстерність і традиції:** Кожен регіон славиться своїми майстрами, які передають знання та вміння з покоління в покоління. Це збереження традицій створює особливий контекст для розвитку килимарства та відображає соціокультурні цінності місцевих спільнот.
- **Естетика та функціональність:** Килими виконують не лише декоративну, але й практичну функцію, слугуючи елементами інтер'єру, захищаючи підлогу та створюючи затишок. У цьому контексті килимарство є важливим елементом повсякденного життя та культурної (художньої) спадщини.

4.2. Народна термінологія художнього ткацтва

Отримання сировини.

Вельнольон або вількульон – льон-довгунець з довгим гладеньким стеблом, давав високоякісну ткацьку сировину.

Вирощування конопель – коноплі дозрівали поетапно, тому існували літні та осінні коноплі. Їх засівали густо та навіть досівали, щоби стебла рослин були тонкі й довгі. Літні коноплі були вищі від осінніх, їх починали визбирувати, коли з них сипався пилок. Рослини виривали вручну з корінням. Літні коноплі цінувалися більше, ніж осінні, давали м'яке, тонке та довге стебло. Матірка відзначалася грубим стеблом, збирали її, коли з маківки виднілося насіння.

Вирощування льону – льон висівали ріденько, щоби рослина не вилягала. Лляні посіви прополювали, щоби під час збору врожаю до льону не потрапляли домішки, які псують якість майбутнього прядива. Льон визбирували один раз на рік у серпні, коли стебла рослини ставали золотаво-зелені, а голівки жовтіли.

Коноплице або коноплянка – місце, придатне для засівання конопель.

Лущик – льон-скакунець, відзначався тонким стеблом, яке за короткий проміжок часу під час спеціальної обробки набувало білизни.

Льнище – поле, яке було засіяне льоном.

Матірка – осінні коноплі, які відзначалися грубим стеблом, здебільшого використовувалися для виготовлення повсякденних і господарських тканин.

Простак – сорт льону, який відзначався темним кольором волокна.

Поярок – вовна, зістрижена з молодих тонкорунних «биркових» овець.

Рогоза – дика рослина, яку використовували як піткання під час виготовлення господарських виробів.

Оброблення сировини.

Білька – лляна сировина, яку піддали мочінню.

Дарганка (дерганка) – пристрій у вигляді дерев'яної дошки з металевими зубцями для чесання конопляного волокна.

Жмені – одиниця вимірювання луб'яних культур під час збирання рослин.

Куделя – волокно льону та конопель нижчої якості або вовни, яке намотане на прядку.

Кужель – усе лляне та конопляне волокно, додатково вичесане щіткою з жорсткої щетини дикого кабана для видалення найдрібніших костриць. Лляне волокно, додатково вичесане щіткою з щетини кабана, призначене для особливо тонких полотен.

Кулик – в'язка однієї з луб'яних культур після просушування, яку потім піддавали мочінню.

Логовило – місцина, де розстеляли льон.

Лучкі із стрункою – пристрій для очищення та пом'якшення вовни, який складається з прямої дощечки довжиною близько 240 см та струни, яка натягується на кінці палиці за допомогою двох дерев'яних пластин.

Мечик – конструктивна частина терлиці у вигляді масивного дерев'яного ножа на шарнірі.

Мочіння – процес оброблення осінніх конопель, зрідка – льону.

Мочоно (мочани) – вимочений льон.

Мяльниця – пристрій для вирівнювання та сортування волокон коноплі.

Пакля – дрібні волокна з льону, які використовували в господарських потребах.

Пасмо – одиниця вимірювання волокна. Одиниця вимірювання волокна луб'яних культур, яке пройшло обробку на було терлиці та піддане тріпанню. Пасмо складалося переважно з 10-15 жмень, хоча в окремих селах була й інша кількість жмень.

Прядиво (випряд) – вичесані лляні, конопляні, вовняні волокна, готові для прядіння.

Ребень – пристрій для розщеплення волокон на дрібні волоконця, становив дерев'яний гребінь із зубцями, через які протягували прядиво.

Рувняне – грубе полотно, яке виготовляли з короткого волокна.

Сушіння – після збирання луб'яні культури просушували на сонці. Літні коноплі стелили на полі, а льон і осінні коноплі ставили в рядки догори голівками

на 5-6 днів. Згодом розпочинали вибивати насіння з рослини. З літніх конопель витрясали луску, а осінні молотили ціпом. Льон обробляли двома способами: обривали голівки або молотили, як коноплі. За допомогою гребеня, який закріплювали в колоду і через який протягували стебла льону. Головки ще могли зрізати серпами чи ножицями, після чого за допомогою валика з них вибивали насіння.

Терлиця – пристрій для пом'якшення волокна. На досліджуваній території побутували терлиці двох конструкцій: з одним і двома билами – «мечиками». Терлиці з одним мечиком виготовляли з м'яких порід дерева (береза, сосна), а з двома – з дуба, використовували переважно для льону на півдні.

Тріпачка – пристрій для очищення льону від дрібних залишків костриці. Тріпачки різнилися за формою. На землях центрального Полісся, де вони були найпоширеніші, побутували лопатоподібні та схожі до ножа. У південних і північних районах, де переважало конопляне прядиво, тріпачки не використовували.

Чесання – процес розділення рослинної чи тваринної ткацької сировини на окремі волокна з подальшим їх випрямленням і розпушуванням.

Формування нитки

Веретено – дерев'яний інструмент для намотування напряденої нитки.

Вохра – червона барва.

Губа – одиниця вимірювання довжини майбутнього полотна. Довжина однієї губи різнилася, «як у кого яка була хата чи клуня». На досліджуваній території довжина губи становить від 5-ти до 10 метрів.

Кілок – палицеподібна прядка. Верхня частина пристрою складається з палиці, яка має виточений отвір, куди й намотують прядиво.

Крутилка – пристрій для скручування нитки, який складається з двох горизонтально розташованих на стержні та з'єднаних між собою вітряків. Конструкцію кріпили до стіни та за допомогою обертальних рухів руками приводили в дію, тому нитка одночасно зазнавала скручування та намотувалася на стержень.

Кудельки – відходи з льону та коноплі.

Мотовило – пристрій для перемотування нитки з веретена в мотки. Конструкції мотовила дуже різноманітні, однак перевага надавалася обертальним механізмам. Намотуючи нитку на мотовило, її одночасно рахували.

Моток (*мот, муток*) – прядиво, намотане широкими колами та зв'язане в трьох місцях, щоби під час фарбування нитки трималися разом.

Музя – варене лляне насіння, яке використовували для просочування основи замість шліфти.

Пасмо – одиниця виміру при визначенні товщини полотна, становить тридцять ниток.

Потак – пристрій для намотування нитки на цівку. Потак переважно був самостійним пристроєм, який складався з прямокутного шматка деревини із закріпленими по боках дошками, із стержнем посередині. На стержні 289 розташовували колесо-маховик, яке приводило в рух стержень під час намотування нитки піткання вток, уток. Однак потак зустрічається як частина ткацького верстата. У такому випадку він без корпусу та закріплений у статівку.

Потюсь – лопатоподібна прядка. Верхня частина пристрою здебільшого становить гребінь, на який закріплюється прядиво. Ручка гребеня вставляється в дошку з потовщенням на кінці або в лаву.

Починок – одиниця вимірювання напряденої нитки, яка становить десять ручок.

Прасніца – трубкоподібна прядка. Верхня частина пристрою складається з палиці, яка має порожнину всередині та трішки розширена донизу, кріпиться до днища

Процес прядіння – розпочинався із закріплення чистого вичесаного волокна, яке туго намотували навколо основи прядки. Її вставляли в підлогу або заглиблення в лаві. Веретено утримували в правій руці, а лівою витягували жмут волокон з прядки та скручували в нитку за допомогою обертальних рухів веретена. При прядінні нитки пальці зволожували.

Прядка – пристрій, на якому закріплюється прядиво під час прядіння. Складалося з нижньої, горизонтально розташованої дощечки, і верхньої – трубкоподібної, лопатоподібної чи палицеподібної форми, до якої прив'язували прядиво і зсукували пряжу на веретено.

Ручки – одиниця обліку напрядених ниток, які виготовляли не більше ніж з двох жмень прядива.

Самопрядка, ковороток, коновроток, коворудка – удосконалений пристрій для прядіння нитки, який був завезений з країн Західної Європи. На початку ХХ ст. вона була горизонтальна, а після 1940-х років – вертикальна.

Снування – процес натягування основи, де нитки поділялися на верхні та нижні ряди, а також задавалася довжина майбутнього полотна. Снували в 10 290 губ, вірніше – до 10 губ. Одна губа – це відстань від кілочка до кілочка. Снували на стіні хати, і всередині, і зовні, а також на землі. Для цього застосовували рамні та рухомо-обертальні снівниці. Усе прядиво снували за допомогою округлої дощечки з двома отворами – *ложечки*, через яку й пропускали нитки. Нитки снували від одного до другого кілочка з веретена чи мотка. Один край нитки закріплювали вісімкою за допомогою додаткового кілочка, що дозволяло утворити *глухий кінець*. Засновані нитки називали *основою* чи *усновою*. Після закінченню снування основу обережно знімали, починаючи з глухого кінця, та намотували на руку ланцюжком, щоби потім намотати на воротило.

Цівка – частина човника, на яку намотували нитку піткання. Червець – яєчка хробаків, з яких виготовляли червону фарбу. Їх збирали на корінцях лісової суниці.

Шліфта – розчин, зварений з борошна та картоплі, застосовували для просочування ниток основи.

Утворення тканини

Бердечка (бердечко) – пристрій для примітивного ткання поясів на вигляд це дощечка з поздовжніми щілинами та круглими отворами, через які по чергові проходять парні й непарні нитки основи.

Бердо – складова частина ляда, видовжена дерев'яна рама виготовлена переважно із сосни. Аналогічної форми було і бердо, однак воно містило міцні пластини трости, розташовані з однаковим проміжком для протягування ниток (пасем).

Брання (перебірання) – найдавніша техніка плетіння. Горизонтальний ткацький верстат – мав основу з масивних, горизонтально закріплених брусків – став, а також окремі частини, які забезпечували процес ткання. До окремих частин належали: навій, начиння, бердо, підніжка та човник.

Кросенця – пристрій для плетіння поясів, очіпків, прошвів та ін.

Ключки – петлі, які на лицевому боці полотна утворюють рельєфний орнамент. Висота петель від 2 до 8 мм, що зумовлене діаметром дроту, на який їх набирають.

Навій – вал для намотування прядива (передній вал) чи полотна (задній вал). Однак ще у XIX ст. на досліджуваній території обидва вали називали по-різному. Так, передній вал – «नावी», а задній вал – «воротило, мотовило».

Налаштування верстата – необхідними процесами були навивання основи, заправляння її в бердо, зав'язування кінців ниток на пруткові та затикання початку. Намотували основи на досліджуваній території двома способами: спіральним та за допомогою «реток». Ретки (ритки, рідки) – це пристрій з двох паралельно розташованих дощок з кілочками. Навивання основ у такий спосіб виконували три жінки. Одна притримувала основу, друга тримала ретки, а остання намотувала основу на воротило. Для навивання основи іншим способом потрібні були лише дві особи, тому що процес відбувався без застосування реток. Пропустивши основи через начиння нитки знову з'єднували і по дві прокладали між пластинами берда. Коли всі нитки були укладені, їх зав'язували у вузли, через які протягали «кийочок». Вузли збирали в три групи та закріплювали на вал, біля якого розташоване коліщатко, за допомогою якого натягували основу. Після закінчення накидання основи її мотузкою з'єднували з підніжками. Під час натискання на підніжку ремізки, які були до неї прикріплені, піднімалися вгору,

що давало можливість провести в розхилі між рядками човник з ниткою піткання. Після кожної прокладеної нитки її для щільності прибивали лядом.

Начиння – складалося з двох ремізок, кожна з яких мала два прутки з петлями (шувти), що з'єднувалися по центру. Його виготовляли з якісних ниток, що було запорукою довговічності начиння. Селяни використовували два типи начиння. На північних і центральних землях побутувало начиння з 292 двома петлями, через які проходила нитка основи. Таке начиння виготовляли за допомогою дошки з прутком з однієї сторони та сплєтених ниток – живець – з іншої. Між двома сторонами за допомогою округлої дощечки з отворами – глиці – зав'язували петлі. У південних областях користувалися начинням з окремою петлею для нитки основи – вічком. Начиння з вічком набирали на маленькому верстаті (ставочка), складався з вертикально закріплених дощок, на яких розташовані три прутки. Саме центральний пруток сприяв утворенню вічка.

Перетик – локальна назва перебірної техніки ткання.

Підніжки (поножі) – дошки довжиною 70-80 см, що кріпилися мотузками в нижній частині верстата. Залежно від почергового натискання на підніжки можна було отримати різні узорі. Побутували верстати з двома або чотирма підніжками.

Плетіння рогожі – відбувалося на вертикально розташованій рамі із закріпленими вгорі двома дошками – білами. У нижній частині рам розташована дошка, на яку накладали каміння, щоб обтяжити основу. У верхню та нижню дошки вбивали цвяхи на відстані 8 см один від одного, по яких натягували нитки основи. Плетіння відбувалося поперемінно з різних боків, куди вплітали по кілька стеблин та прибивали їх рукою.

Поплітки – система ниток для плетіння, які взаємно переплітаються і формують полотнище.

Чиновате ткання – різновид ткацької техніки, при якій на тканині утворюються скісні зигзагоподібні лінії чи ромбовидні фігури.

Човник – пристрій для введення нитки піткання під час ткання на верстаті. Човник без днища був більше поширеним, оскільки його використовували для

конопляних, вовняних ниток і валу. У центральних і південних районах користувалися і човником з днищем, який підходив для виготовлення лляних тканин. Основними деталями човника були *цівка*, виготовлена з очерету. На неї за допомогою спеціального пристрою *потака* намотували нитку. У цівку з намотаним пітканням закладали дерев'яний 293 стержень *клудця*, що надавав їй можливості обертатися. З часом почали використовувати сталевий дріт як стержень. Далі конструкцію вставляли в добре відшліфований човник.

Завершальна обробка тканини

Вибілювання на морозі – щоб відбілити полотно, його мочили і на виставляли на мороз.

Жлукто, золник, зольниця, кадовб, зварниця – посудина, виготовлена з випаленої чи видовбаної колоди, в якій золять полотно. Жлукто нагадувало діжку, що стояла на трьох ніжках і в днищі мала отвір, який при золінні закривали кілком.

Луговити – назва зоління.

Поташ – біла порошкоподібна речовина, яка має властивості луку.

Стінок – міра довжини для вимірювання полотна. Один стінок становить вісім метрів [З наукової роботи М. Назарчук – «Художнє ткацтво Волинського Полісся ХІХ – першої половини ХХ століть (Витоки. Типологія. Художні особливості)»].

ВИСНОВКИ

Наукова робота на тему «Шляхи становлення національної школи художнього килимарства» є підсумком аналізу процесів розвитку цього виду мистецтва, який є важливою складовою культурної спадщини нації. Художнє килимарство займає значне місце серед інших видів народного мистецтва, оскільки не лише відображає художні вподобання, але й слугує засобом збереження історичних традицій, естетичних уподобань, духовних цінностей, притаманних кожному народу. Протягом дослідження було виявлено численні аспекти, що сприяли становленню та розвитку національної школи килимарства, включаючи соціокультурні, економічні та політичні фактори, вплив світових художніх течій, а також еволюцію технологій та матеріалів.

Перш за все, становлення національної школи художнього килимарства відбулося завдяки збереженню й передачі традиційних технік та візерунків, що виникли внаслідок тривалого розвитку регіональних стилістичних особливостей. Саме різноманітність орнаментальних мотивів, яскраві колірні рішення та символічне навантаження килимів стали підґрунтям для формування національного стилю. Ці орнаменти є не просто декоративними елементами, але й виконують важливу символічну роль, передаючи духовний досвід та світобачення народу. Регіональні особливості українського килимарства, такі як волинські геометричні мотиви, полтавська квітова орнаментация або гуцульські килими, що вражають насиченими кольорами, слугували основою для подальшого розвитку.

По-друге, розвиток національної школи художнього килимарства був тісно пов'язаний з економічними та соціальними змінами. Важливу роль у цьому процесі зіграла індустріалізація, яка одночасно сприяла появі нових матеріалів та технологій, але й поставила традиційні ремесла в умови конкуренції з фабричними виробами. Це призвело до необхідності адаптації, що стало каталізатором пошуку нових виразних засобів та форм. Художники та майстри почали активніше експериментувати, вводячи нові технологічні рішення в процес виготовлення килимів, зокрема, створюючи композиції, що поєднують

традиційні й сучасні техніки. Важливо, що це дозволило не тільки зберегти, але й популяризувати національні мотиви серед молодого покоління.

Слід зазначити, що значний внесок у збереження та розвиток національної школи килимарства зробили художні заклади, де навчалися майстри, які передавали традиційні знання та вдосконалювали свої навички. Діяльність таких освітніх інституцій сприяла не лише збереженню технік та мотивів, але й інтеграції килимарства в сучасний художній процес. Завдяки цьому килими почали сприйматися не просто як побутові предмети, а як елементи декоративно-прикладного мистецтва з великою художньою цінністю. Згодом були створені й спеціальні художні майстерні, де майстри мали змогу навчатися та вдосконалювати техніку виконання, експериментувати з новими матеріалами.

Також важливо відзначити роль державної політики у відродженні та розвитку національної школи килимарства, що проявилось в підтримці культурних ініціатив, організації виставок, фінансуванні дослідницьких проектів, спрямованих на збереження та популяризацію традиційних ремесел. Державна підтримка дозволила відродити інтерес до килимарства, сприяла відновленню забутих технік та поверненню національного килимарства до культурної спадщини країни.

Підсумовуючи, слід зазначити, що становлення національної школи художнього килимарства – це складний багатofакторний процес, що потребує постійної підтримки та розвитку. Відродження інтересу до традиційного килимарства сприяє збереженню національної ідентичності, популяризації мистецьких традицій і спадщини. На сьогодні національна школа художнього килимарства продовжує розвиватися, поєднуючи багатовікові традиції з інноваційними підходами, що сприяє її інтеграції в сучасний культурний контекст та дозволяє відобразити світогляд, культурні та естетичні цінності народу. Таким чином, розвиток цього виду мистецтва має велике значення як для збереження культурної самобутності, так і для формування позитивного іміджу національної культури на світовій арені.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є., Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1992.
2. Білас Михайло. Народний художник України. Альбом. Дрогобич, Коло, 2013.
3. Бутник-Сіверський Б. С. Михайло Білас. Альбом. Київ, Мистецтво, 1972.
4. Веселкові барви – Українське декоративне мистецтво. – К.: Мистецтво, 1971.
5. Вінтоняк Д. Ткацтво в домашніх умовах. – Львів, 1997.
6. Гром Г. Технологія ручного художнього ткацтва / Золота скриня: Практичний посібник з народних ремесел / Упорядник Б. М. Терещук. – Чернівці: Букрек, 2007.
7. Конзель В. П. – К.: Гуцульщина, 1991.
8. Кожолянко Я. П. Буковинський орнамент – К.: Мистецтво, 1996.
9. Кузик П.Т. Культура і побут населення України. – К.: Либідь, 1991.
10. Нариси з історії українського мистецтва. – К.: Мистецтво, 1966.
11. Назарчук М. А. – «Художнє ткацтво Волинського Полісся ХІХ – першої половини ХХ століть (Витоки. Типологія. Художні особливості)», 2014.
12. Никорак О.І., Сучасні художні тканини Українських Карпат. – К.: Наукова думка, 1988.
13. Никорак О.І., Українська народна тканина. Ч.1, – Львів, 2004.
14. Кушнір В. Г., Народне образотворче мистецтво українців. Ч. 2, ткацтво. К.: Одеса ОНУ, 2017.
15. Сидорович С.І. Художня тканина західних областей України. – К.: Наукова думка, 1979.
16. Довідник Народні ремесла. – Сімферополь: Бізнес-інформ, 1995.
17. Семак З.М. Фарбування, друкування, ручний розпис тканини. – К., 1993.
18. Свид С.П., Праців В.І. Художні техніки. – К., 1977.
19. Шевченко Є. Українська народна тканина – К.: Артанія, 1999.
20. Сидорович С. Й. Художня тканина західних областей – К.: Наукова думка, Київ, 1979.
21. Вірджинія Пострел. Тканина цивілізації. Як текстиль створив світ. – К.: Фабула, 2020.

22. Долінська М. Майстри народного мистецтва. – К.: «Мистецтво», Київ, 1966.
23. Наукова робота Селівачова М. Р. «Народне мистецтво Карпат». 2019.
24. Наукова робота Савчук О. О. «Українське мистецтво». 2015.
25. Наукова робота Бачинської О. «Українські взори». 2018.
26. Масол. Л. М., Онищенко І. Г., Навчальний посібник для учнів та вчителів «Художня культура України». 2014.
27. Никифоров А. М., Гулей О. В. Декоративне мистецтво. – К.: Олді+. 2021.
28. Оніщенко О. І., Історія та теорія художньої творчості. – К.: Ліра До. 2021.
29. Резніченко М. І., Ковальчук Т. П., Паніна Л. В., Брисюк З. Д., Богайчук Л. Р., наочний посібник для студентів вищих навчальних закладів «Основи вжиткової творчості і методика викладання» – К.: Богдан. 2008.
30. Наукова робота О. Ковальова, «Декоративно-прикладне мистецтво». 2024.

ДОДАТКИ



**Фрагмент відбитку тканини
трипільців**
Вінницький обласний
краєзнавчий музей
Ілюстрація №1



**Фрагмент відбитку тканини
в'язаної гачком.**
Трипільська культура
Вінницький обласний
краєзнавчий музей
Ілюстрація №2



Верстат ткацький вертикальний.
Реконструкція в експозиції археологічного відділу Кам'янець-
Подільського історичного музею-заповідника та
Вінницького обласного краєзнавчого музею.
Ілюстрація №3



Ілюстрація №4



Решетилівський килим
 Автор: Ольга Пілюгіна
Ілюстрація №5



Дігтярівський килим
 Автор не відомий
Ілюстрація №6



Гуцульський килим
 Автор: Олег Граченко
Ілюстрація №7



Буковинський килим
 Автор не відомий
Ілюстрація №8



Закарпатський килим
 Автор не відомий
Ілюстрація №9



Паратари. Село Пужайкове Балтського району (Одеська область)
(кінець XIX – початок XX ст.)

Фото В. Кушніра

Ілюстрація №10



Паратари. Кіцманщина. Буковина (Чернівецька область)
(кінець XIX – початок XX ст.)

Фото з інтернет-порталу VIOLITY

Ілюстрація №11



Буковинські кадрелі середина XX ст.
Фото В. Кушніра
Ілюстрація №12



Налавник. Коломия, Івано-Франківська область,
друга половина XX століття
Ілюстрація №13



Килим-гобелен «Народжені рідною землею»

Автор: Леонід Товстуха

Ілюстрація №14



Ольга Горбова за роботою

Фото взято з веб-ресурсу:

Вікіпедія

Ілюстрація №15



Ткані вироби майстрині Ольги Горбової

Фото взято з веб-ресурсу: Вікіпедія

Ілюстрація №16

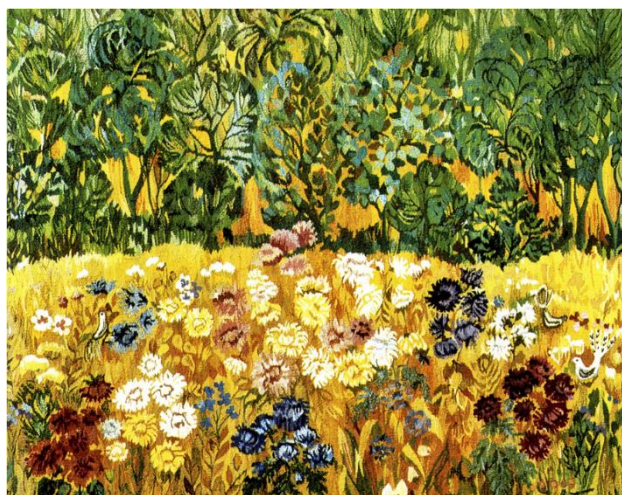


Роботи Київської школи художнього текстилю (килимарство).

Експозиція «Матерія Matters. Український текстиль»

Фото взято з веб-ресурсу: Хмарочос (hmarochos.kiev.ua)

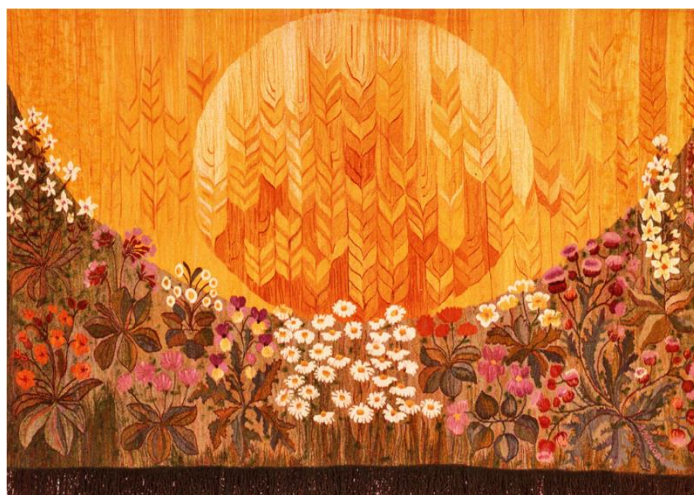
Ілюстрація №17, №18, №19, №20, №21



Гобелен «Відцвіли вже давно хризантеми в саду», 2003р. (вовна)

Фото взято з веб-порталу:
Енциклопедія сучасної України

Ілюстрація №22



Гобелен «Земле моя, всеплодющая мати», 1979 р. (вовна)

Фото взято з веб-порталу: Енциклопедія
сучасної України

Ілюстрація №23



Гобелен «Зима», 1994р. (вовна)

Фото взято з веб-порталу:
Енциклопедія сучасної України
Ілюстрація №24

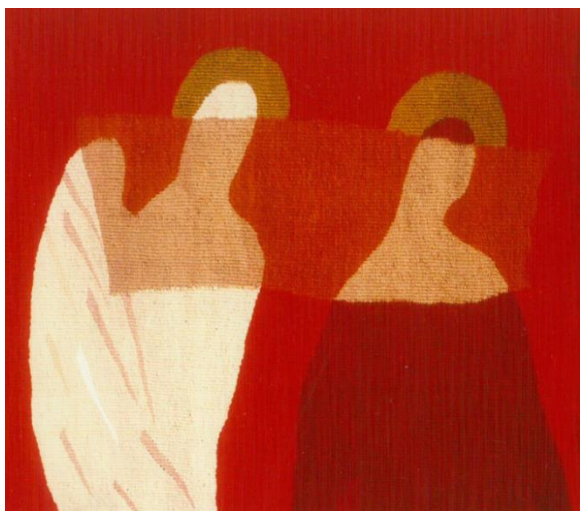


**Гобелен «Яскраве літо»,
2008 р. (вовна)**

Фото взято з веб-сайту: Київська
організація національної спілки
художників України
Ілюстрація №25



Килим «А вже весна...», 1985р. (вовна)
Ілюстрація №26



Гобелен «Благовіщення», 1988р. (вовна)

Фото взято з веб-порталу: Енциклопедія сучасної України
Ілюстрація №28



**Гобелен «Оплакування»,
1989р. (вовна)**

Фото взято з веб-порталу:
Енциклопедія сучасної
України
Ілюстрація №27



Килим «Сон квітки», 2021р.

Фото взято з веб-порталу:
Енциклопедія сучасної України
Ілюстрація №29



Частина триптиху «Тиша Дніпровських плавнів», 1982р.

Фото взято з веб-сайту:
Херсонський обласний художній музей ім. О. О. Шовкуненка
Ілюстрація №32



Гобелен «Косарі», 1993р.

Фото взято з веб-сайту:
Херсонський обласний художній музей ім. О. О. Шовкуненка
Ілюстрація №30



Гобелен «Поетам України», 1989р.

Фото взято з веб-сайту:
Херсонський обласний художній музей ім. О. О. Шовкуненка
Ілюстрація №31



**Триптих «Бойківське весілля», 2005р.
(вовна, ручне ткацтво)**

Фото взято з віртуального музею Bilas.art
Ілюстрація №33



Триптих «Гуцульське весілля», 2004р. (вовна, ручне ткацтво)

Фото взято з віртуального музею Bilas.art

Ілюстрація №34



Диптих «Бойківське весілля», 2006р. (вовна, ручне ткацтво)

Фото взято з віртуального музею Bilas.art

Ілюстрація №35



Панно «Сонячна повінь», 1989р. (вовна, авторська техніка)

Ілюстрація №36



Панно «Хліб наш насушений», 1989р. (вовна, авторська техніка)

Ілюстрація №37



Поштові марки на основі ескізів килимів Ганни Собачко-Шостак

Фото взято з «Алеї поштових марок Укрпошта». Колекція 2002р.

Ілюстрація №38



**Ескіз килиму «Нові квіти»,
1923р.** Фото взято з веб-порталу
«Український інтерес»
Ілюстрація №39



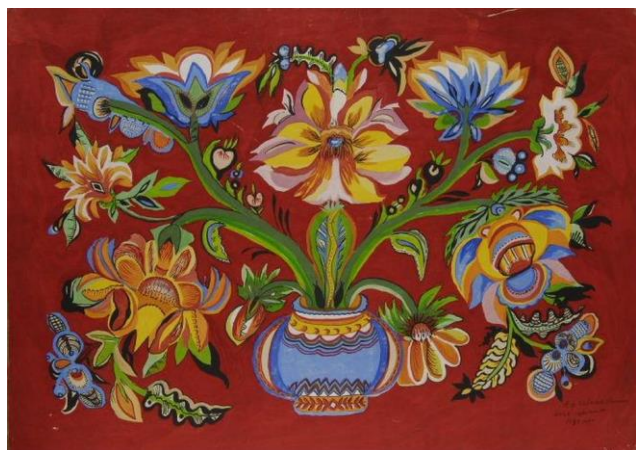
Ескіз килиму «Риби», 1964р.
Фото взято з веб-порталу
«Український інтерес»
Ілюстрація №40



«Декоративне панно», 1935р.
Фото взято з веб-порталу
«Український інтерес»
Ілюстрація №41



Ескіз килиму «Жар-птиці», 1964р.
Фото взято з веб-порталу
«Український інтерес»
Ілюстрація №42



**Ескіз килиму «Ваза з квітами»,
1964р.** Фото взято з веб-порталу
«Український інтерес»
Ілюстрація №43



**Ескіз килиму «Щасливий час»,
1965р.** Фото взято з веб-порталу
«Український інтерес»
Ілюстрація №44



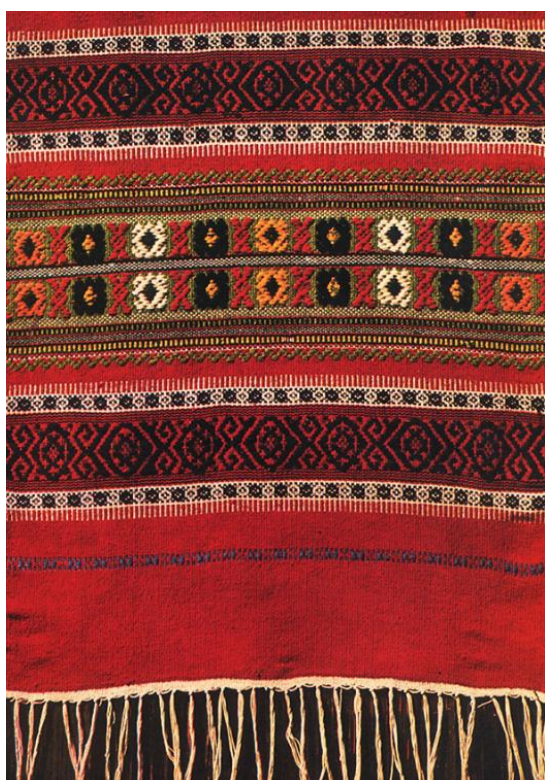
**Тканий рушник «Дзвони
Чорнобиля», 1988р. (бавовна)**

Фото взято з веб-порталу:
Енциклопедія сучасної України
Ілюстрація №45



**Рушник в техніці перебірного ткацтва
1966р. (бавовна)**

Фото взято з веб-порталу:
Енциклопедія сучасної України
Ілюстрація №46



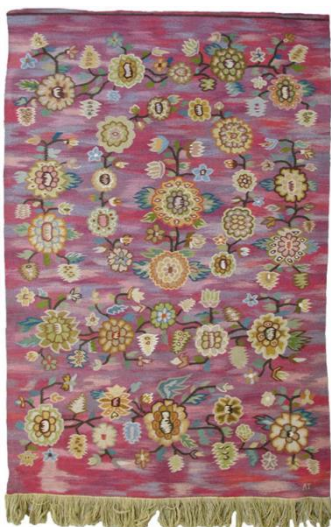
**Тканий рушник «Гонта в
Умані», 1969р. (вовна)
ручне ткацтво.**

Фото взято з веб-порталу:
Енциклопедія сучасної України
Ілюстрація №47



**Рушники, 1969, 1974р. (вовна)
ручне перебірне ткацтво.**

Фото взято з веб-порталу:
Енциклопедія сучасної України
Ілюстрація №48



Килими 1970р.



1970р.



1974р.



1960р.

Фото взято з веб-порталу: Енциклопедія сучасної України

Ілюстрація №49



**Гобелен «Гомін землі»,
2009р. (вовна)
ручне ткацтво.**

Фото взято з веб-порталу
«Рукотвори»

Ілюстрація №50



**Гобелен «Три стихії»,
2008р. (вовна)
ручне ткацтво.**

Фото взято з веб-порталу
«Рукотвори»

Ілюстрація №51



**Гобелен «Одвічне дерево»,
2010р. (вовна)
ручне ткацтво.**

Фото взято з веб-порталу
«Рукотвори»

Ілюстрація №52



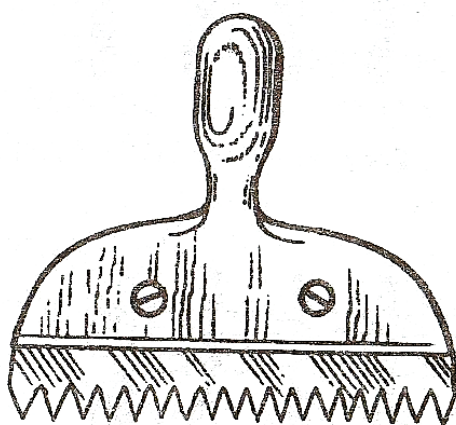
**Килим «Легенда»,
2010р. ручне ткацтво.**
Фото взято з веб-порталу
«Рукотвори»
Ілюстрація №53



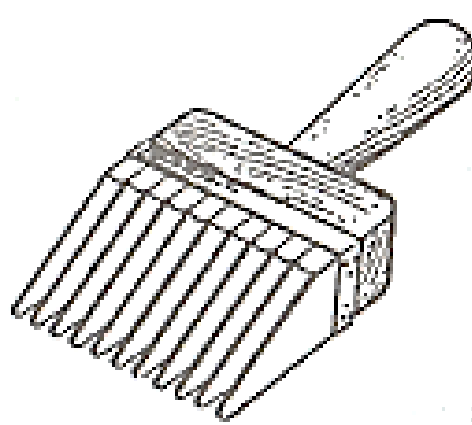
**Килим «Сад пісень»,
2010р. ручне ткацтво.**
Фото взято з веб-порталу
«Рукотвори»
Ілюстрація №54



**Килим «Зглагода»,
2010р. ручне ткацтво.**
Фото взято з веб-порталу
«Рукотвори»
Ілюстрація №55



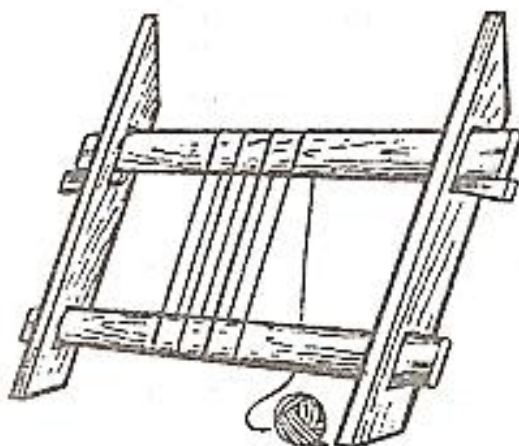
Ілюстрація №56



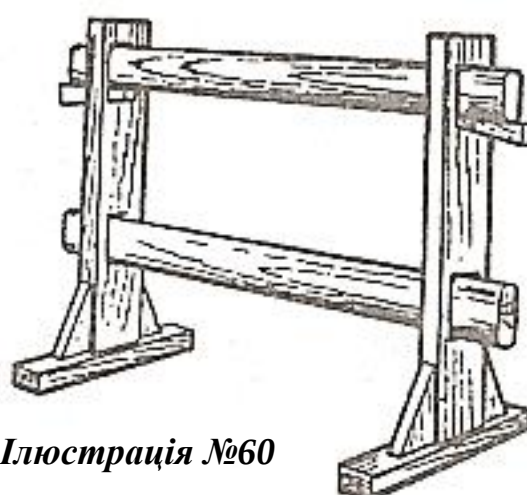
Ілюстрація №57



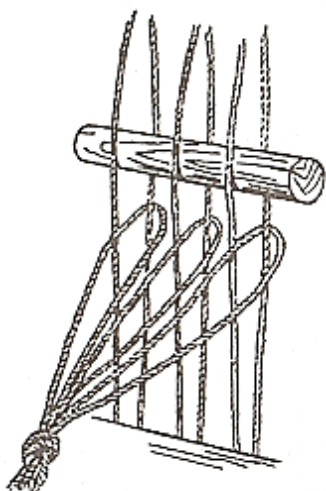
Ілюстрація №58



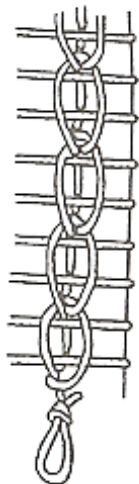
Ілюстрація №59



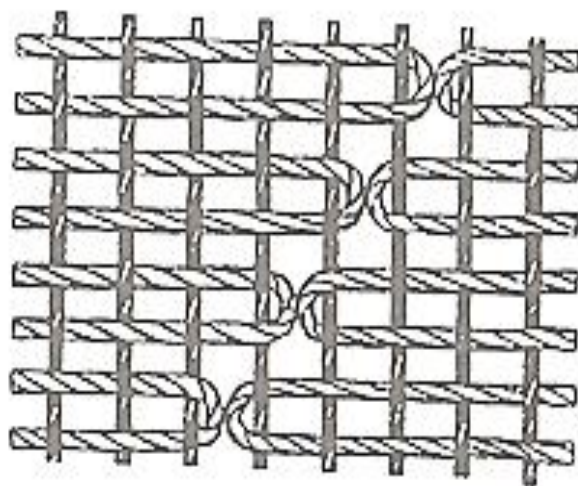
Ілюстрація №60



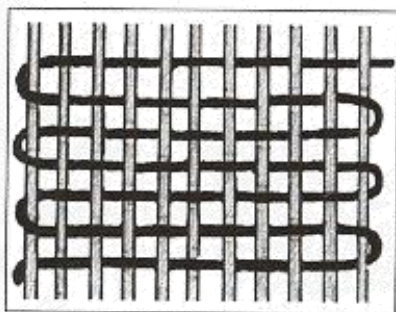
Ілюстрація №61



Ілюстрація №62



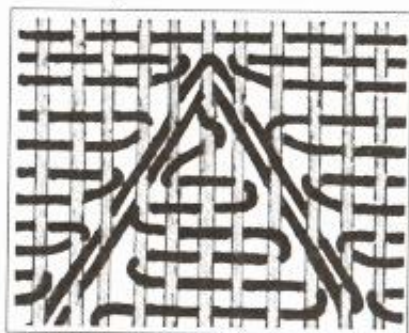
Ілюстрація №63



Ілюстрація №64



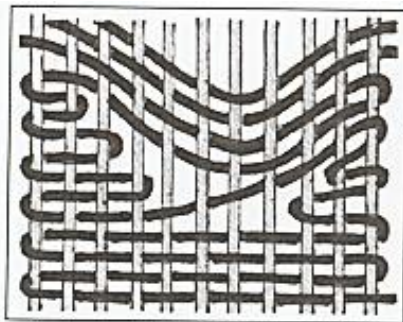
Ілюстрація №65



Ілюстрація №66



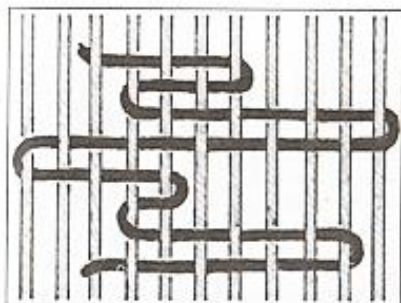
Ілюстрація №67



Ілюстрація №68



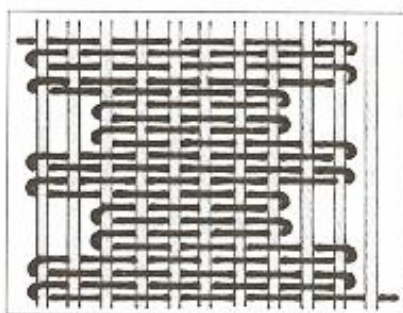
Ілюстрація №69



Ілюстрація №70



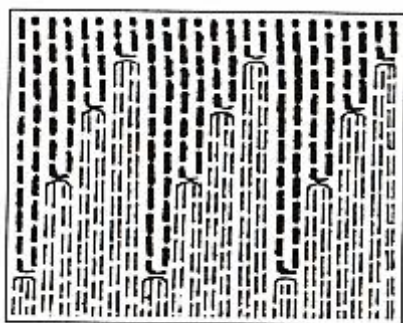
Ілюстрація №71



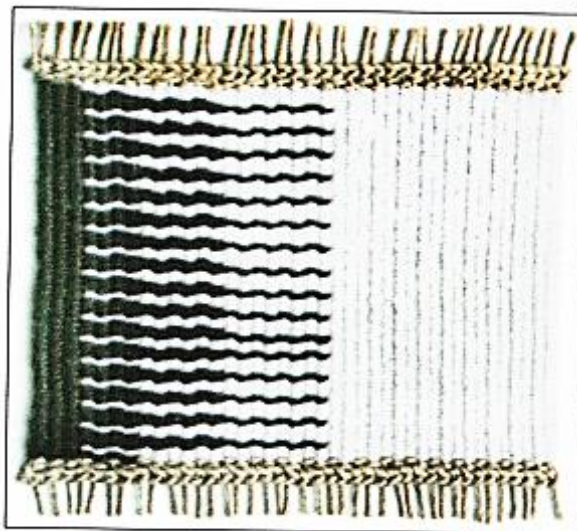
Ілюстрація №72



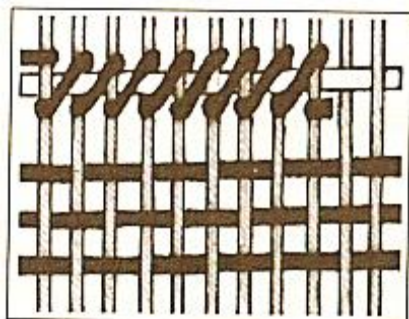
Ілюстрація №73



Ілюстрація №74



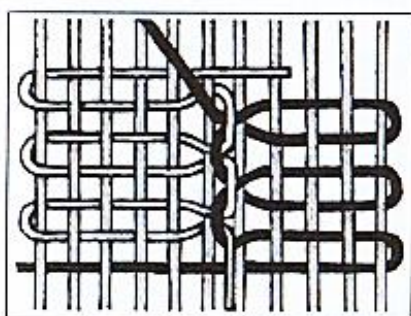
Ілюстрація №75



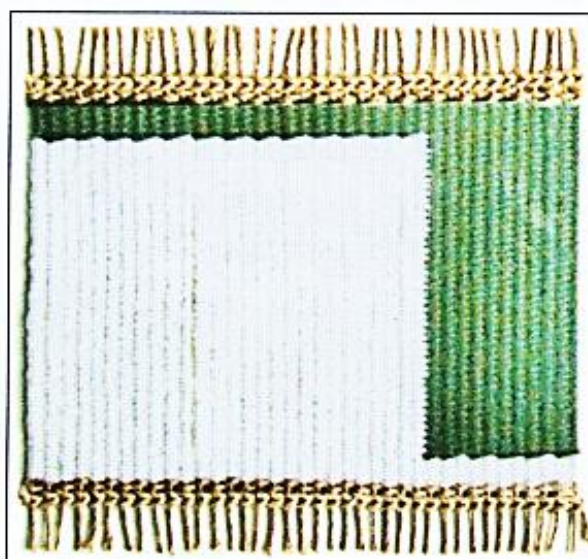
Ілюстрація №76



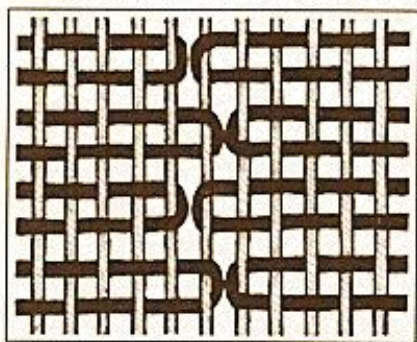
Ілюстрація №77



Ілюстрація №78



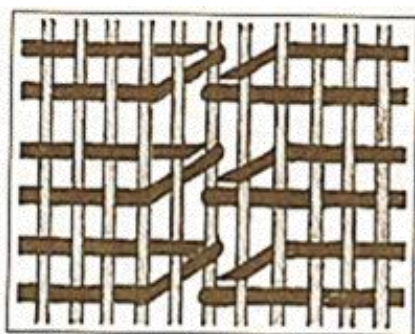
Ілюстрація №79



Ілюстрація №80



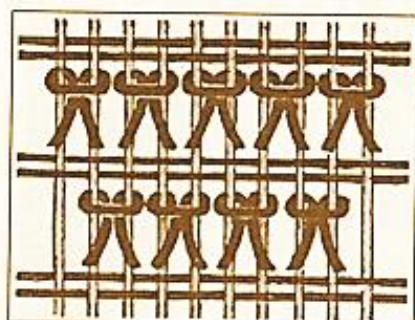
Ілюстрація №81



Ілюстрація №82



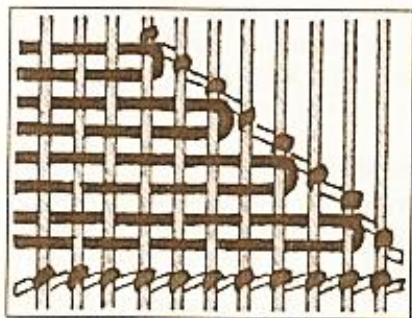
Ілюстрація №83



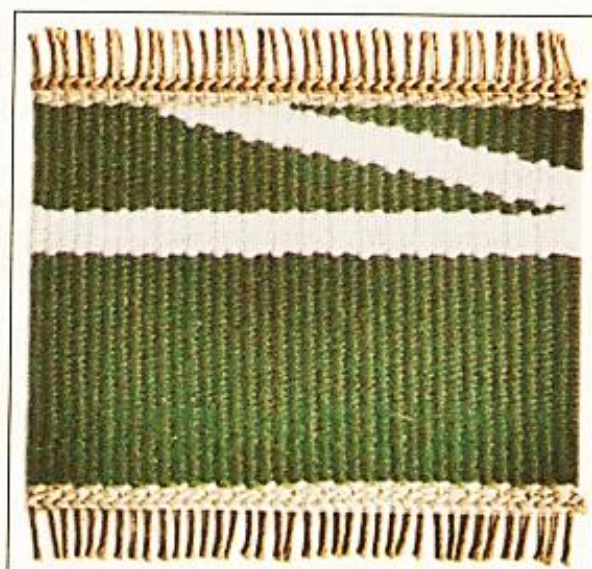
Ілюстрація №84



Ілюстрація №85



Ілюстрація №86



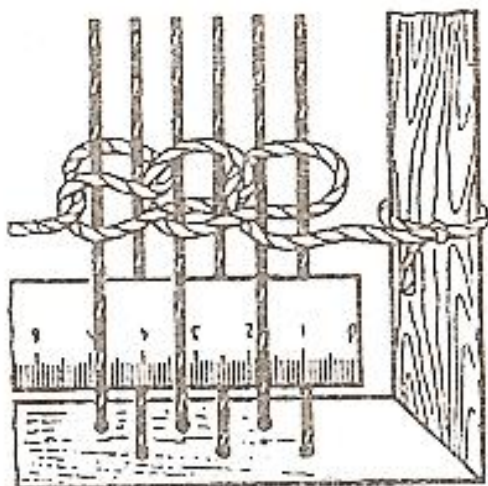
Ілюстрація №87



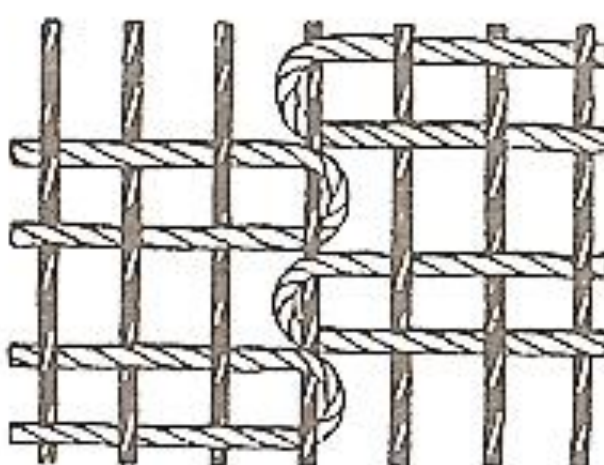
Ілюстрація №88



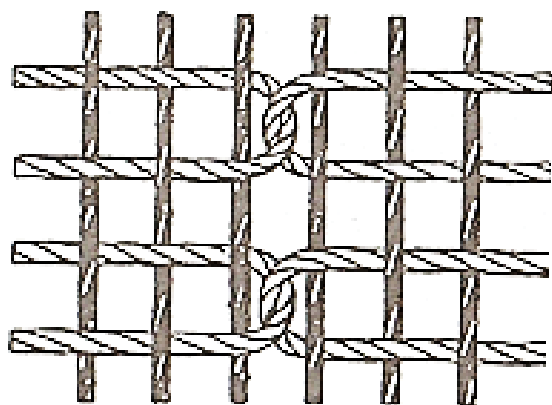
Ілюстрація №89



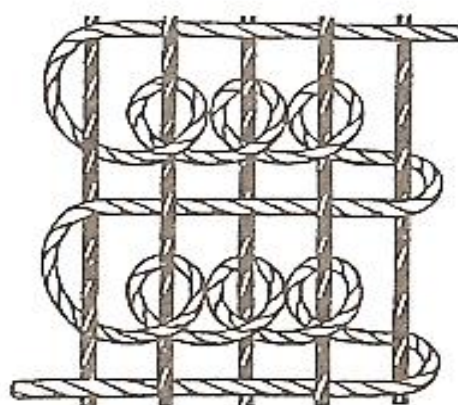
Ілюстрація №90



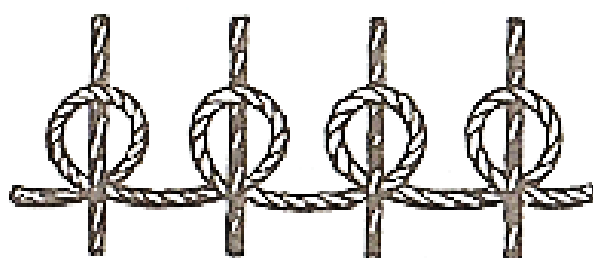
Ілюстрація №91



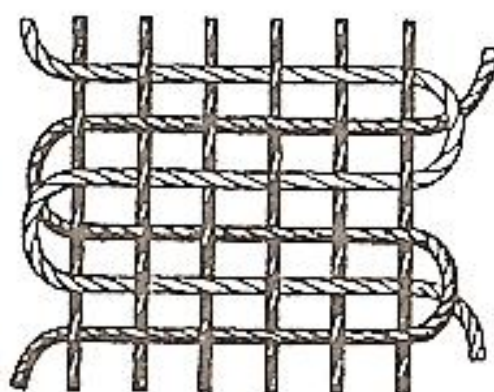
Ілюстрація №92



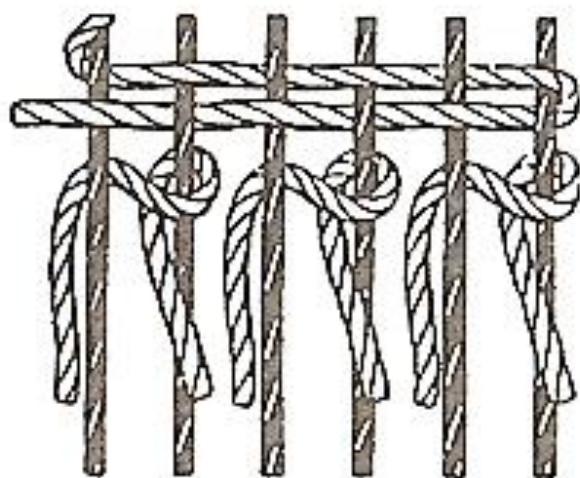
Ілюстрація №93



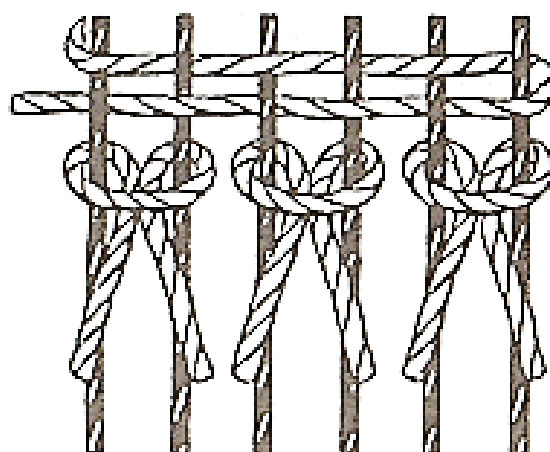
Ілюстрація №94



Ілюстрація №95



Ілюстрація №96



Ілюстрація №97