

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



ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

до кваліфікаційної роботи першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

Спеціальністю: 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація
(вказати шифр та назву спеціальності)

Галузь знань: Культура і мистецтво

Тема Буковинське наліство „Спів світанку“

Дипломник (ця) Петрецька Ірина Іванівна
(прізвище, ім'я, по батькові)

Допущений (а) до захисту кваліфікаційної роботи.

Протокол засідання кафедри ДПОМ

«10» 06 2025р. № 43

Завідувач кафедри ДПОМ

Мирослава ЖАВОРОНКОВА

Чернівці, 2025

Факультет архітектури, будівництва та декоративно-прикладного мистецтва

Оцінка ЕК 95А Відмінно дівомого №06
(вказати цифрою та прописом)

Протокол засідання ЕК « 19 » 06 2025р. № 1

Секретар ЕК [підпис] М.В. Сігор
(підпис) (ініціали, прізвище)

ДИПЛОМНИЙ ПРОЕКТ ТА РОБОТА В МАТЕРІАЛІ

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

Спеціальністю: 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація
(вказати шифр та назву спеціальності)

- проект 1
- ескізи 11
- пояснювальна записка на 62 сторінок

Склад роботи в матеріалі: Намисто та серетеси

Дипломник (ця) [підпис] І.І. Степанко
(підпис) (ініціали, прізвище)

Керівник кваліфікаційної роботи [підпис] М.В. Сігор
(підпис) (ініціали, прізвище)

Рецензент [підпис] В.С. Шибіков
(підпис) (ініціали, прізвище)

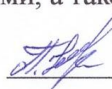
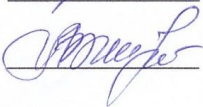




**Декларація
академічної доброчесності
здобувача першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича**

Я, Петреїко Ірина Іванівна студентка 4 курсу, денної форми навчання, факультету архітектури, будівництва та декоративно-прикладного мистецтва, спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація, освітньої програми Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація, адреса електронної пошти petreiko.hryhorii@chnu.edu.ua

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему: **Буковинське намисто «Спів світанку»** відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлена;
- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;
- згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

(Петреїко І.І.)

(Сідор Л.В.)

**Експертний висновок
результатів перевірки на академічний плагіат**

Відповідно до даних програми Turnitin, атестаційна кваліфікаційна робота (проект) на тему: Буковинське намисто «Спів світанку», дипломниці Петрейко Іванни Іванівни, яка подана у файлі Петрейко_2025.docx, за результатами перевірки є оригінальною на 92 %.

Обсяг файлу поданого на перевірку 7672 слів з виключенням додатків та списків літератури, що приблизно складає - % від загального обсягу матеріалу до друку.

Враховуючи специфіку, робота вважається такою, що має високий рівень оригінальності та допускається до захисту.

10.06.2025 р.

Відповідальна за перевірку робіт
на плагіат від кафедри ДПОМ



Ірина ТКАЧЕНКО

Завідувач кафедри декоративно-прикладного
та образотворчого мистецтва



Мирослава ЖАВОРОНKOBA

Тема: Буковинське намисто «Спів світанку»

ЗМІСТ

ВСТУП

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1.	Аналіз	літератури	з	проблематики	
дослідження.....					5
1.2.	Джерельна база дослідження.....				8

РОЗДІЛ 2. БУКОВИНСЬКІ ЮВЕЛІРНІ ТРАДИЦІЇ В КОНТЕКСТІ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ

2.1.	Історико-культурний огляд	буковинських нагрудних прикрас.....	10
2.2.	Традиційні прикраси	буковинців: матеріали, техніки, форми.....	16
2.3.	Символіка в народному мистецтві Буковини: рослинні й зооморфні мотиви		

РОЗДІЛ 3. ТВОРЧИЙ ПОШУК СТИЛІЗОВАНОГО БУКОВИНСЬКОГО НАМИСТА

3.1.	Птах у народній символіці: загальноукраїнський і регіональний контексти.....	24
3.2.	Стилістичні особливості — поєднання традиції і сучасності.....	28
3.3.	Перспективи реалізації: техніки, матеріали.....	33
ВИСНОВКИ.....		47

СПИСКИ ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

.....48

ДОДАТКИ.....51

ВСТУП

Буковинське намисто є унікальним елементом традиційного жіночого вбрання, яке поєднує в собі естетичні, символічні та соціокультурні функції. Як і в багатьох інших регіонах України, прикраси на Буковині не лише слугували оздобою, але й були носіями етнічної ідентичності, відображали статус жінки, її добробут і приналежність до певної громади.

Ураховуючи специфіку географічного розташування північної частини Буковини, важливо ширше розкрити історико-мистецький вимір теми, адже саме завдяки історичній науці, зокрема археології, традиційні прикраси цієї місцевості потрапили у поле зору мистецтвознавства. Археологічні знахідки, ретельно опрацьовані вченими, стали визначальними у вивченні ранньої історії українського народу. Окрім матеріальних пам'яток, таких як кераміка, знаряддя праці, житла чи укріплення, важливе місце займають ювелірні прикраси. Вони не лише доповнюють загальну картину побуту, а й відкривають глибший доступ до духовного світу наших предків, їхніх естетичних та етичних уявлень, соціальних і символічних практик. Це дозволяє цілісно й відповідально підійти до дослідження автентичних нашийних і нагрудних прикрас Буковини, виокремити їхню стилістику, ідентичні риси та провести фаховий мистецтвознавчий аналіз.

Буковинське намисто вирізняється особливою багатошаровістю, вишуканою композицією та різноманітністю матеріалів — від скла й бісеру до коралів, перлів і металевих підвісок. Ці прикраси займають вагоме місце в культурній спадщині регіону, формуючи самобутній образ буковинського строю.

Актуальність теми дослідження

У сучасному культурному просторі актуальним є вивчення та збереження традиційних форм матеріальної культури, зокрема народних прикрас як носіїв історичної пам'яті та етнічної самобутності. Буковинське намисто, з його глибоким корінням та багатим декором, є цінним джерелом для дослідження трансформацій ювелірного мистецтва, уявлень про красу, соціального устрою та релігійної символіки. У контексті глобалізації й культурної уніфікації вивчення

цих прикрас стає важливим елементом збереження нематеріальної культурної спадщини України.

Мета дослідження

Метою роботи є аналіз історичного розвитку, композиційної структури, символічного значення та художньо-стилістичних особливостей буковинського намиста як складової традиційного народного вбрання та як об'єкта сучасного культурного і мистецького переосмислення.

Завдання дослідження

1. Дослідити історіографію та джерела, присвячені буковинським традиційним прикрасам.
2. Визначити особливості формування буковинського намиста в етнокультурному контексті.
3. Проаналізувати матеріали, техніки, стилістику й орнаментику намист з різних районів Буковини.
4. Розкрити символічне та соціальне значення прикрас у житті місцевого населення.
5. Оцінити вплив буковинського намиста на сучасне ювелірне мистецтво, моду та етнодизайн.

Об'єкт дослідження

Об'єктом дослідження є традиційні шийні прикраси — намиста жінок Буковини, які відіграють важливу роль у культурній спадщині регіону.

Предмет дослідження

Предметом дослідження є художньо-стилістичні, символічні та соціальні аспекти буковинського намиста, його еволюція, регіональна специфіка й сучасне переосмислення.

Методи дослідження

- *Історичний метод* — для вивчення походження та розвитку намиста на Буковині.
- *Порівняльний метод* — для аналізу локальних особливостей у межах регіону та у зіставленні з іншими українськими традиціями.

- *Описовий метод* – для фіксації матеріалів, форм, технік, кольорів та орнаментики.
- *Культурологічний та етнографічний методи* – для виявлення ролі намиста в житті громади, обрядовості, традиціях.
- *Аналіз джерел та музейних колекцій* – для вивчення як автентичних зразків, так і сучасних стилізацій буковинського намиста.

Матеріали дослідження

У роботі використано етнографічні польові матеріали, експонати музеїв Буковини, Львова, Коломиї, а також приватні збірки. Вивчено наукові статті, монографії та фотоматеріали, що документують зразки намист кінця XIX — початку XXI ст.

Хронологічні межі

Від найдавніших фіксованих форм буковинського намиста до його сучасних варіацій у мистецькому та дизайнерському середовищі, з особливим акцентом на період XIX — першої половини XX ст.

Практичне значення дослідження

Результати дослідження можуть бути використані в освітній, музейній та мистецько-дизайнерській діяльності. Матеріали роботи стануть основою для створення навчальних програм з народного мистецтва, етнотуризму та культурології. Аналіз традицій буковинського намиста може слугувати джерелом для розробки сучасних ювелірних виробів із традиційною стилістикою, а також бути застосованим у музейних експозиціях, етнофестивалях і туристичних проєктах, спрямованих на збереження та популяризацію нематеріальної культурної спадщини Буковини.

Структура роботи

Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг – 60 сторінок.

ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Аналіз літератури з проблематики дослідження

Традиційні українські прикраси, зокрема згарди та нагрудні елементи, стали об'єктом численних наукових досліджень, у яких розкриваються їхні естетичні, технологічні та семантичні особливості. Водночас окремі аспекти цієї тематики, зокрема символіка хрестів у поєднанні з орнаментами пташиних форм та їх регіональна специфіка, залишаються недостатньо вивченими й потребують подальшого аналізу. Зважаючи на це, увага зосереджується на інтерпретації орнаментальних структур прикрас Буковини та суміжної Гуцульщини, де поєднання християнських і архаїчних мотивів утворює унікальні форми матеріальної спадщини.

У процесі дослідження теми особливу увагу було приділено науковим працям, що розкривають естетичні, семантичні та технологічні особливості традиційних українських прикрас, зокрема згارد і нагрудних елементів жіночого та чоловічого строю. Вагомий внесок у вивчення цієї тематики зробили такі дослідники, як Ганна Врочинська, Ольга Фединчук, Леся Суха та Іван Франк. У своїх роботах вони висвітлюють питання формотворення, матеріалів, технік оздоблення та значення прикрас у традиційній культурі, що дозволяє розглядати намисто не лише як елемент убрання, але й як носія символічного змісту.

Врочинська Г. у статті «Освоєння та відтворення художніх традицій українських народних жіночих прикрас у творчості сучасних митців» (2018) аналізує, як у мистецтві останніх десятиліть активізувалося звернення до традиційної орнаментики та форми народних прикрас. Авторка досліджує творчість сучасних майстрів, які працюють у напрямку збереження й осучаснення українських жіночих нагрудних прикрас, зокрема згارد. Особливо цінними є міркування дослідниці щодо символіки елементів прикрас та їх ролі у формуванні національної ідентичності. Врочинська також акцентує на зв'язку прикрас із культурною пам'яттю, вказуючи на їхню оберегову, сакральну та естетичну функції.

Фединчук О. у своїй праці «Намисто в комплексі прикрас русинів та румунів Буковини ХІХ—ХХ ст.» (2017) здійснює порівняльний аналіз елементів

традиційного жіночого оздоблення на Буковині. Вона акцентує увагу на локальній специфіці прикрас русинського та румунського населення, вказуючи на типологічну різноманітність, матеріали та символіку. Особливо важливим для теми є те, що авторка розглядає намисто не лише як декоративний елемент, а як знакову частину костюмного комплексу, яка виконує як естетичну, так і обрядово-оберегову функцію.

Суха Л. у монографії «Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини XIX—XX ст.» (1959) пропонує ґрунтовний аналіз традиційного металевого оздоблення, включно з зґардами, хрестиками та іншими елементами гуцульського строю. Авторка детально описує техніки виготовлення прикрас, зокрема литво, мосяжництво, гравіювання, а також художнє оформлення виробів. Праця вирізняється історичним підходом до теми й багатим ілюстративним матеріалом, що дозволяє простежити еволюцію форм, орнаментів та функціонального призначення прикрас.

Франк І. у своїй статті «Нагрудні прикраси Гуцульщини в контексті збереження та розвитку народних традицій» торкається культурологічного та етнографічного аспекту носіння прикрас у гуцульському середовищі. Франко розглядає прикраси як культурні маркери, які відображають етнічну ідентичність, соціальний статус і духовні уявлення громади. У тексті наголошується на тому, що функція прикрас виходить за межі естетики, виявляючи тісний зв'язок із релігійною, обрядовою та сакральною сферами народного життя.

Таким чином, аналіз наведених праць свідчить про міждисциплінарний підхід до вивчення українських традиційних прикрас. Кожен із дослідників робить акцент на різних аспектах — історико-культурному, етнографічному, мистецтвознавчому чи семантичному — однак разом вони формують цілісне бачення ролі нагрудних прикрас у національній спадщині.

З огляду на специфіку дипломного дослідження, що стосується буковинського намиста з поєднанням хрестів (зґард) і стилізованих пташиних образів, доцільним було також звернення до праць, присвячених орнаментиці,

регіональним відмінностям та семіотиці прикрас. Зокрема, Костишина М. В. у своїй праці, присвяченій українському народному костюму Північної Буковини, детально аналізує локальні особливості прикрасотворення, відзначаючи їхню орнаментальну насиченість і функціональну роль у візуальній ідентифікації носія.

Шухевич В. у ґрунтовному описі культури Гуцульщини звертає увагу на символіку та структуру металевих прикрас, де поєднуються архаїчні, християнські й зооморфні мотиви. Городецький В. І. розглядає вплив християнських символів, зокрема хреста, на художні вироби з металу в гуцульському середовищі, підкреслюючи їхню глибоку духовну та оберігальну функцію. Чегусова З. аналізує роль знаків, символів і міфологічних образів у декоративному мистецтві України межі XX–XXI століть, акцентуючи на трансформації птахоподібних форм у сучасній інтерпретації народного орнаменту.

Праця Лесі Сухої про художні металеві вироби українців Східних Карпат містить аналіз композиційних принципів і технологічних особливостей виготовлення прикрас, що дає можливість простежити еволюцію їхньої семантики у регіональному контексті.

Цінним є також внесок Врочинської, яка досліджує відтворення традиційних жіночих прикрас у творчості сучасних митців, зокрема інтерпретацію пташиних та хрестоподібних форм у новітньому мистецтві. Доповнює картину праця Тимощука Б. О., який у контексті археологічних досліджень ранньослов'янських пам'яток Північної Буковини виявляє сталість символічної орнаментики, зокрема зооморфних і хрестоподібних знаків. Таким чином, науковий доробок згаданих авторів не лише розширює уявлення про функціональність та естетику буковинського намиста, але й формує підґрунтя для глибшого розуміння його символіки як виразу регіональної ідентичності.

1.2. Джерельна база дослідження

Особливе місце в дослідженні займає творчість сучасних майстрів, які, працюючи з традиційними формами та матеріалами, репрезентують

переосмислення етнічного спадку в нових художніх контекстах. Їхні авторські твори стали не лише важливим ілюстративним матеріалом для курсового дослідження, а й свідченням живої спадкоємності декоративно-ужиткового мистецтва.

Для аналізу народних прикрас слугували сучасні роботи, що відтворюють і переосмислюють традиційні форми у новому художньому ключі. Авторська робота Роксолани Шимчук із використанням латуні та мушель відзначається витонченим поєднанням природних матеріалів і символічної структури, притаманної українському декоративному мистецтву (рис. А.1.) Важливо й те, що ці прикраси нерідко доповнені гуцульськими або авторськими хрестами роботи Всеволода Бажалука, що посилює символічне та духовне навантаження виробів (рис. А.2.) У її інших виробах, зокрема намистах з агату й латуні, а також копіях намистин із муранського скла ХІХ століття, чітко простежується діалог між історією та сучасністю (Рис. А.3.)

Художнє осмислення етнічних мотивів у ювелірному мистецтві також демонструє творчість Наталії та Василя Качмар, зокрема сережки з мельхіору, які репрезентують майстерне володіння формою і технікою обробки металу. Їхня робота — приклад збереження декоративної пластики традиційної прикраси, перенесеної в площину сучасного дизайну без втрати автентичності (рис. А.4.)

З-поміж авторських проєктів, що ґрунтуються на переосмисленні народної естетики, варто виокремити серії на кшталт «Видимо-невидимо», зокрема дукачі «Курочка і півник» (рис. А.5.) Цей приклад демонструє іронічне, а водночас візуально багатопланове прочитання традиційної форми, що набуває нових змістів у сучасному культурному контексті.

Досить представницькими є також роботи галереї «Золоторя», де традиційний дукач постає як центральний елемент оздоби, але осмислюється крізь призму авторського бачення та нових композиційних рішень (рис. А.6). Подібні приклади дають змогу розглядати сучасне етно-дизайнерське мистецтво

не лише як естетичне явище, а й як форму збереження та інтерпретації культурної пам'яті.

Таким чином, згадані автори відіграли подвійну роль у дослідженні: з одного боку, вони слугують джерелом емпіричних візуальних даних, з іншого — їхня творчість стала предметом аналізу як продовження та переосмислення українських ювелірних традицій у XXI столітті.

У сучасних умовах гуцульські майстри активно використовують інтернет-маркетинг і соціальні мережі, що дало змогу популяризувати традиційні прикраси за межами України та вивести їх на міжнародний ринок.

Застосування інноваційних технологій сприяє появі складніших і більш витончених виробів, водночас викликаючи занепокоєння щодо збереження автентичності. Існує ризик, що традиційні методи можуть бути витіснені, а разом із ними — й унікальні риси гуцульської ювелірної спадщини.

Ці прикраси є не лише естетичними об'єктами, а й носіями історичної пам'яті та культурної ідентичності. Їхня популярність зростає не лише завдяки художній цінності, а й через символічне значення в умовах сучасної війни — як маркери єдності та національної приналежності.

Традиція мосяжництва зберігається й розвивається завдяки майстрам, які успішно поєднують знання попередників із новаторськими підходами. Високий рівень художньої майстерності демонструють митці Прикарпаття — зокрема, Всеволод Бажалук, Віталій Городецький, Василь Васкул, Віктор Богаченко та інші, продовжуючи історію гуцульського ювелірного мистецтва в сучасному контексті.

РОЗДІЛ 2. БУКОВИНСЬКІ ЮВЕЛІРНІ ТРАДИЦІЇ В КОНТЕКСТІ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ

2.1. Історико-культурний огляд буковинських нагрудних прикрас

До кінця XX століття буковинські ювелірні прикраси рідко ставали предметом окремих наукових досліджень, оскільки зазвичай розглядалися лише як елемент традиційного народного вбрання. Однак завдяки археологічним розкопкам, проведеним у таких селах, як Чагор, Магала (Глибоцький район), Бочківці (Хотинський), Чорнівка (Новоселицький), Комарівці (Кельменецький), Ревне (Кіцманський), Остриця (Герцаївський район), а також у межах давньоруських міст Чернь, Василів і Хотин, зокрема у 2006–2012 роках, вдалося виявити значну кількість прикрас, які добре збереглися. Ці знахідки дають можливість глибше проаналізувати життя місцевого населення, культурні зв'язки та впливи, а також провести морфологічне дослідження прикрас — від праслов'янської доби до періоду Київської Русі.

З найдавніших часів територія Буковини була щільно заселена. У ранній історії краю (від IX ст. до н. е. до IX ст. н. е.) умовно виокремлюють два основні етапи: дослов'янський (IX ст. до н. е. – III ст.) та слов'янський (III–IX ст.). У докласичний період між Дністром і Дунаєм мешкали племена гетів, даків, бастардів (бастернів), тагрів (таргів), тірангетів (туран), брітолягів (берладів), певкінів (боран), кірпів тощо [15, с. 87].

Археологічні пам'ятки пізньобронзової доби, виявлені поблизу села Магала на Глибоччині, свідчать про ранній розвиток металургії на території Буковини. Серед матеріалів, знайдених у поселеннях трипільської культури, особливу увагу привертають прикраси, виготовлені з бронзи методом лиття. Ці знахідки демонструють, що вже в епоху трипільської культури на Правобережній Україні існували ювелірні вироби з кольорових металів, частина з яких була виготовлена місцевими майстрами [16, с. 11].

У період залізної доби (VII–IV ст. до н. е.) прикраси, знайдені на території Буковини, як і по всій Україні, переважно були литими виробами. Хоча кількість археологічних знахідок цього часу обмежена, наявність шийних і нагрудних

прикрас засвідчена. Значного розвитку досягло ювелірне ремесло у сарматів та кімерійців — виготовлені ними вироби, зокрема прикраси, оцінюються фахівцями як зразки високого мистецького рівня [16, с. 12].

Слов'янський період (IV–IX ст.), що охоплював територію від Вісли та Карпат до Дону, став важливим етапом у розвитку культури прикрас. У цей час слов'янські племена сформували Антське об'єднання (IV–VII ст.), до складу якого входила й Буковина [15, с. 90].

Культурна спадщина буковинських племен трипільської доби справила помітний вплив на розвиток ювелірного ремесла наступних історичних періодів. Важливим свідченням цього є понад 200 археологічних пам'яток черняхівської культури (II–V ст. н. е.), виявлених на території краю [1, с. 12]. Хоча інформація про них є фрагментарною, збережені відбитки фібул дають змогу здійснити досить достовірну реконструкцію прикрас, якими користувалося місцеве населення в цей період. Серед ювелірних виробів особливе місце займали срібні та бронзові застібки для елементів одягу.

У селі Киселів Кіцманського району було знайдено прикраси з кольорових металів, сердоліку та склопасти, зокрема намиста й підвіски у формі лунниць. Дослідники припускають, що основні метали — бронзу, срібло та інші — завозили в злитках із територій Криму та Закарпаття. Знахідки з черняхівських некрополів у Бочківцях Хотинського та Чорнівцях Новоселицького районів підтверджують наявність численних бронзових фібул-застібок, скляних і сердолікових намистин, підвісок з каури, а також монет, що використовувалися як елементи декору. Особливої уваги заслуговує колекція прикрас із села Комарівці Кельменецького району, де, окрім ювелірних виробів, були виявлені майстерні, в яких ці прикраси виготовляли. За свою унікальність ця колекція отримала високу оцінку від ЮНЕСКО [1, с. 13–14].

Про високий рівень розвитку ремесла виготовлення металевих прикрас на території Буковини свідчать численні археологічно зафіксовані майстерні в містах з активним ремісничо-торговельним життям — таких як Василів, Чернь, Чернівці та Хотин. Сюди також надходили іноземні товари, що засвідчує участь

регіону в ширших торгових зв'язках. Через зростаючий попит на ювелірні вироби в цих центрах осідали досвідчені майстри, що сприяло спеціалізації окремих міст: наприклад, Вижниця з часом стала відомим осередком художньої обробки металу та шкіри [15, с. 14].

Незважаючи на обмеженість джерел щодо зовнішнього вигляду вбрання буковинців цього періоду, археологічні матеріали та писемні згадки дають підстави для реконструкції елементів одягу й прикрас. Одяг, як правило, був простим за кроєм, однак активно доповнювався рухомими декоративними елементами — підвісками, намистами, прикрасами з міді, бронзи та низькопробного срібла. Буковинські майстри досягли високої технічної досконалості в використанні тонкого крученого дроту, який слугував оздобленням для ювелірних виробів, зокрема підвісок і намист, що гармонійно доповнювали традиційне народне вбрання [15, с. 14].

Буковина протягом століть була територією взаємодії різних етнічних спільнот. Спільні історичні умови, у яких проживали русини та румуни цього регіону, сприяли формуванню тісних культурних зв'язків, що відобразилися, зокрема, у традиційному одязі та прикрасах. У цьому дослідженні на прикладі буковинського намиста XIX—XX століть буде здійснено спробу проаналізувати спільні та відмінні риси в системі прикрас українського й румунського населення Буковини.

Мистецтвознавці вивчали буковинські прикраси переважно в контексті загального дослідження жіночих оздоб з усієї України. У наукових працях розглядалися окремі види буковинських прикрас, зокрема вироби з бісеру. Водночас, буковинське намисто як окремий об'єкт дослідження залишалося поза увагою: не проводилася його типологізація, не вивчалися морфологічні й стилістичні особливості. Також бракує компаративного аналізу українських і румунських зразків, а питання культурних запозичень, що вплинули на формування стилістики намиста Буковини у XIX—XX століттях, залишалося не розкритим [2, с. 1].

Варто наголосити, що нагрудні прикраси виконують декілька функцій:

- **Оберегова функція:** Намисто слугувало захистом від злих духів і недоброго ока. Особливо це стосувалося бісерних силянок, які носили як обереги, де символіка орнаменту мала важливе значення.
- **Соціальний статус:** Кількість низок та матеріал намиста свідчили про добробут жінки. Наприклад, багаті жінки могли носити до 10–15 низок коралів, тоді як бідні мали лише 2–3.
- **Етнічна та регіональна ідентичність:** Певні види намиста були характерні для конкретних регіонів. На Буковині, наприклад, поширеними були салби — тканинні прикраси з нашитими монетами, що мали тюркське походження.
- **Духовне значення:** Деякі прикраси, як-от згарди — металеві шийні прикраси з хрестиками, мали релігійне значення і слугували як обереги.

Із давніх часів кожна історична доба формувала своє уявлення про світ, наповнюючи культуру міфологічними символами, які постійно змінювалися під впливом часу. Проте вони завжди залишалися основним інструментом осмислення світобудови. На Гуцульщині символами ставали як явища природи, так і вигадані божества — свідчення глибокої схильності людини до творення символів. Світогляд мешканців гір здавна базувався на язичницьких віруваннях, що забезпечували гармонію між людиною та природним середовищем. Навіть після прийняття християнства в Київській Русі вплив язичництва не був остаточно подоланий — його елементи продовжували існувати в релігійному та культурному житті народу. Відповідно до свого світовідчуття, на рівні колективної свідомості, люди інтуїтивно тяжіли до давніх язичницьких уявлень [3, с. 210].

У багатьох культурах космогонічну модель світу часто зображають у вигляді хреста, вписаного в коло. Таке зображення символізує чотири пори року, а вертикальна вісь, що поєднує зеніт із землею, уособлює світову вісь. Перехрестя доріг у цьому контексті сприймаються як місця, де перетинаються шляхи живих і мертвих. Подібну символіку спостерігаємо і в культурах народів Африки, де перехрестя використовують у магічних обрядах і заклинаннях,

вважаючи, що вони здатні приваблювати духів, які вагаються у виборі свого шляху [4, с. 610].

Після прийняття християнства символіка сонце-поклоніння в гуцульській культурі поступово інтегрувалася в нову релігійну систему, зберігаючи при цьому своє глибинне значення. Так, у гуцульських латунних виробах, зокрема в литих хрестах, помітні не лише християнські сакральні мотиви, а й елементи, що нагадують сонячне проміння. Таке поєднання може інтерпретуватися як уособлення Христа — світла, що освітлює темряву й веде зневірених, але водночас воно є спадкоємцем давньої традиції вшанування Сонця. У сучасному контексті цей образ трактується як "Сонце правди".

Серед багатого символічного репертуару традиційного гуцульського металевого декору особливо виокремлюються знаки, пов'язані із Землею, Водою та Сонцем. Найпоширенішими з них залишаються саме символи Сонця, які зберегли своє значення до наших днів (рис. Б.1.) [3, с. 211].

У давніх віруваннях Сонце символізувало джерело життя, родючість, тепло й світло. Вшановування Сонця було глибоко вкорінене у повсякденному житті та світогляді гуцулів і проявлялося в мистецтві, архітектурі, календарних святах і обрядах.

Хрест іноді розглядається як символ Сонця, однак таке трактування не є загальновизнаним. Спочатку хрест мав рівні рамена і часто зображувався вписаним у коло — форму, що асоціюється із сонячним диском. На думку дослідників Петра Кузенка та Михайла Станкевича, хрест символізує життя та бере свій початок із солярної символіки, зокрема як образ руху Сонця по небосхилу. У такому зображенні точка вгорі кола відповідає дню зимового сонцестояння, нижня — літнього, права — весняному рівноденню, ліва — осінньому. Сам хрест у межах кола уособлює сонячне світло, яке розсіює темряву, тому вважався сильним оберегом.

Згідно з М. Станкевичем, хрест — важливий християнський символ, представлений у різних формах: грецькій, римській, шестикінцевій, восьмикінцевій. Він поширений по всій Україні й використовується в

архітектурі (зокрема як навершя, на могилах, уздовж доріг), у літургійній практиці (процесійні, напрестольні, ручні хрести) та в обрядах повсякденного життя (настінні йорданські хрести, нагрудні хрестики, «згарди», хрести-мороки) [5, с. 17].

Подібно до наведених міркувань, П. Кузенко зазначає, що Церква визнає всі форми хрестів, надаючи їм відповідного догматичного значення. Так, чотирикінцевий (грецький) хрест уособлює Хрест Господній і символізує покликання до спасіння всіх людей з чотирьох сторін світу. Латинський хрест, зі свого боку, є знаком жертвовної любові Бога, сповненої страждань. Шестикінцевий хрест, який поєднує просторовий і часовий виміри, передає ідею одухотвореного космосу, де шість променів символізують шість днів творіння. Восьмикінцевий хрест уособлює вісім основних етапів історії людства, де восьмий, спрямований угору, уособлює життя майбутнього віку та Царство Небесне [4, с. 613].

Оздоблення гуцульського вбрання прикрасами займало важливе місце у художній культурі кінця XVIII — початку XX століття. Їхні форми, орнаментика, назви й способи носіння свідчать про давню традицію, що має глибокі історичні витоки. Протягом розвитку матеріальної культури в регіоні переважно створювались традиційні види прикрас, відмінні від оздоб вищих соціальних верств, хоча й мали спільні джерела походження. Гуцульські прикраси вирізняються яскравою самобутністю, зберігаючи при цьому риси, подібні до декоративних форм інших народів світу. [6, с. 168].

Отже, розвиток ювелірних прикрас на території Буковини має глибоке історичне коріння та відображає складну багатовікову еволюцію культурних впливів, етнічних традицій і ремісничої майстерності. Усе це стало основою для формування оригінальної етнографічної традиції намиста на Буковині у XIX–XX століттях — періоду, коли прикраси остаточно набули чітких ознак локальної ідентичності та глибокого змістового наповнення, що збереглося у народній пам'яті донині.

2.2. Традиційні прикраси буковинців: матеріали, техніки, форми

У XIX – на початку XX століття серед українських жінок особливо цінувалися традиційні прикраси, зокрема коралове намисто, дукачі, гердани, згарди, салби та сережки [10, с. 24]. У кожному регіоні сформувався власний типовий набір оздоб, який доповнювався локальними декоративними елементами. Водночас незалежно від географічного розташування, особливо важливе місце в оздобленні жіночого строю посідало саме коралове намисто (відоме також як «коралі» або «добре намисто»), яке стало впізнаваним символом українського народного одягу.

Намиста здебільшого мали рожево-червоні, рожеві або рожево-сіруваті відтінки. Намистини традиційно добирали однакової форми, але різного розміру: більші розміщували посередині, менші — ближче до країв. Кількість низок могла сягати від однієї до двадцяти п'яти, і кожна мала назву «разок» [11, с. 32]. Окрему групу становили скляні й перляні намиста. Особливою мрією для кожної дівчини були «писані пацьорки» — розписані вручну скляні намистини, які мали високу ціну, оскільки імпортувалися з Венеції [11, с. 33].

У традиційній культурі населення Буковини металеві прикраси займали важливе місце в жіночому оздобленні, виконуючи як естетичну, так і символічну функції. Їх типологія охоплювала низку виробів, що відрізнялися за матеріалами, технікою виготовлення, семантичним навантаженням і регіональними особливостями. Найпоширенішими серед них були дукачі, згарди, металеві хрестики, салби, сережки та персні.

Народні прикраси — це складне й багатовимірне явище, яке має глибоке історичне підґрунтя та демонструє регіональні відмінності у своїх формах. Відомий дослідник Гуцульщини Володимир Шухевич у праці «Гуцульщина» (1899) зазначав, що молодь прикрашала себе численними рядами блискіток, пацьорок і хрестиків, серед яких зазвичай вирізнявся один більший. Також навколо шії вони носили перев'язану силянку або гардан, виготовлену з дрібного бісеру [20, с. 131].

На Буковині, як і в усіх регіонах України, велику популярність мало жіноче намисто, яке несло не лише естетичне, а й соціальне та обрядове значення. Особливо цінувалися коралові, перлинні та скляні прикраси, які доповнювали святкове вбрання та відображали статус власниці.

- *Коралове намисто*

Коралове намисто, одне з найпоширеніших і найдорожчих, завозилося з Італії (переважно з Венеції) та Франції. Найбільше поширення воно отримало в XIX столітті під назвою «добре намисто». Корали мали широку кольорову палітру: від біло-рожевого до темно-червоного. Кількість разків, які жінка носила, свідчила про її достаток та соціальний статус (Рис. Б.1.)

Згідно з класифікацією Г. Врочинської [14], коралове намисто поділялося на три типи:

- *Циліндричне («рубане»),*
- *Кругле чи овально-видовжене («шліфоване»),*
- *У вигляді природних гілочок коралу.*

Коралові прикраси не носили під час посту чи жалоби. Їм приписували цілющі властивості, і часто використовували як амулети. У народних віруваннях вважалося, що дівчина без коралів має менше шансів вийти заміж. У побуті корали називали образно: «бочечки», «кизилові кісточки», «кукурузки» [21, с. 40-58].

- *Перлинне намисто*

Про перли збереглося небагато джерел, однак відомо, що вони також мали привізне походження і використовувалися в українських регіонах, зокрема на Буковині, Поділлі та Гуцульщині. Таке намисто зазвичай складалося з дрібних перлин, що щільно прилягали до шиї [14, с. 51].

Перли поділялися на річкові й морські. У мистецтві з ними працювали спеціальні майстри — *mărgănari*, а ремесло різьблення по перлах у Молдові згадується ще з XVI століття. Перлам приписували лікувальні властивості, а також значну декоративну функцію. У румунських традиціях Буковини перли (*sidefate, mărgăritar*) носили разом із коралами та салбою. Їх довжина варіювала:

на Молдові — довгі, до пояса; на Північній Буковині — коротші, прилеглі до шиї (рис. Б.2).

- *Скляне намисто*

Широко представлене в буковинському традиційному вбранні й скляне намисто. Відомі його різновиди: дископодібні, круглі, овальні, циліндричні, бочкоподібні, біконічні. Особливої популярності набули так звані «лискавки» — яскраві скляні перлинки, які жінки носили у свята. Як зазначав В. Шухевич [21, с. 156], такі намистини завозилися з Венеції спеціально для Гуцульщини.

Згідно з етнографічними дослідженнями, скляні оздоби були поширені в усіх районах Буковини — від гірських до рівнинних — і мали різні назви: пацьорки, блискавки, гармузи, грустали. Більшість з них походила з фабричного виробництва, зразки якого зберігаються в музейних колекціях (рис. Б.4.)

Буковинське намисто — це не лише декоративний елемент, а глибокий культурний феномен, що втілює соціальні, символічні та обрядові значення. Воно поєднує місцеві традиції з привізними матеріалами, а його багатство й різноманіття засвідчують високий рівень естетики й ремесла на теренах Буковини.

Народне мистецтво Гуцульщини має глибоку історію, сформовану століттями розвитку. Воно постійно змінювалося, адаптуючись до нових форм життя та відображаючи їх у своїй художній мові. Особливо яскраво період Київської Русі, позначений процесом християнізації та боротьби з язичницькими віруваннями, відобразився в орнаментиці гуцульських прикрас. Цей процес був поступовим і тривав довго, що дало змогу народному мистецтву органічно поєднати стародавні язичницькі символи з новими християнськими образами. Християнство, проникаючи в масову свідомість, мусило адаптувати свої уявлення й образи до вже усталених язичницьких мотивів. У першу чергу це стосувалося солярної символіки, яка зазнала трансформації, зокрема у вигляді синтезу сонячного диска та хреста — головного християнського символу.

Цей синкретизм особливо добре простежується в гуцульських металевих нагрудних прикрасах — згардах, які зазвичай складаються з однієї або двох низок дисків чи хрестів. Їх об'єднують чепраги — дві круглі або овальні пластини, оздоблені карбованими або ажурними візерунками (рис. Б. 5.) Особливу увагу привертає диспропорція між великими за розміром чепрагами та рештою елементів прикраси. Іноді діаметр чепрагів сягав 6–7 см, що свідчить про їх символічну значущість, яка виходить за межі суто практичного застосування.

Чепраги виконували оберегову функцію, символізуючи сонце, що мало захищати власника від злих сил. У центрі орнаменту чепраг часто розміщували солярні мотиви — колеса з чотирма, шістьма або вісьмома спицями, шестипроменеві розети, концентричні кола тощо. Подібну захисну роль мали й архаїчні типи згард, сформовані з круглих медальйонів із солярними орнаментами [6, с. 170]..

Характерною рисою таких згард було поєднання у їхньому центрі рівностороннього хреста з чотирма меншими колами між раменами — елементів, що мають дохристиянське, солярне походження. З часом ці дископодібні прикраси еволюціонували в напрямі хрестоподібних форм: спочатку до круглої пластини додавалися чотири кружки у формі хреста, далі конструкції ускладнювалися.

Поступово солярні елементи поступаються місцем хрестам із рівними, а пізніше — видовженими раменами, які вже відповідають канонам християнської культової форми. На таких хрестах з'являються рельєфні зображення розп'яття, виконані у простій, народній манері. Проте навіть ці християнські хрести зберігали елементи язичницької символіки — на їхніх раменах трапляються солярні диски та розети (рис. Б.6.)

Такі хрести могли бути як елементами згард, так і окремими прикрасами. Їх зазвичай носили чоловіки (рідше — жінки) на спеціальних ланцюгах-ретязях. Останні мали різноманітну форму залежно від техніки виготовлення: круглі, плоскі, витягнуті, плетені чи перевиті.

Згарда – це традиційна гуцульська прикраса, що має вигляд металевого намиста, яке формується з кількох рядів хрестиків, нанизаних на шнурок зі шкіри або металу. В основі композиції завжди розміщується найбільший хрест, навколо якого вибудовується решта елементів. Між хрестами часто додаються так звані переліжки – скручений дріт у формі трубочок, а також скляні намистини чи бубенці, що візуально збагачують виріб. Такий тип прикрас міг бути в один, два або три ряди, а іноді складався й на металевій пластині. Вага згارد інколи сягала кількох кілограмів, що не заважало їх носити разом з іншими елементами традиційного вбрання. Своім походженням слово «згарда» може бути пов'язане з балканським коренем «гард», що означає «загата» або «захист». Виготовлення таких прикрас було характерне не лише для Гуцульщини, а й для Буковинського регіону, зокрема Путильського та Вижницького районів, де техніка виконання та художні ознаки були подібними до галицьких зразків (рис. Б.4).

Завдяки особливостям історичного розвитку та географічному розташуванню карпатського регіону тут збереглися не лише культурні риси доби Київської Русі, а й давні техніки обробки металу, що й сьогодні активно використовуються в ювелірному мистецтві.

Значення хрестів у структурі згارد як сакральних і декоративних елементів є не лише історичним, а й глибоко символічним. Їх використання у традиційному гуцульському костюмі демонструє глибоке вкорінення християнських мотивів у народному мистецтві. У контексті сучасного відродження цих форм, особливу роль відіграють майстри, які не лише зберігають давні технології литва, а й розвивають їх у нових формах. Саме завдяки таким митцям, як Роман Стринадюк, гуцульська традиція обробки металу не просто зберігається, а й перетворюється на сучасний художній феномен, де давні хрестики та елементи згارد отримують нове втілення в авторських композиціях. Таким чином, від історичних форм до інтерпретованих сучасних прикрас, спадкоємність традиції стає основою для подальшого розвитку українського ювелірного мистецтва.

Також однією з найшанованіших прикрас серед жіноцтва Буковини був дукач — масивна металева підвіска, яка найчастіше складалася з монети та декоративного елемента у формі банта чи розетки. У виготовленні дукачів широко використовували австрійські монети, зокрема з портретом імператриці Марії-Терезії, що свідчить про зв'язок із європейським монетарним середовищем та престижність такої прикраси. У деяких варіантах дукачів фіксується використання зооморфних мотивів, зокрема зображення птахів (голубів, павичів), які могли символізувати жіночу вроду, духовну чистоту або слугувати весільною емблематикою. Подібні вироби виконувалися з міді, латуні чи срібла й часто поєднувалися з низками коралів або скляного намиста.

Ф. Вовк згадує про традицію дарувати дукач новонародженій дитині чи, більш ймовірно, за його припущенням матері, що народила [12, с.42]. Логічним видається, що носіння дукача походить ще з язичницьких традицій. Так, І.Г. Спаський з цього приводу висловлює думку, що дукачі не були цілком новим явищем, а лише новою формою в розвитку стародавнього звичаю [13, с.49].

На Буковині, попри розмаїття жіночих прикрас, дукачі траплялися порівняно рідко. Вони не були настільки поширеними, як у інших регіонах України, зокрема на Лівобережжі, а особливо на Слобожанщині, де дукач відігравав важливу роль як оберіг і символ достатку. На буковинських теренах дукачі зазвичай не становили домінантного елемента в традиційному комплексі намиста, поступаючись місцем кораловим низкам, монистам зі скляних намистин, пацьоркам та іншим характерним прикрасам, що формували регіональну своєрідність.

Окремої уваги заслуговують дукачі Слобідської України, де вони були надзвичайно популярними та становили центральну прикрасу в жіночому вбранні. Через велику територію краю й різноманіття локальних традицій, дукачі тут набули регіональних рис і умовно поділяються на харківські, сумські та східнослобожанські [13, с. 79]. Як зазначали Ф. Вовк і мандрівники, місцеві золотарі суворо дотримувалися старовинних зразків, виготовляючи дукачі винятково для українського населення, зокрема харківські майстри, які

працювали в двох напрямках – для українців і великоросів, але саме дукачі залишалися суто українською прикрасою (рис. Б.7.)

Дукачі виготовляли з різних металів – золота, срібла, латуні та міді – використовуючи техніки литва, штампування і чеканки. Техніка філіграні у слобожанських дукачах не застосовувалася [12, с. 48]. Заможні жінки носили дукачі на нитках перлів (переважно на Харківщині й Сумщині), а на Східній Слобожанщині – на великих червоних коралях [12, с. 49–50].

У Слобожанщині були поширені дукачі з релігійною символікою: із зображеннями Воскресіння Христового, Божої Матері (особливо Володимирської, Казанської, Охтирської), а також хрестів або чоловічих нагородних медалей. Найшанованішими вважалися дукачі з образом Охтирської Богородиці [13, с. 81].

Особливої уваги заслуговують салби — металеві прикраси у вигляді підвісок, іноді з монетами, розміщених на текстильній або шкіряній основі. Такі вироби траплялися переважно в заможних родинах і мали статус маркера соціального престижу. Крім цього, салби могли мати символічне значення, пов'язане з військовими традиціями або родовою приналежністю.

Монетні прикраси, зокрема салби, були широко розповсюджені на території Київської Русі та згодом – у Молдавії, Румунії, на Буковині. Одним із найдавніших типів таких оздоб були намиста, сформовані з монет або їх тиснених імітацій [14, с. 15]. Їх виготовляли у вигляді одного або кількох разків, з'єднаних чепрагою чи стрічками, або ж монети нашивали на м'яку фетрову основу в декілька рядів, доповнюючи їх кольоровими стрічками [1, с. 53].

Соціальне значення салби було значним: кількість монет безпосередньо вказувала на заможність і статус власниці. В окремих випадках одна прикраса могла містити до сотні монет, а її вага досягала п'яти кілограмів [22, с. 17]. Для створення таких прикрас використовувалися монети, що перебували в обігу в різні історичні періоди: турецькі, талери, крейцери, флорини, крони тощо. Згодом ці грошові одиниці виводилися з обігу, перетворюючись на елементи декоративного оздоблення.

Історичний та культурний контекст походження салби демонструє як місцеву самобутність, так і зовнішні впливи. Зокрема, М. Костишина пов'язує появу салби з турецьким впливом, вбачаючи в цьому приклад адаптації східного елементу до українського традиційного вбрання, поряд із появою феса як головного убору [1, с. 17]. Цікаво, що на Покутті закріпилася назва «дукати», імовірно пов'язана з венеційським «ducato».

С. Пивоваров простежує витoki салби до пізньоантичного періоду, що підтверджують археологічні знахідки на території сучасної Буковини – в с. Ставчани та с. Грушківці, де виявлено монети з отворами для підвішування, датовані III–V ст. н. е. [22, с. 17]. Також побутує місцева легенда, що пов'язує походження салби з подіями османського періоду: після боїв із турками буковинці нібито забирали в них намиста, які з часом перетворилися на характерну прикрасу.

Символіка салби є поліфонічною: у її композиції поєднуються монети з різних історичних епох і держав (Австро-Угорщина, Польща, Росія), що створює своєрідний візуальний наратив політичної та економічної історії краю.

Типологія салб на Буковині представлена як традиційними разками, так і складнішими композиціями на фетровій основі, які могли мати форму півкола, прямокутника чи трикутника. У Румунії ж використання монет значно ширше – вони включені до прикрас не лише шийної та нагрудної, а й головної та поясної груп [23], що засвідчує широку інтеграцію цього виду оздоб у традиційну культуру регіону (рис. Б.8.)

До повсякденного вжитку належали також сережки та персні, які виготовлялися зі срібла або сплавів кольорових металів. Вони відзначалися переважно геометриздованими формами або мотивами рослинного орнаменту й часто передавалися у спадок як родинні реліквії.

Таким чином, металеві прикраси на Буковині репрезентують складний і багатовимірний пласт народної культури, що поєднує естетику, регіональні особливості та світоглядну символіку. Їх вивчення дає можливість глибше

осягнути соціокультурну структуру традиційного українського жіночого вбрання Буковини, його етнічну ідентичність і функціональне навантаження.

2.3. Символіка в народному мистецтві Буковини: рослинні й зооморфні мотиви

На зламі XX і XXI століть у контексті активних глобальних міграцій спостерігається певне розмивання етнічних і культурних особливостей народів Європи. Стрімкий розвиток глобалізованої цивілізації справді призводить до часткової втрати культурної унікальності окремих націй.

Українське мистецтво також не залишається осторонь цього процесу, переймаючи художні моделі та стилі інших культур. У добу глобалізації така тенденція є цілком природною, хоча водночас вона сприяє руйнуванню національної автентики, змінюючи глибинний семантичний і ментальний код художніх творів.

Проте парадоксально, що сама глобалізація породжує й протилежну реакцію — вона стимулює прагнення до культурної самоідентифікації. Це стосується як українського мистецтва, так і мистецьких практик у багатьох європейських країнах. Такий процес спонукає до пошуку архетипів, звернення до національних витоків, актуалізує необхідність збереження самотності.

Культурна історія людства невіддільна від символів, знаків і міфів, адже саме вони лежать в основі різних видів мистецтва — літератури, музики, театру, образотворчого мистецтва. Відомий філософ і філолог XX століття Олексій Лосєв підкреслював, що жоден художній твір, навіть максимально реалістичний, не може існувати без символічного образу. Він також наголошував: мистецтво без символіки перетворюється на застиглу, самодостатню і, по суті, «мертву» реальність, позбавлену як об'єктивного, так і виховного змісту.

Поняття символу має не меншу історичну глибину, ніж алегорія. Термін «алегорія» (від грец. *allegoria* — «говорю інакше») означає іносказання або умовне висловлювання. Слово «символ» (від грец. *symbolon* — «знак», «ознака», «прикмета»; фр. *symbole* — умовне позначення явища, предмета чи поняття) у давньогрецькому контексті мало значення злиття, єдності, поєднання частин. Уперше термін "символ" у філософському контексті застосовували піфагорійці, маючи на увазі шлях пізнання. Згодом під символами розуміли образи, що не піддаються прямому сприйняттю, а пов'язані зі світом надприродного й підпорядковуються законам космічної гармонії [18].

Протягом століть український народ сформував своєрідне мистецтво орнаменту, що відзначається характерними рисами й відрізняється від орнаментальних традицій західнослов'янських і південнослов'янських народів, хоча й має з ними спільні елементи. Узорні мотиви й орнаментальні композиції, які збереглися донині, є результатом багатовікової художньої традиції, створеної численними майстрами минулих поколінь. Варто зазначити, що орнамент ніколи не був лише декоративним елементом — він завжди гармонійно поєднувався з формою та призначенням прикрашуваного предмета.

Як і інші побутові речі, вироби з кольорових металів у мешканців Східних Карпат часто прикрашалися орнаментом. У таких виробах виділяють чотири основні типи орнаменту: заглиблений, опуклий, плоский і наскрізний. Майстри зі Станіславської (Івано-Франківської), Чернівецької, Дрогобицької та Закарпатської областей застосовували різноманітні техніки оздоблення — зокрема гравірування, карбування, тиснення, штампування, лиття, інкрустацію та вирізьблення.

Найскладніші орнаменти створювалися простими, саморобними інструментами. Так, заглиблене оздоблення виконували за допомогою гартованих сталевих пунсонів. Для нанесення так званого «мохового» орнаменту використовували різні за товщиною сталеві рильця. Коло для елементів типу «руже» креслили циркулем, а дрібні кружальця робили інструментом, який називали «друлівником» [16, с. 69].

Плоский орнамент створюється за допомогою технік заливання або інкрустації, тоді як прорізний — шляхом вирізування.

У декоративному оздобленні виробів із кольорових металів, поширених серед населення Східних Карпат, переважають два основні типи орнаменту: геометричний і стилізований рослинний.

Незважаючи на надзвичайну різноманітність геометричних мотивів, їхня структура базується на повторенні простих елементів — ламаних ліній, трикутників, квадратів, кіл (поодиноких і концентричних), півкіл, зигзагів, крапок, смужок і спіралей.

Особливо часто зустрічається орнаментальний мотив, відомий як «ільчете письмо» — дрібна сітка з прямих перехрещених ліній (рис. 2.Б.). Цей візерунок зазвичай заповнює внутрішній простір геометричних форм, таких як трикутники, квадрати чи півкола. Іноді до нього додають додаткові декоративні елементи [16, с. 70].

Орнамент, що поєднує геометричні фігури, має безліч варіацій: трикутники, квадрати та лінії можуть утворювати різні мотиви. Наприклад, трикутники з перехресними лініями створюють орнамент «ільчете письмо в зубцях», а без ліній — «зубці січені». Квадрати, заповнені лініями, формують «ширинку», а з поєднанням елементів з «мачком» утворюються «віконці» або «медівнички».

Часто квадрати й трикутники поєднуються в узори з промінням або стовпчиками, що надає орнаментам багатства. Додатково використовуються орнаментальні мотиви з кругів, що переплітаються між собою, утворюючи нові форми, такі як «колачики» чи «свічкові кривульки». У зигзагоподібних узорах часто зустрічаються «листочки» та «мачки».

Окремі елементи, як рослинні мотиви, включають стилізовані листя, квіти чи виноград, іноді їх форми значно спрощуються. Зображення тваринних частин, таких як «оленячі ріжки» або «заячі вушка», також є частиною орнаментальних композицій. Орнамент завжди органічно поєднується з

формою предмета, наприклад, на рукоятках палиць можна зустріти відповідні мотиви [16, с. 73].

Орнамент народних майстрів, таких як Н. Дудчак, М. Медвідчук, В. Пітеляк і В. Девдюк, характеризується строгістю та завершеністю композиції. Їхні мотиви чітко виділяються на фоні інших елементів, утворюючи єдину гармонійну структуру. З одного боку, орнамент вражає своєю сміливістю та майстерністю, використанням контрастів і правильним балансом пропорцій.

Однак на виробах кінця XIX — початку XX століть часто спостерігається надмірне нагромадження мотивів, через що фон майже зникає. Краса таких орнаментів полягає в майстерному поєднанні елементів та доцільному використанні різних технік, що забезпечує багатство форм.

Елементи орнаменту (точки, криві лінії, риси) комбінуються таким чином, що створюється враження нового, унікального мотиву. Орнамент на виробах із металу є важливою частиною художньої спадщини України і розвивається на основі народних геометричних традицій.

Вивчення орнаменту народних виробів з кольорових металів, особливо в Східних Карпатах, доводить, що мистецтво українців самобутнє і не є запозиченим із західних чи східних культур. Орнаментальні мотиви відображають повсякденне життя людей, їхній світ природи та трудову діяльність, що знаходить відображення в кожному орнаменті. Такі елементи, як «грабельки», «підківки», «вітрячок» та інші, є яскравим прикладом того, як майстри адаптують навколишній світ у своїй творчості, стилізуючи його відповідно до побутових реалій [16, с. 77].

Орнамент на виробах із кольорових металів тісно пов'язаний з орнаментами вишивки, писанок, різьблення по дереву та випалюванням на дереві. Порівнюючи орнаменти металевих виробів і різьблених дерев'яних предметів побуту, можна побачити багато спільних елементів. Мотиви, такі як «кривулька», «кривульки посеред ільчєтого письма», «руже», «кучері», «колосок», «решітка», «колачики», «медівнички», «заячі вушка» є характерними як для дерев'яних, так і для металевих орнаментів. Ці мотиви є частиною

традиційного мистецтва і використовуються в різних техніках обробки матеріалів [16, с. 81].

Отже, декоративне оздоблення виробів із кольорових металів у традиційному мистецтві Східних Карпат виступає не лише засобом прикрашання, а й важливим носієм культурної пам'яті та національної ідентичності. Попри впливи глобалізації, саме звернення до традиційних форм і символів стає основою для сучасного культурного самоусвідомлення та збереження мистецької спадщини.

РОЗДІЛ 3. ТВОРЧИЙ ПОШУК СТИЛІЗОВАНОГО БУКОВИНСЬКОГО НАМИСТА

3.1. Птах у народній символіці: загальноукраїнський і регіональний контексти

Найдавнішим шаром української традиції є зооморфна й орнітоморфна символіка, а також обрядовість, пов'язана з мисливським і аграрним циклами — щедруванням, початком оранки, сівбою, величанням, короваєм. Ці елементи не лише є «примордіальними», а й залишаються важливими в сучасній культурній свідомості, відображаючи взаємодію природи й культури.

За спостереженнями О. Титара, зооантропоморфні символи в українській традиції пов'язані зі стихіями: небо — птах, земля — звір, вода — риба, що змінюються відповідно до географічних умов. Серед символічних птахів особливо виділяються: лелека й журавель — як образи родинного затишку та надії, лебідь — символ поетичної сили й воїнської гідності, та соловей — уособлення пісні, творчості й рідного дому [24, с. 114].

У міфопоетичних традиціях птахи виступають ключовими образами, які займають особливе місце в міфологічній системі: вони можуть бути божествами, творцями світу, героями, хитрими персонажами (трикстерами) або тотемними пращурами. Тотемну природу багатьох фольклорних птахів підтверджують міфи, де бог війни Перун постає в образі птаха, коня чи іншої тварини, що перевозить сонце небесним шляхом. В українських епічних піснях

птах є багатозначним символом, який поєднує в собі риси божественного, деміургічного й тотемного начала.

У світовій міфології птах зазвичай уособлює божественність, душу, небесний світ, світла та стихії (сонце, місяць, веселка, грім, вітер). Фольклор містить як фантастичних птахів (райські, вогненні, жар-птиці), так і реальних (жайворонки, соловей, сокіл, орел). Пташині риси також отримують фантастичні істоти — як-от крилаті коні чи змії. Часто внаслідок міфологічного перетворення птахами стають люди: дочка-пташка, мати-зозуля, чоловік-бусол тощо.

У традиційній українській культурі птах-тотем часто має риси сонячного бога чи творця світу. Наприклад, птах створює світ з яйця або діє як помічник божества. У народній пісні жаворонки постають як символи Сонця, що шукає місце для продовження життя: «Прилетіла жавориночка...». Цей образ уособлює етап світотворення з Хаосу – первинного стану світу, уособленням якого може бути безмежне море, вода чи дракон. У ліро-епічних піснях українців саме море часто виступає символом первісного Хаосу, з якого постає новий світ. Міфічний птах із небесного світу змушений створювати новий лад на поверхні води, започатковуючи космос.

Іван Нечуй-Левицький, хоча й дотримувався християнського світогляду, не заперечував самотності української культурної традиції. Він визнавав її глибоке коріння, що сягає архаїчного індоевропейського шару символіки. Письменник зазначав, що основи давньої української міфології є спільними з міфологією всіх арійських народів. За його словами, народ славив світлі сили, намагався умилювати темні, аби здобути небесну прихильність і використати ці сили на свою користь. При цьому образи богів формувалися на основі навколишнього світу, відображаючи психічні особливості та естетичні смаки самого народу [25, с.14].

Особливою популярністю серед слов'янських майстрів користувався орнамент із двох птахів, які обернулися одне до одного спинками – тоді вони

мали охоронну функцію, або обернених до центру композиції – то були символи любові та єдності.

У міфологічних уявленнях українців образ птаха часто асоціюється з небесним вогнем і творенням світу. Згідно з «Велесовою книгою», вогонь принесла на крилах богиня Слава, що свідчить про небесне походження вогню й зв'язок птаха зі світотворчою функцією. Птах як носій небесного вогню розміщується на вершині Світового Дерева — символі світової гармонії й космосу. У героїчному епосі він постає не як ремісник, а як всемогутній творець — небесне божество, що формує не окремі речі, а цілий Всесвіт.

Подібно до язичницького Перуна, який блискавкою й громом формує порядок, міфічний птах-творець у колядках розділяє води, формує землю, створює небесні світила. Часто ця функція виконується кількома птахами — зокрема трьома голубами, що «сіють» світ з піску морського. Таким чином, птах виступає символом деміурга — першотворця всесвіту, землі, неба, сонця і зірок.

З приходом християнства язичницькі уявлення адаптуються до нової релігійної системи: образи Перуна чи птаха-творця трансформуються у християнських святих, наприклад, Петра, Павла чи Богородицю. Водночас, у колядках архаїчні орнітоморфні образи продовжують існувати, хоч і зазнають переосмислення. Наприклад, птах — носій небесного вогню — стає «сивим голуб'ям» або замінюється на образ «чуда-чудного», втрачаючи пташині риси внаслідок забуття язичницьких смислів.

У ліро-епічних творах образ птаха, який повертається із вирію, часто зберігає функції культурного героя — помічника божества або виконавця його волі. Такий птах (соловейко, жаворонок) «відмикає літо», «змикає зиму», розчищає землю від снігу, щоб відродити життя. Інколи він навіть прямо посилається Дажбогом. Отже, птах у фольклорі виступає посередником між сакральним і земним, символом оновлення, світла й початку нового циклу.

Узагальнюючи, можна сказати, що образ птаха-деміурга — глибоко вкорінений у дохристиянські уявлення українців і має космогонічну функцію. Згодом цей образ трансформується, але зберігається у традиційних обрядах,

колядках, символіці та орнаментах. Орнаментальний мотив «птаха на гнізді» є виразним архаїчним символом життя, родючості й творення, який має глибоке міфологічне коріння.

У пізніших народних піснях образ птаха часто виконує функцію поетичного паралелізму. Наприклад, у пісні про відправлення козака на війну, сокіл стає символом тривоги й передчуття випробувань: “Зажурився соколонько — бідна ж моя головонька...”.

Такий символізм не випадковий — українська традиція здавна наділяла птахів сакральним змістом. У дохристиянські часи їх пов’язували з небесними світами, розглядали як вісників або помічників богів-творців. У рамках космогонічних і антропогонічних міфів птах уособлював процес оновлення Всесвіту та слугував посередником між світом людей і світом божественним.

Згодом, у ході християнізації, давні язичницькі сенси образу птаха зазнали змін: тепер його образ почав асоціюватися з християнськими святими або символами християнських свят. Роль творця перейшла до Бога, а уявлення про потойбічне життя знайшло втілення в образах Раю — саду або високої гори. Пов’язане з цим поняття Ірію — уявного місця, куди відлітають птахи на зиму — асоціювалося і з місцем перебування душ померлих.

У фольклорі та декоративному мистецтві птах постає як вісник із потойбічного світу — символ добрих новин, захисту, зв’язку з предками. Тому на рушниках птахів зображували як посланців Раю. Їх прикрашали фантастичними рисами: яскравим пір’ям, чудернацькою формою. Відтак, у добу бароко й рококо в українській вишивці поширилися візерунки з казковими екзотичними птахами, гармонійно вплетеними у гірлянди з квітів і листя, що знайшло глибоке відлуння у традиційній культурі українців.

За дослідженнями І. Віктор, ключові образи птахів — лелеки, журавля, лебедя та солов’я — поєднують у собі архаїчну, античну та європейсько-християнську символіку. У середньовічному тлумаченні ці птахи набувають християнського змісту: лелека — символ родинного зв’язку та

шанування батьків, журавель — пильності й батьківства, лебідь — уособлення поета й краси, соловей — символ співу та творчості [24, с. 115].

Антична традиція також наділила цих птахів глибоким смислом. Лебідь асоціюється з Аполлоном, музами та гімнічною поезією, а також із Венерою у римській культурі. Соловей — символ музики як вищої форми мистецтва, що наближує людину до богів. Антична думка розрізняла артикульовані (свідомі) й неартикульовані (інстинктивні) звуки, надаючи особливого значення птахам, здатним до «мовного» звучання. Словники античних мов містять найбільше лексем, пов'язаних саме зі звуками солов'я і лебедя, що підкреслює їхню символічну вагу.

У сучасній українській культурі образи цих птахів також зберігають важливе символічне навантаження. Найпоширенішими є лелека й журавель — символи роду, дому, зв'язку з предками, а також образи, пов'язані з Батьківщиною, природою, родинним затишком. Соловей, як і раніше, символізує пісню, поетичне натхнення, емоційну глибину. У сучасній українській поезії ХХ–ХХІ ст. ці образи активно метафоризуються, птахи ототожнюються з людьми, набувають антропологічних рис і функціонують як носії моральних і культурних цінностей [24, с. 116].

Дослідження О. Бабакової доводить, що образ лелеки в сучасній українській свідомості пов'язаний з такими поняттями, як материнство, родинні цінності, мир, надія, дім і зв'язок із національною ідентичністю.

Що стосується інших видів птахів, то в народній культурі також поширеним є образ голуба, що традиційно асоціюється з миром, надією, а в парному зображенні – з любов'ю та гармонією в родинному житті. Горобець, як один із характерних персонажів народної символіки, уособлює життєрадісність, енергійність, а також вірність і відданість, що пов'язується з його здатністю повертатися до рідного місця після тривалих мандрів. Образ ворона, згідно з традиційними уявленнями, символізує мудрість, стійкість характеру та надію; його символіка сягає ще античних джерел, де в Римі цей птах асоціювався з майбутнім через співзвуччя з латинським словом *cras* – «завтра».

Сорока у фольклорній традиції постає як символ радості та щасливого шлюбу, а її зображення у побутових інтер'єрах, зокрема у передпокої, вважалося запорукою добрих новин. Синиця асоціюється з оптимізмом, відкритістю до життя та вірою в позитивне майбутнє, а вишивка з її зображенням часто супроводжувалася загадуванням бажань. Снігур у традиційній символіці виступає провісником позитивних змін, зокрема в особистому житті молодих жінок, а також втіленням стійкості й цілеспрямованості. Ластівка ж, як одна з найдавніших символічних пташок, вважається уособленням надії, весни, нових починань, удачі та сприятливих змін у житті.

3.2. Стилiстичнi особливостi — поєднання традицiї i сучасностi

Традиційні українські жіночі прикраси — намиста з коралу, бісеру, кольорового скла й каміння, дукачі, сережки, вінки — здавна були не лише елементом народного строю, а й родинними реліквіями, які передавались з покоління в покоління: від бабусі до матері, від матері до доньки. Сьогодні ж ці стародавні прикраси стали джерелом натхнення для сучасних митців, як професійних, так і самодіяльних. Із часів здобуття Україною незалежності інтерес до відродження національних ювелірних традицій значно зріс, перетворившись на масштабне мистецьке явище.

Митці дедалі більше захоплюються вічною естетикою традиційних оздоб, які несуть у собі глибокий символізм і етнічну самобутність. У своїй творчості вони використовують найрізноманітніші матеріали — художній метал, кераміку, скло тощо. Часто сучасні авторські вироби — сережки, браслети, намиста — поєднують автентичні антикварні елементи, як-от венеційські намистини XVIII–XIX століть, з сучасними витворами художників-ювелірів: хрестиками, медальйонами, іконками чи декоративними підвісками. За формою, орнаментами й технікою виконання ці нові твори перегукуються з

традиційними згардами, дукачами та іншими старовинними українськими прикрасами [9, с. 242].

Значний внесок у збереження та розвиток традицій гуцульського литва з кольорових металів у другій половині ХХ — на початку ХХІ століття здійснив видатний майстер художньої обробки металу з міста Косова — Роман Стринадюк. Його творчий доробок охоплює широкий спектр виробів, зокрема аксесуари до традиційного гуцульського чоловічого та жіночого строю: порохівниці, кресала, топірці, келефи, пістолі, люльки, череси, пояси, а також численні металеві прикраси — згарди, натільні хрестики, ланцюжки. Майстер спирався на автентичні зразки гуцульського мосяжництва ХVІІІ—ХІХ століть, прагнучи не лише точно їх відтворити, а й осмислено переосмислити в авторському ключі. Це, зокрема, проявлялося у варіативності форм хрестиків-підвісок у згардах, у декоруванні поверхонь, а також у композиційних рішеннях, де поєднувалися підвіски різного типу — як хрестики, так і дископодібні елементи [7, с. 46–47].

Сьогодні, в умовах відродження стародавніх традицій, згарди знову набувають популярності. Сучасні майстри, звертаючись до давньої техніки литва, виготовляють велику кількість прикрас, стилізованих під автентичні зразки.

На відміну від серійного виробництва, ювелірні дизайнери створюють ексклюзивні колекції сучасних згارد, поєднуючи традиційні мотиви з авторським баченням. Яскравим прикладом такого творчого підходу є виставка ювелірних виробів у Львові, представлена Любартом Ліщинським та Славою Салюк-Ліщинською (рис. В. 1.)

У 1970–1990-х роках вагомий внесок у сучасне осмислення традицій металевих прикрас зробив також самобутній майстер-аматор Всеволод Волощак (рис. В. 2.) [1, с. 6]. У своїй творчості він звернувся до давніх ювелірних технік — лиття, скані, філіграні, зерні, оправа каменів — і використав їх для створення прикрас у традиційних формах: дукачів, сережок, перстенів. Волощак активно працював із такими матеріалами, як срібло,

мельхіор, корал, перламутр, надаючи своїм виробам нових декоративно-образних значень. Його роботи вирізняються або узагальненими, стилізованими формами, або ж, навпаки, деталізованим орнаментом. Особливої уваги заслуговують його брошки-банти для дукачів, оздоблені національною символікою. Наприклад, у низці його виробів зображення юного Тараса Шевченка вміщено в медальйон, обрамлений вінком із калинового листа. Медальйон кріпився до банта з кетягів червоної калини, виконаних з бронзи та коралу, — цей образ асоціюється з національно-патріотичним змістом, зокрема із символікою пісні «Ой у лузі червона калина...» [8, с. 8].

Творчість талановитого самодіяльного митця з Івано-Франківська Всеволода Бажалука тісно пов'язана з гуцульськими традиціями художнього литва, над відтворенням і розвитком яких він активно працює й сьогодні. У центрі його уваги — реконструкція архаїчних технологій литва з кольорових металів, дослідження витоків і оновлення традиційного гуцульського мосяжництва. Митець глибоко занурюється у культурну спадщину, вірування та звичаї гуцулів, що надає його роботам глибокого змістового наповнення. Зокрема, він наголошує, що металеві прикраси типу згارد, попри їхню декоративну привабливість, і сьогодні зберігають своє первісне сакральне значення — як обереги, подібно до того, як це трактували гуцули ще до прийняття християнства. Незважаючи на появу рельєфних зображень Розп'яття у складі таких прикрас, їхній захисний символізм залишається незмінним (рис. В. 3.) [9, с. 243].

На відміну від гуцульських майстрів, які для відливання прикрас традиційно використовували глиняні форми, Всеволод Бажалук застосовує сучасну техніку литва, що надає авторові значно більше виразних і технічних можливостей. Він створює воскові моделі, у які заливає кольоровий метал, завдяки чому досягається висока деталізація композицій та декоративних елементів. Цим методом митець виготовляє свої авторські прикраси, серед яких провідне місце посідають згарди. Водночас, окремі елементи згارد — хрестики, медальйони, дископодібні підвіски, а також чепраги, що з'єднують кінці

наміста, створені Бажалуком, активно використовуються як декоративні компоненти в інших оздобах.

Інтерес до виготовлення прикрас з гутного скла у Львові активізувався у 1980-х роках ХХ століття. Серед перших майстрів, які досягли високої майстерності у створенні яскравих кольорових намистин, були брати Мар'ян та Євген Тарнавські. Їхні роботи стали своєрідною художньою реплікою ідей українських митців декоративного мистецтва та культурних діячок першої половини ХХ століття, які активно працювали над формуванням національного стилю в одязі й його елементах. Прикладом слугує творчість Олени Кульчицької її сестри Ольги, а також Софії Вальницької, Марії Дольницької, Ярослави Музики та інших. Вагомий внесок у цю справу зробила також діяльність жіночого кооперативу «Українське народне мистецтво» та журналу «Нова хата», що видавався у Львові у 1925–1939 роках. Ці ініціативи — публікації статей про естетичну й світоглядну цінність традиційного вбрання, орнаментальні замальовки, моделі одягу на основі народного мистецтва, організація показів українських стрів — були спрямовані на повернення витісненої з побуту традиційної ноші до культурного середовища, зокрема через її адаптацію до модерного контексту [12]. Саме ці мистецькі й патріотичні зусилля згодом продовжили українські, зокрема львівські, дизайнери прикрас та одягу, починаючи з 1980-х років ХХ століття.

Розвиток виготовлення гутного скляного намиста та вдосконалення його технологічних і кольорових характеристик нині активно триває завдяки молодому поколінню майстрів художнього скла [26, с. 8]. Із 1988 року одним із провідних творців у цій сфері є Роман Дмитрик. У тісній співпраці з Мартою Суханею вони створили понад тисячу унікальних авторських прикрас, виготовлених гутною технікою, яка отримала назву «львівська гутна мотанка».

Цей термін описує особливий спосіб формування намистин: розігріту скляну кольорову нитку майстер обережно намотує на пінцет (щипці), після чого охолоджує. В результаті утворюється характерна багатобарвна смугаста фактура, неповторна для кожної окремої намистини. У готовому виробі з таких

елементів важливо зберегти загальну гармонію кольору, навіть якщо кожна намистина відрізняється. Цей оригінальний підхід і сьогодні активно застосовують Дмитрик і Суханя у своїй творчості (рис. В.4.)

Аналіз сучасних художніх практик у створенні прикрас зі скла та металу, які органічно продовжують і переосмислюють народні традиції, свідчить про активну діяльність талановитих професійних митців. Вони глибоко розуміють властивості матеріалів, майстерно володіють складними техніками обробки та сміливо експериментують у пошуках нових художніх рішень. Яскравим прикладом такої творчості є подружжя Наталії та Василя Качмарів, яке з ентузіазмом і любов'ю втілює свої ідеї у витончених авторських виробах.

У цьому творчому тандемі Наталя відповідає за гутне скло, гарячі емалі та образотворчу концепцію, тоді як Василь працює з металом — мельхіором, міддю, латунню, сріблом — і забезпечує технічну реалізацію. Їхні прикраси — сережки, намиста, персні, браслети — вирізняються винятковим рівнем майстерності й глибоким втіленням традиційної естетики. Вони поєднують сучасну модну подачу з етнічним, декоративно-символічним змістом, втіленим у кожному елементі.

Усі вироби виготовляються вручну — від створення гутного скла в техніці «лампворк» до ручного карбування металу. Цей процес залишає в кожному творі відбиток індивідуального художнього бачення, енергетики і смислової глибини. Саме це забезпечує високу мистецьку цінність їхніх прикрас, які стають не просто оздобою, а родинними реліквіями або ж пам'ятними подарунками з особливим значенням (рис. В.5)

Подружжя Качмарів ретельно пропрацьовує кожен етап створення виробу — від ідеї до остаточного втілення. Усе має значення: форма, ритм, кольори, силует, пластика, орнаментальні деталі. Усі елементи прикраси — риси, цяточки, лінії — повинні відповідати задуманому образу й доносити його до глядача через гармонію або контраст кольору й форми.

Сьогодні активно розвивається самодіяльне мистецтво створення прикрас з готових елементів — як фабричного, так і ручного виробництва. Яскравою

представницею цього напрямку є талановита самодіяльна майстриня Роксоляна Шимчук, яка вже понад двадцять років творить вишукані авторські композиції. Її першим джерелом натхнення стали роботи Любарта Ліщинського та Слави Салюк, а згодом орієнтиром стали музейні та приватні зразки старовинних українських прикрас.

У своїх творах Шимчук використовує різноманітні матеріали: давні й сучасні венеційські намистини, корал, перламутрові "баламути", агат, нефрит, бурштин, мушлі тощо. У процесі створення вона особливо уважна до композиційної гармонії, добираючи намистини схожої кольорової гами й орнаментального характеру. Центральним елементом часто стають металеві вставки — хрестики, орнаментовані підвіски, ажурні чепраги, монети, що посиляються на образність давніх згارد і дукачів. Майстриня дотримується традиційного принципу компонування — від дрібніших елементів на краях до більших у центрі, формуючи таким чином орнаментальну цілісність. Її вироби часто прикрашають деталі, створені відомим майстром Всеволодом Бажалуком (рис. В.6.).

Ще одна яскрава постать у цьому напрямку — Роксолана Сьома. За шість років творчої діяльності вона виробила власний стиль, який базується на традиційних формах і насичений сучасним змістом. У її арсеналі — кольорове каміння: червоний і білий корал, сердолік, аметист, яшма, агат, нефрит. Металеві елементи — згарди, хрестики, іконки — виконані з латуні, мельхіору, часто з патинованою поверхнею. Свої прикраси Сьома доповнює промовистими назвами, що відображають змістовну й емоційну глибину: «Князівна», «Цвіт папороті», «Коломийка», «Мамині жоржини» тощо.

У роботах майстрині простежується чітке композиційне мислення: намистини в рядках компонуються від менших до більших, а в центрі часто розміщується декоративна підвіска. Серед відомих композицій — «Мадонна», «Сунична галявина», «Засватана», в яких поєднуються символіка, кольоровий контраст і ритмічна структура. Її творчості притаманні емоційна насиченість і

художня драматургія, що яскраво проявляються в роботах на зразок «Борщівське» — стилізованій інтерпретації мотивів борщівської вишивки.

Творчість таких митців, як Наталія та Василь Качмари, Роксоляна Шимчук, Роксолана Сьома, переконливо свідчить про те, що традиція не є застиглим минулим, а живим джерелом натхнення. Використання автентичних матеріалів, зокрема згард, коралів, давніх намистин, у поєднанні з сучасними техніками й авторськими стилістичними прийомами відкриває нові горизонти для розвитку української декоративної культури. Завдяки цьому відбувається не лише збереження, а й активне переосмислення спадщини, яка продовжує жити у виробках нової доби — як мистецтво, як пам'ять, як стиль життя.

3.3. Перспективи реалізації: техніки, матеріали

Сучасне мистецтво виготовлення прикрас, що спирається на українську етнічну традицію, відкриває широкі можливості для подальшого розвитку завдяки різноманіттю технік і матеріалів. Поєднання автентичних підходів із новітніми технологіями дає змогу митцям не лише зберігати народну спадщину, а й створювати нові форми, які резонують із естетичними потребами сьогодення. Використання гутного скла, емалі, кольорового каміння, металів (як традиційних — латуні, міді, мельхіору, так і сучасних сплавів), а також авторські техніки литва, карбування, лампворку чи патинування, утворюють потужне підґрунтя для творчих експериментів.

Мосяжництво — одне з найдавніших і найсамобутніших українських ремесел, що зберігалось та передавалось з покоління в покоління. Ремісничі традиції України вирізняються багатством і неповторністю, яку можна простежити як у дизайні й функціональності виробів, так і в технологіях їхнього виготовлення та регіональних особливостях. Саме рівень розвитку ремесел часто слугує віддзеркаленням культурного і духовного стану нації, її світогляду, релігійних уявлень, звичаїв і повсякденного життя.

Мосяжництво, зокрема, справило вагомий вплив на формування професійного мистецтва початку XX століття, надихаючи художників і ювелірів на створення нових форм. Проте зі зростанням ролі сучасних технологій і водночас недостатньою увагою до цього ремесла у навчальних програмах для майбутніх ювелірів, мосяжництво поступово занепадає. Такий стан речей вимагає нових підходів до його дослідження, системного наукового осмислення та збереження цього важливого надбання української культурної спадщини [27, с. 75].

Мосяжництво найбільше розвинулося у Східних Карпатах з XVIII століття, особливо на Косівщині, де досі працює майстер Назар Габорак — представник третього покоління династії. Це ремесло майже зникло, але має глибокі історичні корені. Першим науковим дослідженням гуцульської культури займався Балтазар Гакет, який у 1794 році видав книгу з описом побутових

металевих виробів. Дослідження продовжили Кайндль, Шухевич і Вежбіцький, останній видав вагому працю ще у 1882 році.

У другій половині XIX ст. мосяжництво стало поширеним у понад 35 селах Гуцульщини. Підтримка з боку інтелігенції та австро-угорської влади сприяла відкриттю у 1905 році школи різьбярства і металевої орнаментики у Вижниці (нині – Вижницький фаховий коледж мистецтв). Після спаду в роки війн, ремесло знову досліджувалось у 1959 році в праці Л. Сухой, яка систематизувала орнаменти і майстрів.

Сучасні дослідники, зокрема Д.О. Козубовський, подружжя Шишкіних та ін., сприяють збереженню традицій. Серед основних виробів — предмети побуту, кінська упряж, прикраси, люльки, хрести, ретязі тощо. Зараз мосяжні вироби переважно виконують декоративну та сувенірну функцію, зберігаючи унікальний стиль і орнаментику.

Метал у побуті гуцулів відігравав значну роль, і його використання було особливо помітним як у чоловічому, так і в жіночому строї. Гуцули тяжіли до яскравих кольорів і блиску — червоні штани, багаті космацькі вишивки, коралі, пацьорки з венеційського скла. Деякі дослідники навіть відзначають можливий вплив ромської культури, зокрема у сфері мосяжництва.

Щодо технології, то гуцульські методи металообробки майже не змінилися з часів Київської Русі. Терміни, вироби, навіть сам процес зберіг архаїчні риси, ніби час у горах зупинився. Віддаленість від міст дозволила цьому ремеслу розвиватися незалежно, без зовнішнього втручання [30].

Гуцульська металообробка поділялася на три основні напрями:

1. **Литво** — виготовлення масивних об'ємних речей;
2. **Холодна ковка** — обробка листового металу;
3. **Вироби з дроту** — плетіння ланцюгів та інших прикрас.

Процес лиття був досить простим, але ефективним. Майстер виготовляв дерев'яний зразок — «фірмак», який втискав у глину, створюючи дві форми. Ці глиняні форми з'єднували, обмотували дротом, обмазували глиною, іноді випалювали для міцності. У форму заливався розплавлений метал, зазвичай

латунь. Щойно виливок трохи охолоне, його витягували, загартовували у воді й починали обробляти напилками — спершу грубими, потім дрібними, доводячи виріб до блиску.

Оздоблення виконувалось у два способи — карбуванням і риткуванням. Для карбування використовували пуансони, якими набивали різні елементи (точки, risks, кружечки). Для риткування — сталеві різці (штихелі), що створювали геометричні узори. Гуцульські майстри поєднували різноманітні мотиви, створюючи унікальні орнаменти.

Цікаво, що в їхній мові процес лиття називали «зливати» або «сипати мосяж», а оздоблення — «писати», тобто «писати мосяж». Таким чином, технологія поєднувала функціональність і художність, що стало візитівкою гуцульського металевого мистецтва [30].

У сучасному виробництві мосяжних виробів традиційні ручні методи все частіше поєднуються з інноваційними технологіями. Сьогодні замість дерев'яних моделей, які раніше вирізались вручну, застосовуються цифрові технології тривимірного моделювання. Створені у 3D-програмах зразки друкують на 3D-принтерах, після чого з них виготовляють гнучкі гумові форми. Далі у ці форми заливається віск, з якого формуються воскові моделі майбутніх виробів.

Ці моделі розміщуються в опоки, які заповнюються спеціальною формувальною сумішшю. Суміш після затвердіння проходить термічну обробку в печі протягом 12 годин. Після сушіння здійснюється вакуумне лиття: метал розплавляється і під тиском вакууму заливається у порожнини, що залишилися після випаровування воску [31].

Після охолодження і вилучення з опоки готові вироби проходять етап полірування. Вони можуть бути використані як самостійні декоративні елементи або складені у повноцінні прикраси, зокрема у вигляді згارد, хрестів чи інших форм, традиційних для гуцульського мистецтва.

Та кожна справа має свої як переваги та недоліки

Переваги лиття за виплавлюваними моделями:

1. *Висока точність і деталізація* — дає змогу точно відтворювати складні форми та дрібні елементи, що особливо важливо для ювелірних виробів.
2. *Мінімальна механічна обробка* — після лиття виріб потребує мінімального доопрацювання.
3. *Економія матеріалів* — зменшує відходи дорогоцінних металів.
4. *Універсальність* — придатне для різних металів і сплавів.
5. *Масовість виробництва* — можливість виготовлення серійних виробів з однаковими параметрами.
6. *Низька вартість при великих обсягах* — у разі серійного виробництва знижуються витрати на одиницю продукції.
7. *Можливість створення тонкостінних форм* — технологія дозволяє отримувати вироби з мінімальною товщиною стінок без втрати міцності [32].

Недоліки литва

1. лиття форми за виплавлюваними моделями - це операція під час якої порушення технологічних режимів викликає незворотні процеси появи дефектів, які призводять до руйнації ювелірного *виробу* в цілому, або появи таких прихованих вад, які згодом повністю унеможливають експлуатацію такого виробу;

2. найсуттєвішими дефектами лиття за виплавлюваними моделями є пористість, деформація поверхні, облої, жорсткуватість, раковини, тріщини, шлакові та інші випадочні видимі включення, розшарування поверхні, крихкість тощо;

3. причинами появи цих дефектів є невідповідність температурному режиму в процесі відливки, неправильне розташування литників на формі, порушення режиму замісу, неякісна формомаса, наявність сторонніх металевих та неметалевих включень, зокрема оксиду цинку, шлакових включень, надлишок домішок (присадок), зокрема іридію, використання легкоплавких кремнієвих сполук, присутність свинцю, сульфідів тощо [32].

Проте, попри впровадження технологічних новацій, традиційна ручна обробка залишається невід’ємною частиною мосяжництва. Як зазначає майстер Олег Гаркус, саме ручна праця, зокрема карбування та гравірування, надає виробам унікального характеру. Вироби не завжди ідеально симетричні чи геометрично точні — у цьому й полягає їхня автентичність. Нерівності, легкі асиметрії та індивідуальні риси кожного штриха відображають справжність і спадковість традиційного гуцульського стилю, в якому колись працювали «на коліні», часто без зайвого матеріалу для виправлень.

Такий підхід викликає зацікавлення у сучасних поціновувачів етнодизайну та ручної праці. Нерідко покупці шукають не ідеальний, а справжній, «живий» виріб, який несе в собі дух давнини — ніби це прикраса, знята з бабусиної скрині, в якій зберігається столітня історія ремесла [31].

Для обраного проєкту було обґрунтовано використання срібла, виходячи з його унікальних фізико-хімічних властивостей, які вигідно поєднуються з естетичними та технічними вимогами сучасного декоративно-прикладного мистецтва й ювелірного виробництва.

Срібло — це пластичний, ковкий і надзвичайно тягучий метал білого кольору, що вирізняється найвищими серед усіх металів теплопровідністю, електропровідністю та здатністю до полірування. Його блиск і відбивна здатність роблять його особливо привабливим у декоративному контексті. Саме тому воно традиційно використовується для виготовлення ювелірних виробів, предметів культу й оздоблення.

Завдяки високій хімічній стійкості до вологи, срібло добре зберігається в побуті та не піддається швидкому руйнуванню. Хоча воно темніє під впливом сірководню та озону, ці процеси добре вивчені, а методи очищення та догляду широко застосовуються.

Через свою м’якість срібло рідко використовується в чистому вигляді. У проєкті воно застосовується у вигляді сплаву, зокрема з міддю, що забезпечує необхідну міцність без втрати блиску і декоративної привабливості. Крім того, історично срібло входило до складу природних сплавів, таких як електрум, і

донині є ключовим компонентом ювелірних сплавів золота. Його домішка покращує пластичність, полегшує пайку та надає легкого блиску, хоч і змінює колір кінцевого виробу.

Отже, вибір срібла для реалізації проєкту обумовлений поєднанням технічних характеристик, художньої цінності та традиційного символізму, що є особливо актуальним для відтворення культурно значущих форм у сучасному контексті.

Після завершення лиття ювелірні вироби проходять фінальну обробку, яка включає кілька послідовних технологічних операцій. На цьому етапі відбувається остаточне формування виробу та підготовка його до реалізації або передачі замовнику.

Першочергово здійснюється усунення технологічних дефектів лиття — зняття ливників, облоя та можливих поверхневих нерівностей за допомогою грубозернистих надфілів та шліфувальних кругів. Далі виріб підлягає шліфуванню та поліруванню, для чого використовуються різнозернисті абразиви, полірувальні пасти (типу ГОІ) та ротаційні щітки або фетрові круги, що надають поверхні характерного металічного блиску.

У разі інкрустації вставки з дорогоцінного чи напівдорогоцінного каміння здійснюється процес закріплення каменів (закріпка), який виконується за допомогою штихелів, закріпочних борів та мікроскопа для високоточної роботи. Цей етап вимагає особливої уважності та точності, оскільки від якості закріпки залежить надійність і довговічність прикраси.

У випадку індивідуального замовлення майже всі вищезазначені процеси виконуються вручну кваліфікованим ювеліром, що дозволяє досягти високої деталізації, унікального художнього образу та точного підгонювання елементів. Натомість у серійному виробництві для збирання, паяння деталей (наприклад, штифтів у сережках або шинок у каблучках) застосовуються паяльні печі, точкові паяльники, ультразвукові мийки, а також верстати для механічного полірування.

На завершальному етапі виробу може бути надано персоналізоване гравіювання — за допомогою ручного гравера, електрогравіювального апарата або лазерного гравіювального комплексу, залежно від складності і характеру нанесеного напису.

Таким чином, завершальні етапи виготовлення не лише формують естетичний вигляд ювелірного виробу, а й значною мірою визначають його цінність. Ручна обробка завжди оцінюється вище з огляду на точність виконання, унікальність та індивідуальність виробу. Знання про ці технології дозволяє споживачеві краще орієнтуватися в ювелірному асортименті, звертати увагу на якість закріпок, чистоту ліній, точність пайки й інші важливі деталі, що визначають рівень виконання та довговічність прикраси.

У рамках практичної частини дипломного проєкту, присвяченого традиційним прикрасам Буковини, було свідомо обрано скляні бусини діаметром 10 мм з перламутровим покриттям, стилізовані під натуральні перли. Довжина нитки становить 80 см, що дає змогу відтворити характерну багаторядність, властиву народному намисту регіону (рис.В.7)

Такий вибір матеріалу є виваженим як з концептуального, так і з практичного погляду. В історичному контексті жіночі прикраси Буковини включали різноманітні оздоби — зокрема гердани, намиста, дукачі, — у яких поєднувалися коштовні й напівкоштовні матеріали. Перли — як натуральні, так і імітовані — відігравали особливо важливу роль у формуванні естетики традиційної прикраси. Вони символізували жіночу чистоту, заможність родини, а також виконували декоративну функцію, гармонійно поєднуючись з іншими елементами — коралами, хрестами, металевими підвісками тощо.

Слід зазначити, що справжні перли були предметом розкоші, тож у побуті значного поширення набули саме імітації — зокрема скляні бусини з характерним блиском. Такі матеріали не тільки імітували вигляд натурального перлу, а й мали свої переваги: доступність, легкість у komponуванні, різноманітність кольорової гами. Цей аспект особливо важливий у сучасному

реконструктивному мистецтві, яке прагне зберегти образ традиційної прикраси, використовуючи при цьому практичні й естетично відповідні матеріали.

Таким чином, застосування скляних бусин у дипломному проєкті є логічним і виправданим кроком. Воно дає змогу відтворити візуальну стилістику буковинських прикрас кінця XIX – початку XX століття, не порушуючи автентичної форми, кольорової гами та структурного принципу оздоб.

Звернення до буковинських традицій прикраси у рамках цього проєкту засвідчує глибоку повагу до етнічної спадщини та прагнення зберегти культурну ідентичність через засоби сучасного мистецтва. Буковинське намисто вирізняється серед інших регіональних форм своєю витонченістю, стриманістю кольорової гами, домінуванням білих, перлинних та пастельних відтінків, що відображає вплив європейської моди та ментальності місцевого населення. Особливістю буковинських прикрас є гармонійне поєднання багаторядності та симетрії, а також вдале поєднання матеріалів: скло, метал, корали, перли, тканинні або шкіряні основи. Саме ця збалансованість між декоративністю й естетичною стриманістю робить буковинське намисто унікальним явищем в українському ювелірному фольклорі.

Буковинське намисто є важливим елементом традиційного жіночого костюма, що виконував не лише декоративну, а й символічну функцію. Воно складалося з численних рядів скляних, коралових або металевих намистин, доповнених дукачами — монетами чи медальйонами, що мали сакральне значення. Намисто відображало соціальний статус жінки, її походження та матеріальне становище, і водночас виступало засобом самовираження у межах культурних традицій Буковини.

Реконструкція традиційного образу через інтерпретацію прикрас дає змогу не лише візуалізувати історичний контекст, а й переосмислити його в рамках сучасної культури. Таким чином, проєкт поєднує наукове дослідження, художнє бачення та технічну майстерність, створюючи живий місток між минулим і сьогоденням.

ВИСНОВКИ

Під час роботи над проєктом здійснено комплексне дослідження буковинського намиста як вагомого елементу традиційного жіночого вбрання, що має глибоке культурне, історичне та художнє значення. Проаналізовано історичні витоки, техніки виготовлення, матеріали, стилістику та символіку прикрас, характерних для північної частини Буковини.

У процесі дослідження встановлено, що буковинське намисто вирізняється винятковою багатошаровістю, декоративною щільністю, великою кількістю підвісок (монет, хрестів, дукачів), а також поєднанням матеріалів — від природних коралів, перлів, срібла до кольорового скла й бісеру. Саме така багатокомпонентність, композиційна складність і тяжіння до візуального багатства є однією з найяскравіших ознак буковинської прикраси.

Особливою рисою буковинського намиста є також його тісний зв'язок із релігійною символікою: хрестоподібні підвіски, медальйони із зображеннями святих чи Богородиці відігравали не лише естетичну, а й сакральну функцію — оберег, що супроводжував жінку у повсякденному та обрядовому житті.

У порівнянні з традиціями інших регіонів України (наприклад, Гуцульщини, Поділля чи Полтавщини), буковинське намисто характеризується особливою пишністю, щільністю викладення рядів, переважанням підвісних елементів та яскравішим впливом центральноєвропейської моди — зокрема, використанням скляних імітацій коралів, які потрапляли до регіону через активні торгові шляхи.

Практична частина роботи — створення буковинського намиста зі скляних бусин — засвідчила можливість адаптації традиційної стилістики до сучасного мистецького простору.

Таким чином, результати дослідження поглиблюють розуміння історії, естетики й соціокультурної ролі буковинського намиста, а також демонструють його актуальність у сучасних мистецьких практиках, збереженні національної ідентичності та розвитку культурної спадщини України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Костишина М. В. Український народний костюм Північної Буковини: традиції і сучасність / Відп. ред. О. В. Лупул. Науково-дослідний центр буковинознавства. – Чернівці: Рута, 1996. – 191 с.
2. Фединчук О. Намисто в комплексі прикрас русинів та румунів Буковини XIX—XX ст. / О. Фединчук // Народознавчі зошити. - 2017. - № 6. - С. 1549-1556.
3. Городецький В. І. Вплив християнських символів на гуцульські художні вироби з металу. ALTITUDO MUNDI SPIRITUALIS. Духовність у сучасному світі: просвітницько-культурологічний підхід : зб. І Міжнар. наук.-практ. конф. м. Кременець, 17 – 18 квіт. 2024 р. / Тернопіль : Крок, 2024. С. 210 – 215.
4. Кузенко П. Еволюція знаку хреста в процесі культури творення. Художня культура. Актуальні проблеми : збірник наукових праць. Київ, 2007. Вип. 14. С. 609-617.
5. Станкевич М. Структури художнього тексту хреста. Українська хрестологія : спец. випуск НЗ. Львів, 1997. С. 7-20.
6. Франк І. М. Нагрудні прикраси Гуцульщини в контексті збереження та розвитку народних традицій / Народознавчі зошити. 2017. № 5 (137). С. 1168—1172
7. Гринюк М. Вогняне диво Романа Стринадюка / Марія Гринюк. — Івано-Франківськ : Місто НВ, 2010. — 60 с
8. Волощак Всеволод. Художня емаль. Ювелірні прикраси. Каталог / упоряд. Б. Мисюга ; вступні статті М. Батіг та Б. Мисюга. — Івано-Франківськ : ЛілеяНВ, 2004. — 36 с.
9. Врочинська Г. Освоєння та відтворення художніх традицій українських народних жіночих прикрас у творчості сучасних митців / 2018 / Журнал Народознавчі зошити / Інститут народознавства / Випуск 1 (139)/ С. 242-253. Інститут народознавства

10. Антонович К. Український одяг. Історичні замітки: Одяг козацької доби. Вінніпег Торонто, 1976. 42 с.
11. Хмельницька Л. Жіночі прикраси та способи їх використання в традиційному вбранні українок XIX – початку XX ст.: автентика та взаємовпливи / Л. Хмельницька // Наукові записки з української історії. - 2018. - Вип. 44. - С. 31-39.
12. Вовк Федір. Студії з української етнографії та антропології. Київ: Мистецтво, 1995. 336 с.
13. Спаський І.Г. Дукачи і дукачі України. Київ: Наук. думка, 1970. 165 с.
14. Врочинська Г. Українські народні жіночі прикраси XIX — початку XX століть : монографія / відп. ред. С.П. Павлюк. — Київ : Родовід, 2007. — 232 с.
15. Квітковський, Д., Бриндзан, Т., Жуковський, А. (Ред.). (1956). Буковина, її минуле і сучасне. Париж; Філадельфія; Детройт: Зелена Буковина.
16. Суха Л.М. Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини XIX-XX ст. : [монографія] / Л. М. Суха; ред. К. Г. Гуслистий; АН УРСР, Укр. держ. музей етнографії та худ. промислу. – Київ: Вид-во АН УРСР, 1959. – 102 с. : рис.
17. Тимошук Б. О. 1976 Слов'яни Північної Буковини V–IX ст. – Київ. – 178 с.
18. Гюго В. Мистецтво і народ. Пам'ятки естетичної думки. – К., 1985. – С. 95.
19. З. Чегусова Роль символу, знака, міфу в професійному декоративному мистецтві України на межі XX–XXI століть / // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. — К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2008. — Вип. 8. — С. 146-151. — Бібліогр.: 16 назв. — укр.
20. Шухевич В. Гуцульщина / В. Шухевич. — Ч. 2

21. Недашківська Г. Корали в народному вбранні / Г. Недашківська // Народна творчість та етнографія. — Київ : Наукова думка, 1988. — № 5. — С. 56—58.
22. Пивоваров С.В. Монества, дукачі, згарди, салби – прикраси буковинок позаминулого століття // Свобода слова. – 2004. – т.18. – ч.47. – с.17.
23. Фединчук, О. (2017с). Специфіка шийно-нагрудних прикрас у традиційному одязі румунів Буковини. Українське мистецтвознавство, 4, 103-110.
24. Віктор І. Філософські виміри символіки української традиції: символи природного та соціокультурного у фольклорі. // Вісник ХНУ ім. Каразіна.
25. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. – Київ : Обереги, 1992. – 87 с.
26. Стельмашук Г. Марта Суханя / Галина Стельмашук // Роман Дмитрик. Марта Суханя / ідея та упоряд. М. Сухані і Р. Дмитрика ; дизайн видання О. Диби. — Львів : Каменяр, 2008. — 84 с. + 96 с.
27. Прокопчук Р., Пашкевич К., Бровченко А., Остапенко Н., Колосніченко М. Мосяжництво як різновид художнього промислу в наукових працях XVIII–XX ст. // *Актуальні проблеми сучасного дизайну: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 22 квітня 2021 р.)* / Київський національний університет технологій та дизайну. – Київ, 2021. – С. 75.
28. Видимо-невидимо / <https://vydymonevydymo.in.ua/product-category/dukachi/page/2/>
29. <https://rushnyk.cdu.edu.ua/dynamika-obrazu-ptakha-v-ukrainskykh-ornamentakh-mifolohichni-ta-istorychni-vplyvy/>
30. Гуцульське мосяжництво – Збруч – лекція Олекси Валька
31. <https://zbruc.eu/node/66219>
32. Осучаснене мосяжництво / https://gluzd.org.ua/special_projects/osuchasnene-mosiazhnytstvo/

33. Аналіз дефектів ювелірних виробів, що супроводжують операцію лиття при порушенні технологічних режимів
<https://dspace.nuft.edu.ua/server/api/core/bitstreams/daa69c73-7a3c-4ba7-a018-20c30d59e129/content>

ДОДАТКИ

Додаток А



(Рис. 1. Авторська робота Роксолани Шимчук. Латунь, мушлі)



(Рис. 2. Намисто Роксолани Шимчук. Агат, латунь, авторські хрести роботи Всеволода Бажалука)



(Рис.3. Автор Роксона Шимчук. Копії намістини венеційського (муранського) скла XIX століття, камінь вулканічного походження, латунь, гуцульські хрести)



(Рис.4. Наталія та Василь Качмар. Серезки з мельхіору)



(Рис. 5. Видимо невидимо Дукачі «Курочка і півник»)



(Рис. 6. Галерея прикрас від «Золоторя». Дукач)



(Рис. 1. Коралове намисто)



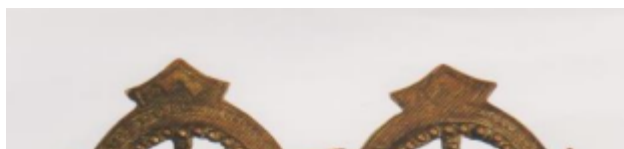
(Рис. 2. Намисто «восковий формул», с. Добринівці, Заставнівського р-ну, кін. XIX – поч. XX ст.)



(Рис. 3. Венеційське намисто «цятки», с. Дубівці, Кіцманського р-ну, поч. XX ст.)



(Рис. 4. Згарда, гірські райони Буковини, кін. XIX – поч. XX ст.)



(Рис. 5. Чепраги, гірські райони Буковини, кін. XIX – поч. XX ст.)



(Рис. 6. Асиміляція солярної символіки в Карпатах, на прикладі згардів)



(Рис. 7. Дукач з бантом. Слобожанщина, поч. XIX ст. Репліка з монети 1801 р.)



(Рис. 8. Салба з Кіцманщини. Колекція Миколи Шкрібляка. Фото Миколи Шкрібляка)

Додаток В



(Рис.1. Виставка робіт Любарта Ліщинського та Слави Салюк-Ліщинської)



(Рис. 2. Всеволод Волощак «Червона калина» 1981 р.)



(Рис. 3. Всеволод Балажук. Згарди, латунь, литво)



(Рис.4. М. Суханя, Р. Дмитрик. Намисто «львівська гутна мотанка». Гутне скло, перли, фурнітура)



(Рис. 5. Наталія та Василь Качмар Матеріали: мельхіор, нержавіюча сталь, давній корал. Техніки: металоластика, карбування, вальцювання.)



Рис. 6. Роксолана Шимчук. Трирядне намисто. Копії намистин венеційського (муранського) скла XIX століття (ручний розпис), пресований лазурит, латунь, хрести роботи Всеволода Бажалука.)



(Рис. 7. Ескіз до роботи буковинського намиста «Спів пташиний»)



(Рис. 8. Процес над роботою буковинського намиста «Спів пташиний»)

