

Міністерство освіти і науки України
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського

Народне мистецтво Поділля

Вінниця – 2020

УДК 7.031(477.43/44) (075.8)

Н28

Рекомендовано до друку Вченою радою факультету математики, фізики, комп'ютерних наук і технологій Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (протокол №4 від 24 грудня 2019 року)

Рецензенти:

Роготченко О.О. - доктор мистецтвознавства, головний науковий співробітник відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України (м. Київ), заслужений діяч мистецтв України;

Шинін О. С. - заслужений діяч мистецтв України, старший викладач кафедри технологічної освіти, економіки і безпеки життєдіяльності Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського

Н28

Народне мистецтво Поділля: навчальний посібник для студентів ЗВО/ укл. Зузяк Т.П., Марущак О.В., Плазовська Л.В., Савчук І.В. Вінниця: ТОВ «Меркьюрі Поділля», 2019. 240с.

Навчальний посібник містить матеріали про традиційні види декоративно-ужиткового мистецтва Поділля: ткацтво, килимарство, декоративну обробку шкіри, гончарство, писанкарство, бісероплетіння, художнє плетіння з рослинних матеріалів тощо. Адресовано студентам вищих навчальних закладів, магістрантам, аспірантам, слухачам закладів післядипломної освіти, викладачам спецдисциплін, всім тим, хто цікавиться історією становлення й розвитку декоративно-ужиткового мистецтва Поділля.

УДК 7.031(477.43/44) (075.8)

© Зузяк Т. П., Марущак О. В., Плазовська Л. В., Савчук І. В., 2019

Зміст

ТРАДИЦІЙНЕ ТКАЦТВОТЕХНОЛОГІЯ ВИГОТОВЛЕННЯ ПОЛОТНА НА ПОДІЛЛІ(кінець XIX-перша половина ХХст).....	4
ДЕКОРАТИВНА ОБРОБКА ШКІРИ. ВИДИ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ.....	14
ЕКСКУРС В ІСТОРІЮ ГОНЧАРСТВА НА ПОДІЛЛІ	28
ТАЇНА ВЕЛИКОДНЬОЇ ПИСАНКИ	37
СВІТ СУЧАСНОЇ ПИСАНКИ	61
БІСЕРНЕ РУКОДІЛЛЯ ЯК НАЙПОПУЛЯРНІШИЙ ВИД ХУДОЖНЬОГО РЕМЕСЛА: РЕТРОСПЕКТИВА І СУЧАСНІСТЬ.....	74
МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ І ТЕХНОЛОГІЧНО–ОРГАНІЗАЦІЙНИЙ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО РОЗПИСУ ТКАНИН.....	96
ЗАГАЛЬНІ ВІДОМОСТІ ПРО МИСТЕЦТВО ВИГОТОВЛЕННЯ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВИХ ВИРОБІВ З ЛОЗИ	130
МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ НАРОДНОЇ ІГРАШКИ	148

ТРАДИЦІЙНЕ ТКАЦТВОТЕХНОЛОГІЯ ВИГОТОВЛЕННЯ ПОЛОТНА НА ПОДІЛЛІ(кінець ХІХ-перша половина ХХст).

Ткацтво на початку ХХ ст. було найпоширенішим видом, як домашнього ремесла так і промислу на території Поділля. За даними Подільської губернської земської управи 30511 господарств, а в них 41903 особи займались ткацтвом. Найбільшого поширення ткацтво набуло в Ямпільському, Балтському і Ольгопільському повітах губернії. [1, с. 124].

Виготовленням тканин на Поділлі займались у вільний від землеробських справ час. Починали обробляти сировину ще влітку, але лише в кінці вересня приступали до виготовлення прядива. Цей процес затягувався до пізньої осені. Найбільш насиченими були зимові місяці, коли прялась нитка та виготовлялось полотно. З початком весни праця ткача переривалась весняно - польовими роботами, але в окремих місцях вона продовжувалась до Петра і Павла (початку жнив) [1, с.133 - 134].

Сировиною для ткацтва слугували: коноплі, льон і вовна, а також різні види ниток фабричного виробництва – «бомбак», «білець», «заполоч» і «волочка». Але основними були все ж таки коноплі, які вирощувались в кожному селянському господарстві. Друге місце займала вовна.

Для виготовлення ниток та полотна потрібно було мати відповідні знаряддя праці:

- бительня (ломанка, бателья, баталниця);
- терниця (витиранка);
- щітки чесальні: дергальна (спускальна);
пачісовна (чешілна);
пачісовна (з свинячої щитини);
- гребені;
- згребля (саморучки);
- кужіль;
- веретено;
- рядка (візок);
- мотовило;
- козелець з зв'язками;
- сукало (шпуляр);
- снувалка;
- ритки;
- ткацький станок (верстат);

Послідовність виготовлення полотна.

Висівали коноплі, в залежності від погоди, від початку квітня і до Юра (бтравня). Сіяли густо, щоб були тонкі стебла[2,] і на доброму, вологому ґрунті, часто від яру. Першим вибирали плоскінь (чоловічі стебла) на початку серпня, як тільки починало на ньому жовтіти листя, а матірку після того, як доспівало насіння. І плоскінь і матірку в'язали в горстки (невеличкі снопики у дві жмені) в яких їх просушували.

Просушений плоскінь по 7-8 горсток в'язали у снопи (мандлі) і несли до річки мочити. Плоскінь вимочували 4-7 днів, а матірку - 6-14, оскільки їх

вибирали в різний період, то й тривалість вимочування була різна. Бо чим холодніша вода тим довший процес мочіння. Як починало волокно відставати від прута коноплі витягувал з води[2,].

Вимочені коноплі просушували на березі, а досушували вже вдома. Висушені «мандлі» знову розділяли на горстки. Горстку розв'язували брали жменю конопель розбивали на бительні, витирали на терниці від терміття (твердих частин стебла). Після биття і тіпання жменя волокна вже називалась «ручайкою».

Ручайку «дергали» чи «спускали», тобто чесали, на великій «дергальній» щітці, яку прив'язували до лавки. При чесанні коротке волокно залишалось між гвіздками і з нього тоді робли «миканку» і «клоча». Довше волокно яке залишалось в руці чесали пачісовною щіткою. Жменя волокон що залишалася після обох чесань називалась – куклюю. Це волокна, найкращого гатунку, що ішли на 13-ку, 14-ку, 16-ку, а «миканка» і «пачіски» ішли на виготовлення грубого полотна, яке називалось «грибінним», з якого шили чоловічий одяг. Волокна із «одергів» і «клоча» ішло на «валовину» - найгрубіше полотно, з нього виготовляли рядна, налавники, залавники та ін.

Коли волокно вже було вичесане його прядли за допомогою прядки або веретена. Звичайно прядкою прядти було у двічі швидше. Коли веретеном прядли 5 пасом, то прядкою – 13, але зазвичай селяни віддавали перевагу прядиву натканому саме веретеном, тоді як дуже справні майстрині дотримувались іншої думки. Воно і справді прядиво з прядки було тоньше відповідно і полотно було кращої якості[1].

Напрядені нитки з веретена чи катушки змотували на мотовило, довжина якого зазвичай була 2.5 аршина, і отримували «мітки». Міток складався із 4-5 починків чи 2-ох катушок з прядки. В них нитки золили і красили, якщо потрібно було.[2]

На «козельці» «мітки» змотували в клубки. За допомогою сукала намотували на цівки потрібну кількість ниток, які вставлялись в човники.

З клубків нитки снували на снувалці[1], але перед тим їх кидали у шліхту (розчин з житнього борошна), щоб нитка була міцнішою[2]. Посновані нитки розкладали на ритки і навивали на навій. Після цього кінці ниток пропускали через відповідні вічка у начинні та через блят, який вставлявся в ляду. Кінці ниток закріплювались на поперечну рейку, яка в свою чергу прикріплялась до товарного валу. Таким чином нитки основи були набрані і верстат був готовий до роботи. Далі вставляли, попередньо приготовлену цівку з намотаною ниткою в човник. Початок нитки пропускали через отвір в боковій стінці човника і закріплювали за першу нитку основи, або просто притримували рукою, перший раз. Натискали на першу і третю підніжки та пропускали човник між нитками основи на протилежну сторону, далі прибивали нитку лядою і натискали на другу і четверту підніжки, пропускаючи човник у зворотньому напрямку (таким чином відбувається переплетення ниток), знову прибивали нитку лядою. В такій послідовності дії повторювались аж до завершення нитки основи. Тоді готове полотно відрізали, але так, щоб його залишилось 4-8см. на верстті біля ниток основи, змотували з товарного валу у сувій. Далі щоб

полегшити наступний процес заправки кінці ниток основи, які вже заправлені привязували до ниток з наступного барабана протягували через начиння і цією смужкою 4-8см.,що залишали, прикріпляли до товарного валу і так далі продовжувався процес ткання.

Подільські ткачі виготовляли різноманітне полотно, рушники, скатерки, тканини для мішків та верет, налавники, залавники, та ін. але полотно було основним у ткацькому виробництві і його виготовляли багато різновидів.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Свидзинский В.Е. Ткацкій промысель въ Подольской губернии // Кустарные промыслы Подольской губернии. – К.,1916. – С.119 – 181.
2. Трофимов Л.Т. Ткацкій промысель въ Подольской губернии // Кустарные промыслы Подольской губернии. – К.,1916. – С. 182-289.
3. Запис автора 20 червня 2009 р. від Губчакевич (д. Любарської) Єфросинії Антонівни, 1935 р. н., жительки с. Северинівки.
4. Запис автора 19 червня 2009 р. від Кручініної (д. Марушак) Ганни Михайлівни, 1943 р. н., уродженка с.Северинівки.

ОСНОВНІ ВИДИ ПЕРЕПЛЕТЕНЬ ТА АСОРТИМЕНТ ТКАНИХ ВИРОБІВ В НАРОДНОМУ ТКАЦТВІ ВІННИЧИНИ.

Ткацтво належить до найбільш поширених видів господарської діяльності й народного мистецтва українського народу. Воно має багатовікову історію і глибокі традиції. З появою тканини люди змогли задовольнити свої потреби в виробах з неї, а це, перш за все, одяг та побутові речі (скатерки, рушники, рядна, килими, налавники, залавники) і багато інших ужиткових і обрядових тканих речей.

Питання щодо використання тканих виробів із натуральної сировини актуальне і на сьогоднішній день. Особливої уваги заслуговують вироби виготовлені в домашніх умовах. У зв'язку з тим, що нинішнє покоління починає усвідомлювати практичну і духовну цінність натуральних виробів з природної сировини, зростає потреба в узагальненні відповідних знань.

Серед різноманітних аспектів пов'язаних з ткацтвом особливе місце посідають ткацькі переплетення. Саме ними творилося орнаментальне розмаїття виробів, в яких ми сьогодні можемо вбачати майстерність, талановитість, багату уяву майстрів, їх глибоку мудрість та багатий духовний світ.

Ткацькі переплетення, а відтак і тканини та особливості їх виготовлення мають свою давню історію. Найперший та найкращий археологічний матеріал щодо розвитку ткацтва та використання тканих виробів дає нам трипільська культура (бл. 5400 – 2750 рр. до н. е.). Найціннішою групою знахідок, що свідчать про значний асортимент трипільського текстилю – є відбитки тканин на денцях глиняних посудин.

Унікальні матеріали походять з розкопок С.С. Гамченка у 1929 р. та М.Л. Макаревича у 1958 р. біля с. Стіна Томашпільського району Вінницької області. Окремі фрагменти кераміки з відбитками походять з розкопок Т.С. Пассек біля Вовчинець та Поливанового Яру. В 90-х рр. ХХ ст. виявлено відбитки тканин на кераміці у Чечельнику, Білому Камені, Ялтушкові та Бернашівці на Вінниччині.

Зразки тканин, що збереглися у вигляді відбитків на денцях посудин, дають можливість вести мову про те, що трипільці були вправними ткачами. А новий прийом ліплення посуду на підставці, покритій тканиною, який поширився на початку пізнього Трипілля, – унікальне явище, завдяки якому ми маємо можливість досліджувати трипільські тканини [1, с. 63-64].

Відбитки тканин, досліджені останніми роками, походять з поселень Ялтушків, Бернашівка, Чечельник та Білий Камінь. За класифікацією М. А. Новицької серед наявних відбитків зустрічається два види тканин: виготовлені на ткацькому верстаті та плетені спицями або гачком.

Першу, саму чисельну групу відбитків складають тканини, виготовлені технікою килимового (рипсоподібного) переплетення. Щільність основи і піткання в тканинах цієї групи різна, тому було виділено 3 підгрупи тканин, в залежності від товщини ниток та їх щільності.

У другій групі тканини виконані технікою простого полотняного переплетення. Щільність основи в тканинах цієї групи – 4 нитки, а піткання – 4-6 ниток 1 см², тобто тканини цієї групи одноманітні. В них добре простежується між нитками піткання нитки основи.

До третьої групи віднесено один унікальний відбиток тканини, виконаний трьома ткацькими техніками: килимове ткання, просте полотняне переплетення та, можливо, перебірне ткацтво. Цей відбиток має цікаві аналогії в українському ткацтві Поділля ХІХ - ХХ ст. Деякі види рушників та скатерок цього часу виконувалися поєднанням кількох ткацьких технік у одному виробі[2, с. 17-18].

В народному ткацтві Поділля ХІХ – ХХ ст. існує багато видів ткацьких переплетень, які свідчать про вдосконалення процесу ткацтва. При розгляді типів ткацьких переплетень нами за основу взято дослідження Нечепоренка С.Г.[3, 17-348], Сидорович С.Й.[4, 39-47], Шевченка Є. [5, 345-351] та власні польові дослідження автора [6, с. 123; 7, с. 416; 8, с. 112].

На основі багатьох зразків тканин, та тканих виробів, які зберігаються в музейних та приватних колекціях нами визначено найпоширеніші типи ткацьких переплетень, які найчастіше використовувались на території Вінничини.

Просте полотняне переплетення використовувалось для виготовлення полотна. Воно двобічне, міцне і практичне. Рапорт полотняного переплетення має 2 нитки. Його можна виготовити на 2-х, 4-х, 6-ти начиннях, тобто чим тоньше полотно тим більше потрібно начинь, щоб зменшити тертя і уникнути розривів ниток основи. В усіх регіонах Вінничини для виготовлення полотна використовувалось в основному два і чотири начиння. Заправляли основу зліва направо: перша нитка в перше начиння, друга у – друге, третя у – третє, четверта в – четверте, п'ята в – перше, шоста в – друге і т.д. докінця. При тканні натискають попарно на першу і третю підніжки пропускають човник з ниткою піткання, далі на другу і четверту підніжки. Притискають (прибивають) нитки для ущільнення бердом (лядою) і знову прокидають човник з ниткою у зворотньому напрямку і т.д. Для виготовлення полотна на чотирьох начиннях використовують рядову або розсипну проборку [3, с. 17]. Такі тканини використовували для виготовлення сорочок, штанів і рушників. Найбільш поширеним було конопляне полотно, в південних районах часто зустрічається бамбакове, у північних лляне, також використовували змішане. З бамбакового полотна шили весільні сорочки, та весільні хусточки (нафранці).

Репсовепереплетення – це переплетення, яке одержуємо від основного переплетення, збільшуючи перекриття в одному напрямку, тобто по пітканю. Тканини виготовленні в такий спосіб мають виразні рубці на тканині по горизонталі. Пітканевий репс одержували, набираючи нитки основи на чотири начиння рядовою проборкою. Пробирали по дві нитки основи у кожне вічко начиння і бердо. Застосовували його при виготовленні скатертин та рушників [3, с. 17-19]. Цей вид переплетення був поширений по всьому регіоні.

Саржеве переплетення відноситься до ремізно-човникового ткання, яке виникло пізніше за килимове та перебірне. Узорне ремізно-човникове

ткання пов'язане із появою горизонтального ткацького верстата з великою кількістю начинь. Декоративні ефекти на тканинах створюються шляхом відповідного чергування двох систем ниток – основи й підкання. В результаті отримується орнамент світло-тіньового характеру. Він виступає на тканині у вигляді діагональних смуг, ромбовидних фігур та їх комбінацій. Малюнки створені в такий спосіб у народній ткацькій термінології відомі під назвами: чиноватого ткання, “кривульок”, “кружків”, “віконець”. Орнамент залежить від способу набирання основи в начиння та від порядку ступання по підніжках. При великорепортних рисунках могло бути до 16 підніжок. Це потребувало складних обчислень і виняткової уваги. Сільські ткалі заправляли верстат «з голови», завдяки гарній пам'яті, знанням та мудрості, які передавались з покоління в покоління і досягали високої майстерності в цій справі. Професійні ткачі користувались при цьому допоміжними рисунками на, яких зазначався орнамент і послідовність заправки начиння [4, с. 47]. Чинувате ткання використовувалось на Поділлі в основному для виготовлення скатертин і рушників. Зовнішньо воно відрізняється від полотняного наявністю діагональних ліній, які йдуть по тканині зліва на право вгору, або зправа вгору на ліво. Коли ми розглянемо ці тканини, то побачимо, що за рахунок цих діагоналей, які можуть бути різної товщини, утворюється орнамент. Для виготовлення тканин з цим переплетенням потрібно мати, як мінімум три начиння, тому що найменший рапорт цього переплетення три нитки, як по основі так і по підканю. Саржі бувають: прості, складні, фасонні, узорні та ін. Ще вони поділяються на підканеві, основні, однобічні і двобічні (за Нечепоренко). Саржа зигзагоподібна, ламана (основна, підканева, однобічна або двобічна), посилена – характеризується збільшеним розміром основних та підканевих перекриттів, ромбовидна – рапорт, якої однаковий по основі і підканю, складна (за Шевченком) [5, с. 349-350]. Умовні позначення саржевого переплетення зазначаються дробом: $1/2$ що означає: чисельник – одне переплетення основи, знаменник – два переплетення підкання, відповідно це підканева саржа, $2/2$ – саржа двобічна, бо в чисельнику і знаменнику однакові цифри, $2/1$ – основа, більше перекриттів основи. Склавши чисельник і знаменник ми одержуємо кількість начинь : $1/2 = 3$ начиння, $2/2 = 4$, $2/4 = 6$ і т.д.

Прості саржі – це ті що в чисельнику чи знаменнику мають одиницю: $1/3$, $2/1$ і т.д.

Складні саржі – в чисельнику і знаменнику мають цифри більші за одиницю: $2/5$, $3/2$, $4/4$ і т.д. Вони мають декілька діагоналей, які розміщені так, що складають різні геометричні фігури у вигляді квадратів, прямокутників, ромбів, різних шашок, кілець, фасонних ліній та ін.

Для простої і складної саржі використовують рядову проборку, для фасонної – рядові зворотні, а також рядові зворотні зведені, змішані та групові.

Цей вид переплетення дуже поширений по усій території Вінницької області. Його використовували для оздоблення обгорток, рушників, скатертин, ряден, залавників, налавників. Комбінували також саржу із смужками репсового переплетення і перебором.

Декоративні сіро-білі (тіньові) тканини або підніжкові. Вони мали ритуально-господарське призначення. Зокрема в переважній більшості це скатертини та рушники, які використовували в основні християнські свята річного циклу. На кожне свято, по можливості, господиня намагалась мати святкову скатертину з відповідним орнаментом. Здебільшого народні вірування впливали на створення символів, форм, образів орнаменту, які втілювались у вишуканій ткацькій графіці. Це “хрестовий або великодній”, “огірочки”, “гречаний”, “тарілковий” та ін. Тіньові тканини були різної довжини і ширини. Ткали їх комбінованим саржевим переплетенням із двох видів прядива: лляного і конопляного; конопляного вибіленого і небіленого; конопляного і фабричних білих чи кольорових ниток. Кінці закінчувались кольоровими смужками: червоними, синіми, коричневими, чорними. У кожному населеному пункті орнаменти мали свої назви, а вироби з ними відповідне призначення.

Перебір. Всі види перебірних технік пов’язані з горизонтальним верстатом. Сама назва техніки вказує на виведення візерунка на тканині і сам процес утворення зіву для закладання узорного піткання, що відбувається не з допомогою начиння та підніжок, а шляхом ручного перебору ниток основи. А допоміжними знаряддями при цьому були: перебирка, дошка та набір прутиків. Залежно від способу утворення зіву й переплетіння основи з пітканням та від побудови орнаменту вирізняють в народному ткацтві декілька варіантів перебору. Перший – “перетик” тканиня “під дошку” і тканиня “на путах” де орнаментальна нитка проходила по усій ширині полотнища, другий – класичний перебір з варіантами – тканиня “під полотно” й “вибором”.

Перебірним ткацтвом виготовляли рисунки від простих геометричних до складних орнаментальних композицій. На Поділлі виготовляли рушники, скатертини, рядна. Перебірні тканини можна віднести до групи тканин – одна основа – дві піткання. Одночасно з виготовленням ґрунту тканини виконується відповідний рисунок. При перебірному ткацтві можна виділити такі техніки: двобічний перебір під полотно, одnobічний перебір, одnobічний з вибором, рушниковий або підпарки перебір, перебір під репс. Для виготовлення цих тканин потрібно мати розраховану заготовку рисунка. Нитка для двобічного перебору під полотно береться удвічі грубша від ґрунтової основи і піткання, у всіх інших – у 3-5 разів.

Плахтове тканиня. Народ століттями писав свою літописну сторінку створюючи, коригуючи та узагальнюючи декоративні образи з реального життя. Тому то вони технологічно грамотні і сповнені сакрально-символічного змісту.

По зовнішньому вигляду плахтова тканина складається з кольорових клітинок. Вони розміщені по полотну у вигляді різноманітних геометричних фігур. Кожна кольорова клітинка може бути різного кольору і орнаменту. Фрагменти рисунка клітинки мали різні народні назви: “жоржина” “гречичка” “волосожар” “зірочки” та ін.

Щоб виготовити плахту чи плахтову тканину потрібно мати замальовану модель плахтової клітинки, по сучасному – технічний малюнок. Ці тканини

виготовляються на тлі полотняного переплетення. Рисунок виконується настилами: човниковим або перебірним. Якщо перебірним, то в кожен квадратик заправляли окремо пасемко ниток, в залежності від розміру клітинки, від 0.5 до 1.5 м. відповідного кольору. Клітка може бути від 3 до 10см. Як правило плахти ткались з вовняних ниток пофарбованих у різні яскраві кольори. Основа плахових тканин набирається в начиння два рази. Перший раз візерункове начиння, а другий раз – ґрунтове, яке підвішується на ткацькому верстаті завжди останнім ближче до берда. Кожна плахова клітинка має окремі нитки, які мають свою назву – полоскові нитки (їх 16 шт.) по обидва боки клітинки. Набираються вони на два окремі начиння, яке так і називається – полоскове. Загалом на виготовлення плахових тканин потрібно від п'яти до чотирнадцяти начинь.

Поперечно-смугасте або багаточовникове ткання. Поперечно-смугасті тканини виготовлялись у 2-5 кольорів розміщених смугами. Ця тканина належить до групи тканин: одна основа і два піткання. Поперечні смуги на тканині виконують полотняним та репсовим переплетенням. Рисунок розміщується на тканині у вигляді окремих смуг. Він виконується настилом на полотняному, репсовому чи саржевому ґрунті. При складанні такого рисунка треба пам'ятати, щоб він мав приблизно однаковий застил тла з обох сторін тканини (лице, виворіт). Перекриття при цьому мають бути не більше 0,5см. Для виготовлення цих тканин основа і ґрунтове піткання беруться білі, а візерункове – кольорове. Заправка ткацького верстата – контрмаршова та під дошку. На деяких тканинах цього типу (рушниках та скатерках) візерунок виконаний килимовою технікою.

Заправку ткацького верстата роблять на дві групи начиння. Перша – візерункове, друга – ґрунтове. Кількість начиння залежить від складності фрагмента рисунка. Спочатку набирається основа у візерункове начиння за рисунком. Далі ґрунтова основа пробирається на чотири начиння розсипною проборою – це дозволяє виконувати полотняне, саржеве або репсове переплетення в залежності від того яке треба виконати або їх комбінацію. Завдяки цим двом групам начинь можна виконувати візерунок і ґрунт тканини. Для рельєфного виділення орнаменту нитка береться грубша від основи і піткання ґрунту.

Стрічкове ткання (пояси). До стрічкових тканин відносяться пояси-крайки. До початку ХХ ст. їх широко використовували для підв'язування одягу. Жінки підв'язували плахти, свити, кожушанки, а чоловіки – штани, шаровари, свити, кожухи. Стрічкові тканини були ткані, а зрідка в'язані. Ткали їх різними техніками в тому числі й килимовим. На основу брали вовну, рідше коноплі та льон, а піткання зазвичай було вовняне. У ХХ ст. для виготовлення поясів використовували і бавовняні нитки.

Килимове ткання. Килим – це гладка безворсова двобічна тканина. Нитки основи в ньому ховаються під густим щільним пітканням, а на поверхні видно поздовжні репсові рубці. У килимах до поч. ХІХ ст. як на основу так і на піткання брали вовняні нитки, а пізніше на основу набирали конопляні,

фабричні, бавовняні, тоді як піткання так і залишилось вовняним. Ткали килими на горизонтальних та вертикальних верстатах.

Вирізняли декілька килимових технік. У техніці на “межову нитку” тчуть суворо вертикальні контури, чіпляючи нитки піткання двох кольорів на одну межову нитку де вони щільно перевиваються. Інколи нитки піткання сполучаються після того, як виткано два-три рядки і тоді на межі двох площин утворюється наскрізна дірочка. Такий спосіб ткання називається “у вічко”. Косі контури до 45 градусів ткали технікою “на косу нитку”, тобто уклали піткання паралельними рядками. В даному випадку на просвіті видно дрібні дірочки по косій. На вертикальному ткацькому верстаті (кросна, розбої) виготовляли килими технікою “кругляння”. Здебільшого цією технікою виготовляли рослинні орнаменти, тому що вона дає можливість плавно виводити контури рисунка [3, с. 3-348].

Джерелом для образно-орнаментальних мотивів у подільському ткацтві було навколишнє середовище з його живими, природними формами, які переносились майстринями на полотно. Для рисунка відбирали найбільш суттєве, що найсильніше впливало на уяву, будило життєтворчі емоції, та піднесений настрій. Саме тому орнаментальним образам властива певна умовність і узагальнення форм. Але під впливом часу розвиток матеріальної і духовної культури народу вносив свої корективи у мистецтво оформлення тканин, відповідно зазнавали змін знаково-орнаментальні форми, які з часом стали віддалені від своєї першооснови і малозрозумілі сьогодні. Аналіз тканих рисунків дає змогу виявити особливості подільського, українського орнаменту та збагнути корені спільності із слов'янськими орнаментами, що підкреслює спорідненість народної культури.

В процесі багатовікової виробничої практики типи орнаменту пов'язувались з ткацькими техніками, типами тканин та їх практичним застосуванням. В орнаментальному комплексі головну роль виконують рисунки, які виражають зміст. Поряд з ними важливі мотиви, що виконують функції відмежовуючих ліній та розводів. З їх допомогою розплановують орнаментальне поле на менші ділянки, або відмежовують однозначні мотиви. Вони визначали схему побудови орнаменту. Другорядну роль за своїм значенням являють дрібні за розмірами допоміжні орнаменти, що служать тільки засобом збагачення контурних ліній.

Про походження мотивів говорять їх назви: “оленячі роги”, “жаб'ячі очі”, “жучки”, “зозулі”, “павучки”, ці старовинні мотиви запозичені з тваринного світу. Інші – “рискалик”, “грабельки”, “ланцюжки” вказували на знаряддя праці та інші предмети щоденного побуту. Найбільш поширеними були рисунки запозичені з рослинного світу: “дубове” і “кленове листя”, “жолуді”, “хмелик”, “фасольки” “сливочки”, “вишеньки”, “ружі” та ін.

Серед геометричних мотивів, які нагадують фігури прямих і косих чотирикутників, трикутників і ромбів назви пов'язані з техніками килимового ткання, перебору, “перетику”, “ткання під дошку”. Зокрема вони мали такі назви, як “пила” – чотирикутник із зубчастим контуром, “стрілки”, “орли” – у

вигляді стріли з одного боку, а з іншого – з глибоким врізом, “клинці”, “грибінки”, це й мотиви хрестоподібних фігур та ін.

Принципи художнього оформлення тканин розроблені подільськими майстринями не втрачають свої цінності і сьогодні. Вони є невичерпним джерелом народної мудрості і цінним підґрунтям для сьогоднішніх майстрів і дослідників, щодо відродження цього виду декоративно-прикладного мистецтва [4, с. 108-117].

Дослідивши асортимент тканих виробів і орнаментальні мотиви можемо виокремити чотири види основних переплетень: репсове, полотняне, саржеве і перебір, на основі, яких творилося усе розмаїття побутових та сакрально-обрядових тканин. необхідно зауважити, що саме на ХІХ – ХХ ст. припадає бурхливий розвиток ткацтва на Поділлі. Ткані вироби цього періоду складають основу численних музейних колекцій, на базі яких проводилось дане дослідження.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Косаківський, В.А. До історії трипільського ткацтва / В.А. Косаківський // Трипільські поселення-гіганти. Матеріали міжнародної конференції. – К., 2003. – С. 63 – 66.

2. Косаківський, В.А. Трипільські тканини / В.А. Косаківський // Трипільський світ і його сусіди: Тези доп. – Збараж, 2001. – С. 17-19.

3. 46. Нечепоренко, С.Г. Декоративні тканини та килими України / С.Г. Нечепоренко. - К., 2005. – 432 с.

4. 11. Сидорович, С.Й. Художня тканина західних областей УРСР / С.Й. Сидорович. – К., 1979. – 156 с.

5. Шевченко, Є.І. Українська народна тканина / Є.І. Шевченко. – К., 1999. – 414 с.

6. 21. Шпак, Н. Етнографічна колекція музею історії с. Северинівка Жмеринського району на Вінниччині / Н. Шпак // Вінниччина: минуле та сьогодення. Красзнавчі дослідження. Матеріали ХХІІ Всеукраїнської наукової історико-краєзнавчої конференції 22 жовтня 2009 р. – Вінниця, 2009. - С. 122-124.

7. 40. Шпак, Н.М. Ткацтво с. Северинівки Жмеринського району Вінницької області / Н.М. Шпак // Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 40-річчю заснування Національного музею народної архітектури та побуту України. – К.; 2010. – С. 415 – 416.

8. 41. Шпак, Н. Технологія виготовлення полотна на Поділлі (кінець ХІХ – перша половина ХХ ст.) / Н. Шпак // Проблеми етнології та археології України : матеріали звіт. студент. наук. конф. 8 квітня 2010 р. – Вінниця : RuViKos, 2010. - С. 110-112.

ДЕКОРАТИВНА ОБРОБКА ШКІРИ. ВИДИ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ.

Історія розвитку мистецтва обробки шкіри та виготовлення сувенірних виробів

Шкіра — чудовий матеріал. Різноманітний на вигляд, міцний, пластичний, цікавий в роботі матеріал.

Обробляти шкіру люди навчилися відвіку. Перший одяг майстрували зі шкур тварин. Військова зброя, сагайдаки для стріл, кінська зброя, житло були зі шкіри. Перші книги писали на пергаменті зі шкіри.

Умільців, що працюють з шкірою, народ цінував і оспівував в міфах і легендах. Гамаші Орфея — міфологічного героя — неvigідні халяви, що йдуть від ступні до коліна, зроблені з шкіри. Носили одну, шкіряну гамашу і гладіатори Стародавнього Рима.

Мандрі абата Брендала до берегів Північної Америки в VI столітті оспівані в ірландському епосі. Він подорожував на судні, зшитому з бичачих шкур.

Воїнами стародавньої Ассирії надуті повітрям шкури використовувалися як плоти.

Шкіряний посуд, міцний і легкий, прикрашений аплікацією і тисненням, широко застосовувався у кочових народів. Вівчарі Казахстану і Калмикії дотепер користуються таким посудом.

В Росії завжди славилися майстри шкіряних справ. У всьому світі тільки російські майстри робили з кінських шкур кольорову шагрєневу шкіру, сап'ян, хлібну сирицю, червону юхту. В кожухах з шкіри, сап'янових чоботях ходила вся Росія і Україна.

З шкіри можна зробити багато красивих речей, а старі шкіряні вироби (взуття, куртки, сумки), латочки від нової шкіри завжди знайдуться в кожному будинку.

Твори народних майстрів — хохломські ложки, гжельські чайники, всякого роду килими, скатертини, доріжки, сорочки і рушники з народною вишивкою, вироби з кераміки, дерева, шкіри входять в наше життя, як художні твори, стають прикрасою нашого житла. В народній творчості виражається відвічна тяга людини до краси, бажання бачити навкруги себе вироби народних майстрів, з їх природністю і поетичністю.

Народне мистецтво створювалося, в основному, ремісниками, селянами і кустарями. Є промисли, які мають багатовікову історію (ткацтво, гончарна справа), інші виникли буквально в останні десятиріччя.

Ми хочемо вас познайомити з особливим видом декоративно-прикладного мистецтва, ім'я йому — шкіряна пластика.

Для дітей робота з шкірою особливо цікава. Вона привчає їх бути більш уважними і відповідальними, адже їм довіряють працювати з сірниками і свічкою, з шилом, шпильками, пінцетом.

Діти навіть не підозрюють, яку величезну користь приносить їм ця праця — коли вони фантазують і старанно вирізують казкові елементи для своєї

майбутньої роботи. А справа ось в чому. Коли дитина ріже шкіру, він докладає набагато більше зусиль, ніж при роботі з папером або тканиною, тим самим сильніше розвиває м'язи, масажує активні точки пальців рук, завдяки чому поліпшується робота всіх органів дитини, його самопочуття. До того ж шкіра несе в собі масу позитивної енергії, оскільки це натуральний матеріал.

В першу чергу треба навчитися розпізнавати натуральну шкіру. Вона овеча, свиняча, теляча, козина і ін. Як правило, в роботі використовується вже вироблена і фарбувала.

Прокрас може бути у вигляді малюнка, повним або частковим. Натуральна шкіра обвуглюється при випаленні (але не плавиться, як штучна).

На дотик буває тонка і м'яка (козина, овеча, тобто одяжна, сумочна і рукавичка) і груба — свиняча, теляча, це частіше взуттєва шкіра.

В основному шкіра з одного боку гладка, глянцева, з іншою — ворсиста, рихла. Дуже красива шкіра велюр: на дотик м'яка і податлива до будь-якого вигину, з лицьової сторони вона гладка і матова, з вивороту — бархатиста. Є шкіра лакована — дуже блискуча і гладка з одного боку і шорстка або щільно-матова з іншою. Замшева шкіра має ворсисту з обох боків поверхню. Щоб навчитися працювати з шкірою творчо, достатньо знати перераховані вище відомості про неї.

Основні техніки художньої обробки шкіри

Прийоми роботи з шкірою розчинником для нитрокрасок. Розчин протягом двох днів потрібно періодично струшувати.

При забарвленні стрижнями використовують чорний, синій, червоний, зелений і фіолетовий їх кольори. При змішенні червоного з чорним отримаємо бордовий; зеленого з червоним — коричневий; чорного із зеленим

— темно-зелений.

ЗАБАРВЛЕННЯ ШКІРИ

Як фарбник можна використовувати чорнило для авторучок. Заздалегідь замочену шкіру протягом 1 години треба потримати в холодному розчині чорнила, потім, не вичавлюючи, сполоснути. Дати шкірі злегка просохнути і промазати її гліцерином або жирним кремом.

Для забарвлення світлої шкіри підходить морилка або марганцівка. Морилка буває різних кольорів, а марганцівка дає відтінки від зеленувато-коричневого до насиченого темно-коричневого. Від концентрації розчину залежить тон, який придбає шкіра після забарвлення.

Щоб уникнути утворення потьоків і смуг при забарвленні, треба швидко нанести фарбник. Для отримання більш темного тону після висихання шкіри забарвлення повторити.

Для забарвлення шкіри можна використовувати стрижні кулькових ручок. Треба розрізати стрижні на шматки по 1 см завдовжки, висипати в скляну банку і залити

2. ШКІРА І КОЛІР

Непривабливого кольору не буває. В певних поєднаннях навіть ті, що на перший погляд здаються непривабливими мають свою красу. Від правильно вибраного кольору залежить краса будь-якого виробу або панно.

При підборі шкіри для виробу необхідно піклуватися про співвідношення кольору частин фрагментів і фону, на якому фрагмент розташовують.

Початківцям працювати з шкірою корисно знати символіку кольору.

Колірні поєднання надають на людину певну психологічну дію, тому що володіють великою емоційною виразністю.

Кожний колір створює певне відчуття і має свій характер.

Червоний — збудливий, активний, живий, життєрадісний.

Жовтий створює відчуття м'якості і смутку.

Білий — це порядок, чистота. По відношенню до інших кольорів він нейтральний, але в той же час посилює їх яскравість.

Синій створює відчуття рівноваженості і упевненості, а **фіолетовий** — тяжкості і замкнутості.

При підборі кольору для панно потрібно враховувати наступне.

Для фону можуть бути використаний світло-сірий, білий, молочний, димчастий, голубувато-сірий. Добре поєднується з будь-яким іншим кольором білий колір.

Темні тони вводити треба обережно, особливо чорний. Цей колір можна замінити темно-сірим або коричневим.

Дуже обережно слід підходити до вибору кольору в самій роботі з шкірою. Необхідно знайти гармонію поєднання кольорів. До червоного добре підходить сірий або зелений, до яскраво-червоного — зелений або ясно-голубий. До темно-червоного підійде беж, чорний, голубий. До малинового кольору — рожево-ліловий або перлово-сірий. До сірого — малиновий, блідо-бузковий, фіолетовий. До рожевого кольору — різні відтінки голубого. Коричневий колір добре поєднується з беж, червоне і оранжеве; жовтий — з фіолетовим, голубим, зеленим. До золотистого підійде темно-червоний; світло-сірий, зелений, до бузкового рожево-ліловий, зелений, сірий.

Від правильно вибраних колірних поєднань залежить краса будь-якого виробу або панно.

Що ж можна використовувати як матеріал? Використані, вже не потрібні шкіряні вироби: сумки, рукавички, взуття. Під рукою бажано мати шкіру різної товщини, структури, колірної гамми.

Додатковим матеріалами можуть бути бісер, шматочки хутра, намистини.

Для роботи з шкірою треба також заготовити свічку, клей ПВА, сірники, пінцет, шило, ніж, прищіпки, крагис, картон, тканину, папір, нитки.

3. ОРГАНІЗАЦІЯ ПРАЦІ

Робота з шкірою дуже трудомістка. Вона вимагає особливої акуратності. Добре повинен бути освітлений стіл. Матеріали, інструменти і пристосування

потрібно розкласти в строгому порядку, заздалегідь перевірити справність ножів і їх заточування. Необхідно надіти фартух або халат, наперед приготувати ганчірочку для рук, коробку для сміття. Тюбики з клеєм зручно ставити у важку високу банку з широкою шийкою.

Після закінчення роботи потрібно ретельно прибрати своє робоче місце.

4. ПРАВИЛА ТЕХНІКИ БЕЗПЕКИ

При роботі з шкірою треба дотримувати правила техніки безпеки. Ножем можна працювати тільки в напрямі від себе. При шурфуванні шкіри ніж направляють від середини до краю деталі. Різати шкіру ножем краще і зручніше на металевій лінійці, а вимірювання виконувати за допомогою дерев'яної лінійки.

Всі ріжучі інструменти, вживані в роботі з шкірою, повинні бути добре заточений. При заточуванні ножа його ручку треба тримати правою рукою, а лівою притискувати лезо ножа зверху до бруска і водити їм по каменю рухами вперед—назад, по черзі повертаючи лезо то однієї, то іншою стороною. Точити лише вузьку смужку ріжучої кромки інструменту не можна — лезо ножа зробиться опуклим і працювати стане неможливо.

5. РОЗМІТКА І РОЗКРОІ ШКІРИ

Щоб нанести деталі на поверхню шкіри, потрібні наступні інструменти: олівець або кулькова ручка, лінійка, косинець, циркуль. За допомогою лінійки і косинця проводяться прямі лінії. Ті, що всі закруглюють і криві лінії наносяться на шкіру циркулем, при цьому під вістря циркуля треба покласти обрізок шкіри або картон, щоб не подряпати поверхню. Для виготовлення великої кількості однакових деталей можна виготовити картонний шаблон.

Шкіра більше розтягується в поперечному напрямі, ніж в подовжньому.

Це треба враховувати при кроєнні лівих і правих деталей.

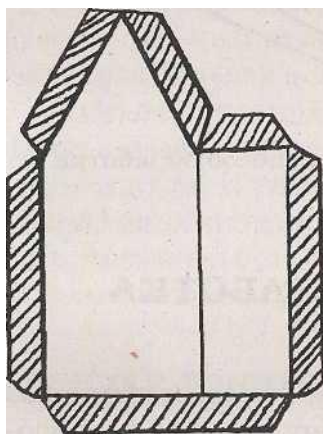
При розкрої замші треба враховувати напрям ворсу: якщо в правій деталі він направлений вгору, то і в лівій повинне бути так само.

Порада: для того, щоб смужки з шкіри нарізувати рівно, до дошки з рівною поверхнею треба приклеїти шкіру гумовим клеєм і гострим ножем уздовж металевій лінійки провести розкрій.

6. ОБТЯГУВАННЯ



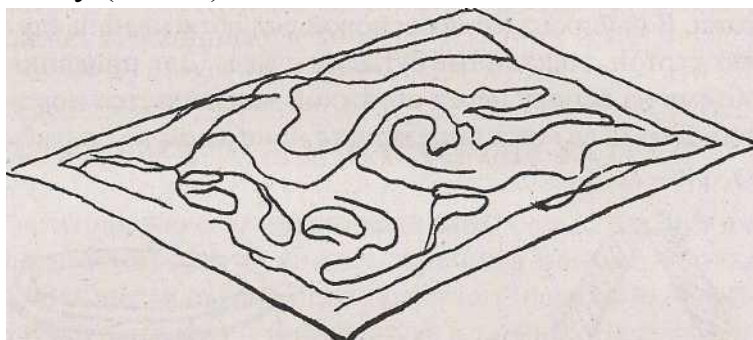
Техніка обтягування підходить для виконання безліч деталей, рельєфних панно, декоративних пляшок, рамок. Для обтягування використовується м'яка шкіра. В наших виробках основою для обтягування служать картон, скляні пляшки і вази. Для додання об'єму на основу перед обтягуванням наклеюється поролон. Деталь з шкіри вирізується з припуском на подгибку (мал. 2).



Мал. 2. Обтягування деталей

7. ДРАПІРУВАННЯ

Це один з найефективніших і простих способів обробки шкіри. Драпіровку використовують для декорування будь-яких виробів. Виконується драпіровка з м'якої пластичної шкіри. Шкіру треба попередньому щедро змазати клеєм і наклеїти на основу, швидко формуючи складки в довільному напрямі або по заданому малюнку (мал. 3).



Мал. 3. Драпіровка шкіри як спосіб обробки

8. ТЕРМІЧНА ОБРОБКА ШКІРИ

Шкіра — це живий матеріал, під дією тепла вона легко деформується, тому її можна формувати так, як вам потрібно. При термообробці шкіра краще зберігає форму.

ПРОЖАРЕННЯ

При високій температурі шкіра має властивість скручуватися. Цього ефекту можна добитися, якщо шкіру виворотом покласти на гарячу конфорку електроплити. Можна користуватися сковородою, якщо у вас газова плита. Щоб шкіра не згоріла, досвідченим шляхом підбирають температуру. Через деякий час при прожаренні на шкірі роздується кружок. Такі кухлі можна використовувати для виготовлення гудзиків і будь-якого декору. Їх можна фарбувати, покривати ласий (меблевим або лаком для нігтів). При виготовленні таких деталей, як гудзики, квіти, треба заздалегідь вирізувати задану форму,

потім акуратно пінцетом потримати над вогнем до того, що закруглює країв, прагнучи не перетримати, оскільки краї деталей можуть обвуглюватися і лопатися.

Вироби з тонкої шкіри потрібно посадити на тверду основу, а потім прожарити. Форма шкіри може бути довільною — квадратна, овальної, круглої.

Вироби з товстої шкіри можна покласти на конфорку спочатку одним ребром, а потім, коли вона висохне, — іншим. Виріб стане опуклим. Наприклад, якщо із смужки шкіри зробити кільце, а потім прожарити, вийде браслет, який можна прикрасити не вигідним шкіряним узором.

ГАРЯЧЕ ТОНУВАННЯ

При виконанні цієї роботи застосовується апарат для випалювання.

Послідовність: спочатку на шкіру треба нанести ескіз, потім голкою апарату оформити основні лінії і деталі. Не можна користуватися дуже гарячими голками і з силою тиснути на них, шкіра може швидко пригоріти. При випалюванні потрібно стежити за температурою — щоб вона була не дуже висока. Кожного разу її дію треба перевіряти на окремому шматочку шкіри. Працювати потрібно швидко і плавно.

9. ТЕХНІКА БАТІКА

Ця техніка в першу чергу використовується для текстиля, але застосовується і для обробки шкіри. Малюнок наноситься готовим резервом, який можна придбати в магазині, або розплавленим парафіном. Потім виконується малюнок кольором, а місця, закриті воском, зберігають свій первинний колір. Після розпису віск віддаляється за допомогою згинання або тупою стороною ножа. Обробці батиком підлягає шкіра натурального кольору.

Для подальшої роботи нам знадобляться фарбники. Можна використовувати бітумний лак, але краще темні крему для шкіри.

Губкою наносимо крем на поверхню, потім сухою ганчірочкою протираємо місця, де нанесений клей ПВА.

Крізь фарбник на місці клею виявиться малюнок кольору слонячої кістки.

Саме малюнок слід протирати сильно.

Види художньої обробки шкіри

Обробка тваринних матеріалів належить до найдавніших трудових процесів, які передували плетінню, ткацтву та іншим заняттям. Шкіра та хутро тварин з незапам'ятних часів служили людині для утеплення і прикрашання тіла, а також використовувалися для побутових потреб.

Незважаючи на відсутність речових пам'яток, які через нетривкість матеріалу не збереглися до нашого часу, знайдені археологами зразки знарядь на території України свідчать, що їх застосовували для обробки шкір у добу скіфо-сарматської культури.

Археологічні знахідки шкіряного одягу, взуття, головних уборів засвідчують використання шкіри у II тис. до н. е. У дослов'янський період уже

відомо було фарбування шкір. Упродовж тривалого періоду історичного розвитку існувала домашня обробка шкір та виготовлення з них найнеобхідніших у побуті виробів господарського призначення, одягу та взуття. В умовах натурального господарства обробка шкір з домашнього ремесла трансформувалася у такі промисли, як чинбарство (первісна обробка сировини); лимарство (виготовлення предметів упряжі); шевство (пошиття взуття); кушнірство (пошиття вбрання); палітурництво (виготовлення шкіряних оправ) та ін.

Про високий художній рівень обробки шкір у часи Київської Русі свідчить широкий асортимент виробів: кольорове сап'янове взуття, оздоблене малюванням, гаптом і дротом, хутряне вбрання, оправы для книг, військово спорядження (піхви для зброї, сідла, щити), одяг (кожухи, безрукавки, пояси, сумки, головні убори) та ін. У X—XI ст. шкірка хутряного звіра на Русі була грошовим еквівалентом у торгівлі; нею сплачували и данину.

Обробка шкір та виготовлення з них необхідних у побуті виробів, які упродовж століть існували у формі домашнього ремесла і промислу, супроводжувалися постійним удосконаленням досвіду і примноженням арсеналу художніх засобів. Матеріалом для усіх видів виробів служила натуральна шкіра, а з XX ст. — штучна. Внаслідок механічної або хімічної обробки шкір тварин їм надавали найрізноманітніших фізико-технологічних властивостей і естетичних якостей: стійкості й міцності при стискуванні, розтягуванні, стиранні; гнучкості й еластичності; придатності до зшивання, вишивання, тиснення, плетіння, інкрустації, аплікації тощо. Натуральну шкіру класифікують за видами сировини, технологією дублення й опорядження. Поширеними гатунками шкір є:

- сириця (вичинена, але недублена шкіра великої рогатої худоби);
- пергамент (вичинена, недублена, тонка шкіра буйволів та свиней);
- шевро (тонка, м'яка, щільна, вичинена і дублена шкіра молодих кіз або козенят);
- сап'ян (тонка, м'яка, дублена шкіра кіз, овець, телят найрізноманітніших кольорів);
- замша (м'яка, гнучка, оксамитова шкіра сарн, лосів, диких кіз, овець, телят);
- юхт (м'яка, тонка, дублена шкіра коней і свиней) та ін.
-

Основними техніками художньої обробки шкіри є:

- шиття (зшивання однотонними або кольоровими нитками);
- вишивання (оздоблення шкіряних виробів кольоровими вовняними, лляними, бавовняними та шовковими нитками стебнівкою, гладдю, хрестиком);
- аплікація (декорування поверхні виробів клаптиками сап'яну, вовняними і шовковими шнурками, тороками, китицями та шкіряними витинанками);

- набивання металу (з'єднання і оздоблення деталей виробів капелями, гудзиками, великими пласкими металевими кружечками);
- тиснення (холодне — прес-формою, контурне — ручне і гаряче — розігрітою металевою формою);
- ажурне вирізування (вибивання прорізних геометричних елементів орнаменту металевими пробійчиками з наступним підкладанням кольорової шкіри);
- плетіння (прикрашання шкіряних виробів взаємним перехрещуванням вузьких кольорових пасочків).

Традиція декорування шкіряних виробів сягає глибини віків. При виготовленні тих чи інших предметів побуту, компонентів одягу чи інтер'єру українці здебільшого поєднували кілька технік. Так, аплікацію сап'яном і сукном сполучали нашиванням вовняних шнурів, тасьм, китиць, металевих капслів на кожухи, кептарі тощо. Хутрянні вироби (овчини та ін.) оздоблювали здебільшого вишивкою нитками.

За призначенням шкіряні вироби поділяються на три групи : для одягу, обладнання житла та господарських потреб.

До одягових шкіряних виробів належали: головні убори, верхній плечовий одяг і взуття. Доповненням служили паски, торбинки й прикраси. Багатством і різноманітністю художнього вирішення вирізнялися святкові кожухи й безрукавки, шапки паски та торбинки різних регіонів України.

В обладнанні інтер'єру використовувалися шкіряні вироби для оббиття меблів, декорування стін, виготовлені переважно цеховими майстрами і прикрашені тисненням, розписом та ін.

До шкіряних виробів господарського призначення належить кінська збруя: святкова упряж (сідла, шлеї, хомути, нашійники, нагрудники та ін.) пишно прикрашалася металевими гудзиками, кільцями, пряжками, вовняними китицями тощо. Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. у зв'язку з розвитком промислового виробництва скорочується виготовлення шкіряних виробів у домашніх умовах, уповільнюються темпи зростання шкіряних промислів. Художня обробка шкіри поступово занепадає. Лишень поодинокі майстри традиційних осередків, головним чином, західних областей України (зокрема Гуцульщини) займалися цим видом ремесла і промислу.

У 70—80-х роках ХХ ст. художня обробка шкіри в Україні (на Гуцульщині, Буковині, Покутті та Поділлі) починає відновлюватися. На основі досконалого вивчення традицій декоративного вирішення народних виробів майстри та художники створили оригінальні зразки сучасних декоративних сумок, поясів, футлярів, гаманців, книжкових оправ та адресних папок. Поряд з усталеними застосовуються й нові художньо-технічні засоби. У сучасних виробах найбільш вживаними техніками є тиснення по шкірі, ажурне вирізування з підкладуванням, аплікація шкірою і металом, вишивання кольоровими нитками, плетіння ремінцями та ін. Іноді застосовуються й призабуті техніки — карбування, випалювання, розпис по шкірі тощо. Отже, давні народні традиції не лише плекаються, але й отримують ніби друге життя.

Способи з'єднання шкіри

1. АПЛІКАЦІЯ.

Аплікація — спосіб створення художніх зображень і орнаментів за допомогою наклеювання або пришивання на основу шматочків шкіри різного кольору, хутра, тканини.

Для аплікації можна використовувати будь-яку шкіру, окрім тієї, яка фарбується.

Спочатку виконують ескіз майбутньої аплікації, потім шаблони з картону, по малюнку підганяють викрійку, потім відзначають місця з'єднання.

Деталі вибраного малюнка — елементи накладки — вирізують ножом або ножицями і кріплять на основі клеєм, можна застосувати ручну або машинну строчку.

Для виконання робіт в стилі «архаїка» в основу береться техніка батика. На світлу основу шкіри клеєм ПВА наноситься малюнок по ескізу. Залишаємо його просохнути на 24 години. Склеювання рекомендується використовувати при виготовленні предметів з м'якої шкіри. Також цей спосіб можна застосовувати і як самостійний вид з'єднання деталей, і як позначку перед зшиванням або оплеткой (мал. 4).

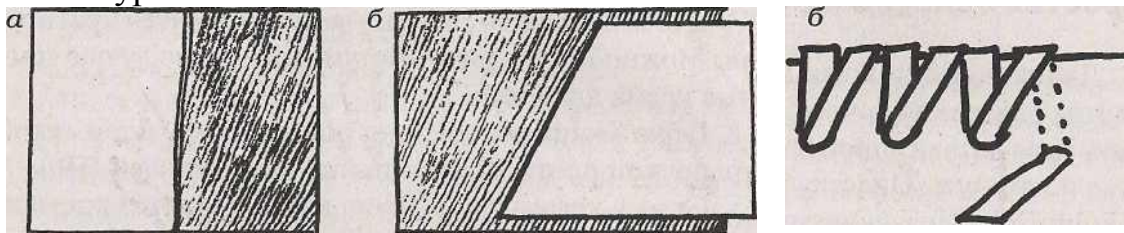
Якщо шкіра сильно розтягується, то слабкі місця можна укріпити шкіряною смужкою необхідного розміру.

Призначені для склеювання деталі шкіри спочатку необхідно очистити, потім обробити їх поверхню наждачним папером.

Поверхню шкіри треба промазати клеєм і 20—25 хвилин дати їй підсохнути.

Разом складені деталі проклеюють і ще раз підсушують і залишають під пресом.

Склеювання шкіри — дуже відповідальний момент, що вимагає особливої акуратності.



Мал.4. Склеювання деталей: а — встык; би — внахлест

Порада: випадково що потрапив на шкіру клей віддаляється швидким розтиранням. Можна скористатися розчинником або бензином.

ОБПЛІТКА

Для обплітки можна використовувати смужки з натуральної або штучної шкіри без підкладки, шнури, тасьму, сутаж, шовкові нитки (мал. 5).

Обплітка — це найпоширеніший прийом з'єднання деталей з шкіри.

Стрічка обплітальна може бути склеєний з декількох шматочків шкіри.

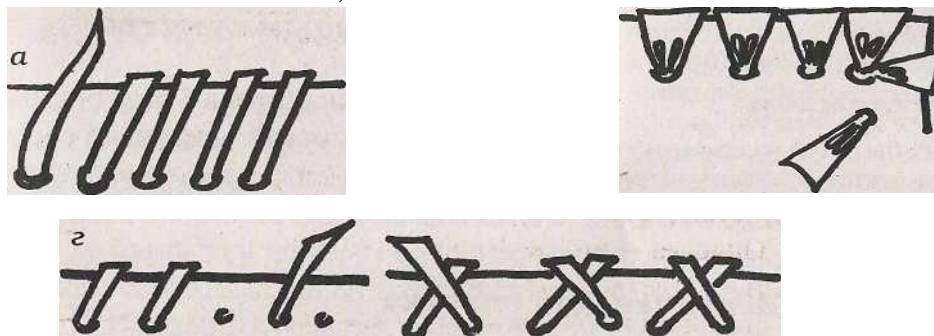
Якщо вдало підібрати її колір, вона може служити прикрасою виробу.

Можна виготовити обплітальну стрічку, нарізавши уподовж або упоперек шкіряне полотно. Щоб випрямити отримані при нарізці шкіряні смужки, слід

намочити їх в теплій воді і туго намотати на пляшку.

ВИДИ ОБПЛІТКИ

Будь-яку деталь, що обплітається, треба тримати лицьовою поверхнею до себе, а смужку шкіри пропустити через перший отвір і протягнути всю довжину, залишивши кінчик 1,5—2 см.



Мал. 5. Види обплітки:

а — проста одинарним стібком; б — проста подвійним стібком; в — венеціанська; г — перехресна

Цей кінчик треба приклеїти, вклавши його між двома шарами шкіри.

Проста обплітка одинарним стібком

Довжина смужки шкіри повинна бути в 3 рази більше довжини краю, що обплітається. Смужкою шкіри треба обернути краї деталі, пропустити через наступний отвір і натягнути. Оплетку продовжувати, поки смужка не закінчиться. Між двома шарами шкіри також потрібно приклеїти смужку шкіри. Щоб додати виробу закінчений вигляд, треба пропустити смужку через отвір кута 2 рази.

Проста обплітка подвійним стібком

В цьому випадку смужка повинна бути в 6 разів краю, що довше обплітається. Даний вид обплітки відрізняється лише тим, що смужку треба пропускати 2 рази — через кожні отвори, край, що обплітається, закривається повністю, як і при венеціанській обплітці.

Венеціанська обплітка

Край закривається смужкою повністю, без проміжків. При цьому виді обплітки треба використовувати смужку шириною 5—8 мм. Венеціанська обплітка виконується аналогічно простій обплітці одинарним склом.

Обплітка перехресна

Через кожний другий отвір треба пропустити край смужки і дійти до кінця, потім повертатися назад, пропускаючи смужку у вільний отвір.

Обплітка краю вузьким стібком

Найцікавішим, але і найскладнішим прийомом є обплітка краю вузловим стібком. Смужка повинна бути в 5—6 разів краю, що довше обплітається. Смужку треба пропустити з лицьової сторони виробу через перший отвір і протягнути майже на всю довжину, залишаючи кінчик 2 см. Цим кінчиком обернути краї виробу, направляючи шкіру на протилежну сторону і притримуючи великим пальцем лівої руки. Далі довгий кінець смужки направити з виворітної сторони на лицьову через край, захопити залишений

кінець, утворити вузол і зтягнути. Потім протягнути з лицьової сторони кінець смужки через другу петлю і знову зтягнути. Так продовжувати до кута деталі. Через кутовий отвір смужки пропустити двічі. З'являється іноді необхідність пропустити смужки двічі і через сусідній отвір. Продовжити обплітку до отвору, який знаходиться поряд з першим. Далі вільний кінець витягнути як з петлі, а також і з першого отвору. Обидва вільні кінці через отвір пропустити так, щоб потрапили вони між двома шарами шкіри.

12. ОФОРМЛЕННЯ ВИРОБІВ З ШКІРИ

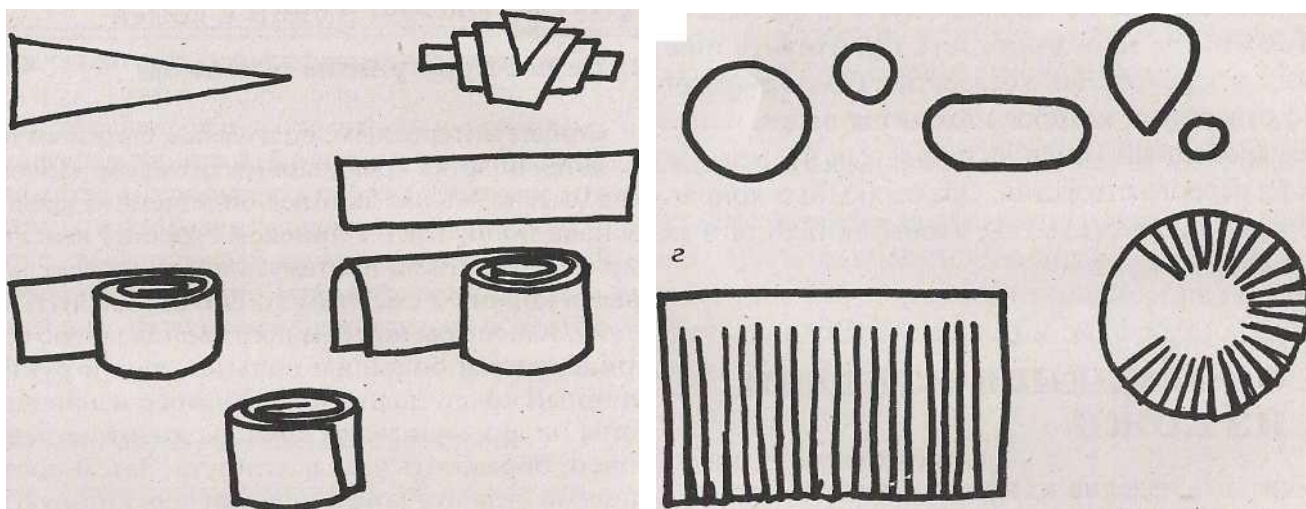
Прикрасити вироби з шкіри можна різними додатковими деталями: гудзичками, листочками, бахромою, гульками, рулетиками, кольорами і т.д. (мал. 6)

«Гудзички» — овальні, круглі. Шляхом термообробки вони набувають опуклу форму.

«Гульками» прикрашаються нитки підвісок. Їх виконують з подовженого рівнобедреного трикутника.

«Рулетіки» служать для оформлення верхніх частин пензликів, а також для прикраси ланцюжків, роблять їх з прямокутників, потім склеюють.

«Бахромою» можна прикрасити краї брошок, сумок і т.д. Щоб її отримати, треба різати по краю прямокутника або круга. Шляхом термообробки краї загинаються.



Мал. 6. Деталі для прикраси виробів:

- a* — гулька;
- б* — рулетик;
- в* — гудзичок;
- г* — бахрома

Прийоми роботи зі шкірою

Існує безліч прийомів і технологій обробки шкіри. Залежно від призначення виробу і відповідно до художнім задумом, ці прийоми

використовуються як окремо, так і в поєднаннях.

Те, що сьогодні називається художньою обробкою шкіри, з'явилося разом з цивілізацією. Різні народи використовували шкіру і прикрашали предмети з неї по-різному. У Європі разом з друкарством з'явилося тиснення, дамські сумки і пояси прикрашали аплікація і вишивка. На півночі шкіру обробляли хутром, а на Сході її навчилися покривати золотом. Шкіряні одяг та взуття, меблі та шпалери, палітурки книжок і піхви для зброї супроводжували людство протягом усієї його історії.

2.1. Тиснення

Розрізняють декілька видів тиснення. У промисловому виробництві застосовуються різні способи штампування, коли малюнок на шкірі видавлюється за допомогою прес-форм. При виготовленні художніх виробів також застосовують штампування, але використовують складальні штампи і карбівки. Інший спосіб - тиснення з наповненням - вирізання з картону (лігніну) або шматочків шори елементів майбутнього рельєфу і підкладання під шар попередньо зволоженому юхти, яку потім обжимають по контуру рельєфу. Дрібні деталі видавлюють без підкладки за рахунок товщини самої шкіри. При висиханні вона твердне і "запам'ятовує" рельєфний декор. Термотиснення - видавлювання декору на поверхні шкіри за допомогою розігрітих металевих штампів.

2.2. Перфорація

Перфорація або висічка - один з найдавніших прийомів. Власне він зводиться до того, що за допомогою пробійників різної форми в шкірі висікаються отвори розташовані у вигляді орнаменту. Цей прийом використовують і для створення складних композицій на зразок вітража або арабеска (наприклад, в ювелірних прикрасах, настінних панно і т. д.).

2.3. Плетіння

Плетіння - один зі способів обробки, що полягає в поєднанні за допомогою спеціальної техніки декількох смужок шкіри. У ювелірних виробах часто застосовують елементи макраме, виконані з "циліндричного" шнурка. У

поєднанні з перфорацією плетіння застосовується для обплетення краю виробів (використовується для оздоблення одягу, взуття, сумок).

2.4. Пірографія

Пірографія (випалювання) - прийом новий, але з древньою родовою. Мабуть, спочатку випалювання по шкірі стало побічним ефектом при термотисненні (відомо в Росії з XII, а в Європі з XIII століття), але потім широко застосовувалося як самостійний прийом. У класичному вигляді пірографія являє собою нанесення на поверхню щільної шкіри (шори, чепрака) різних орнаментів. Робилося це за допомогою розігрітих штампів з міді і застосовувалося в основному для обробки кінської упряжі. Сучасна пірографія своїми виразними можливостями зобов'язана винаходу вижигательного приладу (пірографа). За допомогою пірографії можна наносити на шкіру дуже тонкі і складні малюнки. Часто застосовується в поєднанні з гравіруванням, розписом, тисненням при створенні панно, прикрас, виготовленні сувенірів.

2.5. Гравіювання

Інструменти, що застосовуються при гравірування

Гравіювання (різьблення) застосовують при роботі з важкими, щільними шкірами (Шора, чепрак, рідше - юхта). Робиться це так - на лицьову поверхню розмоченої шкіри за допомогою різачка наносять малюнок. Потім шляховиком або штихелем (або будь-яким металевим предметом продовгуватої форми) прорізи розширюють і заповнюють акриловою фарбою. При висиханні контурний малюнок зберігає свою чіткість, а лінії - товщину. Інший спосіб полягає в тому, що замість дорожника використовується пірограф. У цьому випадку колір і товщина ліній, а також глибина гравірування регулюється зміною ступеня напруження голки пірографа.

2.6. Аплікація

Аплікація в шкіряному справі - наклеювання або пришивання шматочків шкір на виріб. Залежно від того, який виріб декорується, трохи відрізняються способи аплікації. Так, при обробці предметів одягу елементи декору виконують з тонких шкір (опоек, шевро, велюр) і пришивають до основи. При створенні панно, виготовленні бутлів або сувенірів фрагменти аплікації можуть бути виконані з будь-яких видів шкір і наклеєні на основу. На відміну від інтарсії при аплікації допустимо з'єднання елементів "внахлест".

2.7. Інтарсія

Інтарсія - по суті, те ж, що інкрустація або мозаїка : фрагменти зображення вмонтовуються "стик-в-стик". Інтарсія виконують на текстильній або дерев'яній основі. Залежно від цього вибирають сорти шкір. При роботі з текстильною основою використовують тонкі пластичні шкіри (опоек, шевро, велюр і тонку юхта), а при роботі на дошці - важкі (Шора, чепрак). Для досягнення належної якості за попереднім ескізом виконують точні лекала

всіх фрагментів композиції. Потім за цими лекалами з попередньо пофарбованих шкір вирізують елементи і наклеюють на основу за допомогою кісткового клею або емульсії ПВА. Техніка інтарсії застосовується в основному для створення настінних панно, але у поєднанні з іншими прийомами може використовуватися при виготовленні бутлів, сувенірів, декоруванні меблів.

Крім того, шкіру можна розписувати, її можна формувати, додаючи будь-яку форму і рельєф (за допомогою розмочування, проклеювання, наповнення).

Література

1. Ананіна Т.В., Левина Є.В. Багатолика шкіра. - М.: Гамма, 1992. – 134с.
2. Рязанська М.І., Вігдоровіч Ф.Л. Маленька домашня енциклопедія. - М.: 1990. – 192с.
3. Селіфанова Л.М. Ремонт шкіргалантерейних виробів. - М.: Легка індустрія, 1971. – 146с.
4. Миколаєва Ж.Б. Довідник: шкіргалантерейна промисловість. - М.: Легпромбітгиздат, 1985. – 118с.
5. Бастен Г.А. Художнє проектування виробів зі шкіри. - М.: Легка промисловість, 1988. – 98с.
6. Козлова Т.В. Основи художнього проектування виробів зі шкіри. - М.: Легпромбітгиздат, 1987. – 168с.
7. Страхов І.П., Ароніна Ю.Н., Гайдаров Л.П. Хімія і технологія шкіри та хутра. - М.: Легка індустрія. 1970. – 166с.
8. Кюльн Е.П., Кірім К.К., Реймі Х.К., Самматавет Е.Г. Технологія художніх виробів зі шкіри. - М.: Легка та харчова промисловість, 1982. – 112с.

ЕКСКУРС В ІСТОРІЮ ГОНЧАРСТВА НА ПОДІЛЛІ

Гончарство, як ремесло, потрапило на територію України ще у доісторичні часи. Одним з основним історико-етнографічних регіонів України, який позначений неабияким розмаїттям гончарних виробів, значною кількістю осередків народної кераміки й самобутніх гончарських династій, є Поділля. Наявність високоякісної сировини, тривалість побутування, специфіка історико-культурного та соціально-економічного розвитку регіону сприяли формуванню унікальних якостей подільського гончарства.

На Поділлі поява гончарства пов'язана з існуванням буго-дністровської (VI-початок IV тис. до н.е.) та трипільської культур (IV-III тис. до н.е.), продовжило свої традиції у керамічних výroбах комарівської, білогрудівської та чорноліської культур.

Великих збитків і занепаду зазнали гончарі в часи монголо-татарського іга та тривалих загарбницьких воєн з боку Туреччини, Кримського ханства, Польщі та інших сусідів. Майже п'ять століть населення перебувало в умовах постійних нападів, пограбувань, руїн. У XVI ст. у подільських містечках почали виникати перші цехи гончарів, які з часом поширилися по всій території Вінниччини. З кінця XVIII ст. наш край увійшов до складу Російської імперії, де цеховий лад не набув такого розвитку, як у Західній Європі, тому з другої половини XIX ст. він починає занепадати. Цехи були ліквідовані в 1900 р., але в багатьох містечках нашого краю майже до середини XX ст. зберігалися залишки їх традицій. З другої половини XIX ст., особливо після реформи 1861 р., гончарство інтенсивно розвивається вже як самостійний вид кустарних промислів. Саме на кінець XIX – початок XX ст. припало найбільше піднесення народної кераміки на Поділлі.

Серед подільських гончарів цього періоду особливої шани заслуговують Андрій Гончар (1828-1933 рр.) з с. Бубнівка, який перший запровадив у своєму селі виробництво червоного посуду, мальованого технікою ріжкування; Петро Лукашенко і Павло Самолівич з Бару, що оздоблювали миски тематичними фігурними композиціями; Петро Білоок, Микола Небесний і Роман Червоняк зі Смотрича, які використовували оригінальний розпис на основі фляндрівки; Яків Бацуца (1854-1932 рр.) з с. Адамівка, який своїм неполиваним посудом кулястоподібних форм, розписаним силуетними фігурками тощо, вславився на всеросійських і міжнародних виставках [25].

Занепад гончарства припадає на період трагічних подій XX століття – війна, голодомор, репресії, політика колективізації, запровадження фабричного виготовлення посуду, все це призвело до різкого зменшення кількості осередків і числа майстрів. Якщо на початку XX ст. на території сучасної Вінниччини нараховувалося близько 100 гончарних осередків, в яких промислами займалися біля 1800 гончарів, то на початку XXI ст. їх є 12 і працюють у них близько 35 майстрів.

З-поміж відомих центрів, що функціонують і донині, слід назвати Бубнівку, Ворошилівку, Гущинці, Кам'яногірку, Кришинці, Лісове, Майдан-Бобрик, Літин та інші.

Помітний слід у накопиченні фактичного матеріалу і знань про подільське гончарство залишили 20-ті рр. ХХ ст., які справедливо називають плідним періодом в історії вітчизняного краєзнавства. Етнографічні та археологічні дослідження ХІХ-ХХ ст. засвідчують значний ареал поширення гончарного виробництва в краї, що відбулося в асортименті продукції, техніці її виготовлення, а також специфіці використання. У регіоні склалися самобутні осередки промислу зі своєю власною структурою, локальними особливостями та закономірностями розвитку, які одночасно репрезентують і загальноукраїнську культурну єдність. Подільське гончарство багате в своїх стильових, функціональних, художніх виявах, місцевих традиціях. У ньому тісно сплелися побутові й духовні, господарські й мистецькі потреби подолян, колективний досвід та індивідуальні творчі вподобання. Свідченням цього є творчість двох відомих гончарів Поділля І.Т. Гончара (1888-1944) і О.Г. Луцишина (1922-2001).

Значний вплив на розвиток збирацької та дослідницької роботи з гончарства в регіоні справили рішення всеросійських (1921, 1924, 1927 рр.) [14, с. 66] та Першої всеукраїнської (1925 р.) [3] краєзнавчих конференцій, діяльність Українського комітету краєзнавства (УКК), Краєзнавчого товариства, наукових установ Всеукраїнської Академії наук (ВУАН): Археографічної та Етнографічної комісій, Музею-кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка, Етнографічного товариства, Секції етнографії Комісії краєзнавства, Культурно-історичної комісії, Комісії порайонного дослідження історії України та Комісії мистецтвознавства, Кабінету примітивної культури при Відділі примітивної культури і народної творчості Науково-дослідної кафедри історії України, яку очолював М.С. Грушевський [4;7;15], а також інших різноманітних наукових товариств і самодіяльних організацій.

Етнографічна комісія, Кабінет антропології та етнології ім. Ф. Вовка, Етнографічне товариство, Відділ примітивної культури і народної творчості, Культурно-історична комісія, Комісія історичної пісенності та інші інституції ВУАН активізували й екскурсійно-експедиційну роботу. Прагнучи надати цій діяльності організованого, планомірного характеру, на пропозицію М.С. Грушевського Кабінет примітивної культури при Відділі примітивної культури і народної творчості Науково-дослідної кафедри історії України спільно з Культурно-історичною комісією та Комісією історичної пісенності ВУАН започаткували комплексне порайонне етнографічне вивчення України [10, с. 40].

Від другої половини ХІХ-ХХ ст. науковцями та місцевими краєзнавцями була проведена чимала робота у галузі етнографії подільського гончарства. Початком спеціального академічного дослідження народної кераміки стали розвідки львівського вченого, наукової співробітниці Українського державного музею етнографії та художнього промислу АН УРСР К.І. Матейко [8]. Ці дослідження мали історико-етнографічне спрямування, були першою спробою підсумувати й узагальнити попередній науковий набуток у царині народного гончарства, особливо західних регіонів України. У працях К.І. Матейко здійснено історичний огляд розвитку промислу, аналізуються етнічні

особливості технологічного процесу, подається стисла характеристика гончарських осередків, у тому числі й подільських, словник ремісничої термінології.

Подальшої конкретизації та поглиблення проблеми подільської кераміки знайшли у докторській дисертації Ю.П. Лащука [5]. У ній автор проаналізував художньо-стильові особливості подільської кераміки. Науковець вперше зробив досить вдалу спробу районування гончарних осередків краю за їх мистецькими традиціями, виокремивши в кераміці регіону дві зони (східноподільську та західноподільську), провести порівняльний аналіз гончарних виробів краю з продукцією промислу в інших регіонах України та найближчого зарубіжжя. Дослідник підкреслював, що саме в подільському гончарстві найбільш стійко збереглися риси давнини і що жоден регіон України не може дорівнятися Поділлю за розмаїттям виробів, кількістю стилістичних шкіль та орнаментальних систем [5].

Плідно продовжив, поглибив і конкретизував справу вчителя в царині подільського гончарства львівський мистецтвознавець В.А. Гудак. Темою його кандидатської дисертації (1985 р.) стали художні особливості народної кераміки східноподільської зони України [2]. У дослідженні вченим уперше визначено історико-етнографічні та художньо-семантичні особливості народної кераміки Східного Поділля з неоліту до початку ХХ ст., а також виявлено основні тенденції сучасного розвитку цієї галузі народного декоративно-ужиткового мистецтва України.

Інтерес до мистецтва подільської кераміки зафіксовано у дослідженнях й інших львівських науковців: С.О. Вольської [1], О. Тарновського [17], Р.Я. Мотиль [12], Р.Т. Шмагала [21;22], В.В. Хижинського [19;20] та інших учених, які працюючи у царині української керамології, активно залучають подільський матеріал до наукового аналізу.

Певний слід у вивченні кераміки регіону залишили представники київської наукової школи. Їх доробок в етнографії гончарного промислу регіону можна простежити на декількох рівнях: 1) використання вже відомого та залучення нового фактичного матеріалу в узагальнюючих працях з народного мистецтва загалом чи української кераміки зокрема; 2) підготовка загальних оглядових статей про подільську кераміку, серед яких є статті, написані на польовому експедиційному матеріалі; спеціальні дослідження, присвячені мистецтвознавчому аналізу кераміки окремих центрів краю або творчості найбільш відомих подільських майстрів.

Значний вплив на розгортання сучасних наукових досліджень у царині української кераміки, а відтак на становлення вітчизняної керамології, справляє опішненська наукова школа. Її перетворення на всеукраїнський центр збереження, наукового осмислення та популяризації гончарської спадщини України нерозривно пов'язані з діяльністю Музею гончарства в Опішному на Полтавщині, заснованого у 1986 р., який з ініціативи доктора історичних наук, директора Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України О.М. Пошивайла з часом трансформувався в Національний музей-заповідник українського гончарства – науково-дослідний та культурно-освітній

заклад, метою якого є збереження й популяризація гончарської спадщини України.

Науково-дослідницький центр в Опішному зберігає значні відомості й про подільське гончарство. Частина з них зібрана у польових етнографічних експедиціях на Поділлі, інші – це передані на постійне зберігання приватні колекції керамічних виробів регіону або виявлені в архівах, рукописних фондах цінні документи з історії та етнографії промислу. Важливим напрямом роботи опішненської наукової школи є залучення широкого загалу науковців з інших регіонів України, у тому числі й Поділля, до співпраці у комплексному вивченні гончарства як явища етнокультури українців, його регіональних особливостей, історії окремих осередків, творчості талановитих майстрів.

Аналіз сучасного стану етнографії подільського гончарства був би не повним, якщо не зупинитися на доробку у цій царині місцевих дослідників. До 70-х рр. ХХ ст. він поповнювався спорадично, зусиллями, в основному, обласних центрів народної творчості, музейних установ і вищих навчальних закладів. З другої половини 70-х рр. ХХ ст. пошукова робота в цьому напрямі активізувалася здебільшого завдяки посиленню краєзнавчих досліджень у зв'язку з підготовкою багатотомної «Історії міст і сіл Української РСР» і проведенню за матеріалами Поділля всесоюзних, республіканських, регіональних та обласних наукових конференцій, з-поміж яких у плані досліджуваної теми особливе місце посідають конференції з проблем етнографії Поділля (1986, 1992, 2002 рр. – Кам'янець-Подільський; 1992, 1993, 2003 рр. – Вінниця).

Чималий внесок у дослідження сучасного стану традиційних народних промислів краю здійснює Народознавчий центр Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського. Він з 2001 р. розпочав експедиційне обстеження осередків народного мистецтва подолян [9;13]. На сьогодні тут працюють етнографічний музей, рукописний фонд, виставкова галерея, які репрезентують хід і результати цього обстеження. У жовтні 2003 р. Центр виступив організатором проведення міжнародної науково-практичної конференції «Народна культура Поділля в контексті національного виховання», одна із секцій якої була присвячена історії та сучасному стану традиційних народних промислів і ремесел краю, у тому числі й гончарства.

Позитивною тенденцією розвитку гончарства, яка пов'язана з набуттям Україною незалежності, є значне зростання інтересу простих громадян до історії та традицій свого народу. Почалися масові наукові дослідження народних промислів і ремесел, відкривалися гуртки та студії із кераміки. Виникла мода на все українське та народне, виготовлене власними руками та з екологічно чистих матеріалів. Держава також не стояла осторонь цього процесу – був прийнятий Закон України «Про народні художні промисли», який набрав чинності з червня 2001 р. Захист і сприяння розвитку української традиційної культури було поставлено на державний рівень. Українці почали цікавитися гончарством. Почалось відродження цього ремесла. У Вінниці у 2005 р. виник Музей гончарного мистецтва імені Олексія Григоровича Луцишина, у Бубнівці – Музей гончарного мистецтва (Музей-садиба братів Герасименків), у Києві було

засновано Музей Івана Гончара.

1.1. Етнографічні особливості Подільського гончарства

Своєрідність подільського гончарства є результатом тривалого побутування цієї традиційної галузі матеріальної та духовної культури. Вона зумовлена природно-географічними, економічними і культурно-історичними внутрішніми та зовнішніми факторами. Володіючи величезними покладами різноманітних гончарних глин, цей регіон уже з часів неоліту став однією з найбільш розвинутих зон керамічного виробництва України. У ньому втілювалися як загальнонаціональні, так і зональні й регіональні особливості. Поява ручного гончарного круга, гончарної печі з вертикальною тягою (кінець перших століть до н.е. й перша половина I тис. н.е.), застосування з XVI ст. міськими, а згодом і сільськими майстрами свинцевих полив, розвиток підполивних поліхромних розписів і, у результаті, виникнення у деяких місцевостях Поділля полив'яної кераміки («народної майоліки»), поступова заміна протягом XIX ст. «шльонського» («шпильового») круга з нерухомою віссю на сучасний його тип з рухомою віссю («волоський», «веретенний»), широкі внутрішні та зовнішні контакти впродовж усього часу побутування гончарства вплинули на формування художньо-стильових регіональних особливостей кераміки досліджуваного району, сприяли виокремленню значних її центрів, продукція яких вигідно вирізнялася оригінальними формами, принципами композиції, своєрідністю колориту, орнаментального оздоблення та образної системи загалом.

Художні особливості подільської кераміки свідчать про багатство естетичного досвіду народу. Необхідні у побуті предмети в руках гончарів набували незвичайної пропорційності, пластично досконалих форм, в яких конструктивна будова виробів відповідала їх функціональному призначенню. Майстри прагнули внести яскравий образотворчий момент у все своє повсякденне життя, перетворюючи «звичайнісіньке кухняне начиння на художню річ» [18, с. 81].

Упродовж віків тут сформувалася характерна пластика виробів. Їх куле- і конусоподібні об'єми наділені виразністю, витонченістю силуету, стрімкістю розвитку форми, плавністю переходів одних об'ємів у інші. Порівнюючи форми посудин і мисок, Ю.П. Лащук відзначав, що, на відміну від лівобережжя з властивими йому ознаками стилю XVIII ст., на Поділлі краще збереглися риси давнини. Він зазначав, що у сучасній кераміці та інших видах народного мистецтва збереглися не тільки традиції й релікти античності, а є навіть можливість виразніше побачити генетично-творчі зв'язки з енеолітичною культурою Трипілля, насамперед у зоні Поділля та всього правобережжя, зокрема, форми трипільського посуду – горщиків з характерним їм біконізмом, що переходить у кулеподібність, – понині панують на Поділлі, Покутті, Закарпатті [5].

За функціональним призначенням, композиційною та пластичною організацією гончарні вироби Поділля поділяються на такі основні групи: посуд (кухонний, столовий і господарські вироби), скульптура (іграшки, зоо- та антропоморфні посудини, мала тематична скульптура), будівельно-художні

предмети («комини», кахлі, покрівля для вуликів тощо). Форми виробів поділяються на відкриті, закриті, прості (односкладні), складні (багатоскладні), конічно-видовжені, кулеподібні, біконічні, циліндричні і конусні (мископодібні).

Щодо технологічних прийомів художнього оформлення гончарних виробів слід визначити такі основні типи оздоблення кераміки: 1) сірої (відновлюваний випал) – лощення, ритування, штампування (визискуваний орнамент), наліпний рельєфний декор; 2) неполив'яної (окислювальний випал) – розписи ангобами, зрідка й кольоровими поливами; 3) полив'яної («народної майоліки») – поліхромні підполивні розписи, виконані в техніці різкування і фляндрівки.

Вершинним здобутком українських гончарів XIX-XX ст. дослідники вважають підполив'яні розписи, створювані в техніці «народної майоліки» – малювання по стінах, облитих «побілкою», оздоблення їх глиною інших кольорів (рудого, червоного або оранжевого) та з подальшим застосуванням (після першого випалу) зеленої фарби – окису міді (іноді ще й окисів сурми, кобальту, марганцю, що більше характерне для міських цехових майстрів, особливо другої половини XIX ст.). Розвинулися оригінальні декоративно-орнаментальні системи, стилі та школи, що базуються на таких техніках художнього розпису, як різкування, затікання (фляндрівки), ритування і, для Поділля значно менше, «урізу» (сграфіто). Ритування та «урізу» неодмінно супроводять ефекти, властиві техніці різка.

Різкуванням створюються контури (або контурні мотиви за допомогою різка) рудою глиною на білому тлі чи білою по темному (рудому або червоному). Шедеврами цього розпису можна вважати рослинні мотиви з Бара, Майдану-Бобрика, Бубнівки, Кіблича та інших осередків Поділля.

Серед подільських гончарів поширення і значних мистецьких досягнень набула також і техніка затікання (фляндрівки). Вона передбачає розпис по рідкому, ще не загуслому ангобу, переважно «побілці», темною (рудою) глиною за допомогою того ж різка та дротика (колючки, тоненької палички тощо). Вершинним явищем цієї техніки визнано творчість митців Смотрича, Берлинців-Лісових, Василівки, Меджибожа, Бубнівки, Кіблича, Рахнів-Лісових, Бережан, Кременця, Підгайців та інших осередків краю. Не мають собі подібних в оригінальності орнаментики та композиції (дещо схожої до вазопису античної Греції) миски та полумиски із Смотрича: панують широкі, рослинного стилю композиції, часто з вплетеними мотивами пташиного світу. Все виконане на білому тлі рудою, червоною глинками з наступними широкими мазками зеленої фарби. Ніде не досягнуто такої композиційної культури, такого влучного поєднання частих чистих білих площин зі стриманою, витонченою мовою легеньких орнаментів, як у Смотричі.

Надзвичайно широка варіантність зі збереженням поділу декорованої площі на два, три, чотири і більше секторів, широке застосування образотворчих мотивів та елементів, які або точно продовжують прадавні схеми і зразки, або їх творчо інтерпретують, розвивають, виходячи з нових технік розпису, що поширилися в практиці гончарів за останніх два десятиліття, мають витoki, на думку

Ю.П. Лащука [5], в античності та Трипіллі. Найбільше матеріалу для таких спостережень-зіставлень дає творчість гончарів Адамівки, Смотрича, Бара та Бубнівки.

У розписах посудин панують два типи орнаментально-декоративних побудов: вертикальний і горизонтальний з властивими їм діагональними, розеткоподібними та концентричними мотивами. Тут виявляються лінійність, чіткість і ритмічність у чергуванні елементів й мотивів. Для розпису мисок і полумисків характерні три типи композиції: вертикальний, розеткоподібний та концентричний. Пластичні витоки вертикального типу, вірогідно первинного, починаються з давнього мотиву «дерева життя». Всі типи композиції включають геометричні, рослинні, а вертикальний – і образотворчі (фігурні) елементи. У сюжетних композиціях часто простежується відхід від симетричної побудови, що ускладнює композицію загалом. Лініям традиційного орнаменту, їх руху властиві пружність у поєднанні з легким бігом, живою безперешкодною рухливістю, що надає орнаменту витонченості, поетичної безпосередності. Вони ілюструють витончене відчуття ритму, композиційну самобутність і завершеність, естетичну вивіреність засобів художньої виразності. Зумовлений застосуванням ангобів колорит розписів вирізняється витонченістю зіставлень відтінків кольорових плям. Художньо-композиційні системи розписів подільських гончарів виявляються в їх творах по різному, демонструючи відмінності в традиціях окремих центрів і творчій манері провідних майстрів.

Привертає увагу і колористичне вирішення кераміки Поділля, яке базується на використанні місцевих кольорових глин. Ангобний розпис керамічних виробів з поєднанням коричневого, червоного, зеленого, жовтого, білого кольорів завжди відзначається природністю й теплотою гами. Володіючи цим невеликим набором кольорів, майстри досконало пізнавали закони колористики, віртуозно застосовували їх на практиці, досягали художньої виразності. На коричневому або вогненно-червоному тлі яскраво виділяються білий, зелений, червоний і жовтий кольори, виявляючи тональний і живописний контрасти. У багатьох центрах Поділля колірна гама будується саме на цьому явному пріоритеті теплих тонів. Як підкреслював В.А. Гудак [2], рівномірна насиченість кольору надає керамічним виробам тональної впорядкованості, що сприймається багатьма як специфічний подільський стиль. Висока культура композиції проявляється в багатьох локальних системах орнаменту, у безмежній кількості індивідуальних творчих імпровізацій.

Окремо слід сказати про збережену досі давню традицію застосування для розпису неполив'яного посуду трьох мінеральних фарб – «побілки», «червінки», і рудої «описки». Дослідники вважають, що її повсюдне використання в сучасній народній кераміці Поділля бере початок у Трипіллі та античній Греції.

Семантика елементів та орнаментальних мотивів, що застосовують подільські гончарі, містить чимало давніх образних уявлень. Так, найбільш поширеними традиційними елементами декору є прямі та хвилясті лінії –

«смужки», «кривульки», що здавна символізують землю і воду, меандри (безконечники), спіралі, півкола («копитця»), пальмети – «вилогги», рядки «пшенички», «заячі вушка», концентричні промені, ґратки, зубці тощо. У розписі мисок побутує малюнок, що складається з трьох листків, рослин і квіток, – «триквіт», будова і семантика якого походить від «дерева життя», пізніше «лози істинної» (символ воскресіння). Розеткоподібні і концентричні типи композицій мають солярне походження. Вони близькі мотивам давньоруського мистецтва так само, як і зображення риб, птахів з намистом на шиї, різноманітні розповідні сюжети з народного життя (наприклад, твори барського гончаря П. Самойловича). У побудові цих композицій, в їх трактуванні зберігається глибоко символічне, фольклорне звучання, що відповідає поетичному реалізму, властивому українському народному мистецтву.

Порівняння вказаних стилістичних особливостей з художнім ладом інших видів місцевого декоративного мистецтва, зокрема настінних розписів, писанок, різьблення та розпису на деревині, ткацтва й вишивки, а також з тутешньою архітектурою переконує, що народна кераміка – невід’ємна частина складного синкретичного комплексу народної художньої культури краю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вольська С. О. Кераміка Західного Поділля кінця ХІХ-ХХ століття (історія, типологія, художні особливості) / С. О. Вольська: автореф. дис. на здобуття канд. мистецтв. : спец. 17.00.06 «декоративне і прикладне мистецтво» / С. О. Вольська. – Львів, 2013. – 16 с.
2. Гудак В. Народная керамика Восточноподольской зоны Украинской ССР (художественные особенности) : Автореф. дис. ... канд. Искусствоведения / В. Гудак. – М., 1985. – 24 с.
3. Данилюк З. Український комітет краєзнавства та його діяльність // ІV Респ. наук. конф. з іст. краєзн. – С. 35-36.
4. Кордуба М. Історичні установи Української Академії наук / М. Кордуба // Україна. – 1927. – Кн. 5. – С. 174-199.
5. Лашук Ю. Украинская народная керамика ХІХ-ХХ ст. : Автореф. дис. на соиск. уч. степ. д-ра искусствоведения : спец. № 823 «Изобразительное искусство» / Ю. Лашук. – К. : Институт искусствоведения, фольклора и этнографии имени М.Ф.Рыльского, 1971. – 46 с.
6. Лисюк О. Пам’яті майстра гончарного мистецтва (До 85-річчя від дня народження заслуженого майстра народної творчості О. Луцишина) / Оксана Лисюк // Народна творчість та етнографія. - № 5. – 2007. – С. 94-96.
7. Майборода Р. Наукові установи ВУАН. Хроніка діяльності / Р. Майборода, В. Врублевський // Науковий часопис українознавства «Україна» (1907-1932). – К., 1993. – С. 118-123.
8. Матейко К. Народна кераміка західних областей Української РСР ХІХ-ХХ ст. : історико-етнографічне дослідження / Матейко К. – К., 1959. – 107 с.
9. Мельничук Л. Народна культура і формування майбутнього вчителя :

(з досвіду роботи Народознавчого центру Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського) / Л. Мельничук // Історичне краєзнавство в системі освіти України : здобутки, проблеми, перспективи. – Кам'янець-Подільський, 2002. – С. 81-87.

10. Мельничук Л.С. Гончарство Поділля в другій половині XIX-XX століттях : Історико-етнографічне дослідження / Л.С. Мельничук. – К. : Унісерв, 2004. – 350 с.

11. Мельничук Л. Олексій Луцишин : Спомин про Майстра / Л. Мельничук. – Вінниця, 2003. – 71 с.

12. Мотиль Р. Українська димлена кераміка XIX – початку XXI століть (Історія, типологія, художні особливості) / Романа Мотиль. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2011. – 208 с.

13. Народознавчий центр Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського : Путівник. – Вінниця, 2003. – 16 с.

14. Прокопчук В. Краєзнавство на Поділлі : історія і сучасність / В. Прокопчук. – К. : Рідний край, 1995. – 203 с.

15. Скрипник Г. Етнографічні музеї України / Г. Скрипник. – К., 1989. – С. 135.

16. Тадеуш В. Новацький. Рука, що творить / Тадеуш Вацлав Новацький; переклад з польської Ю. Родик, Ю. Салати. – Львів : Літопис, 2007. – 104 с.

17. Тарновський О. Українська народна скульптура / О. Тарновський. – Львів, 1976. – 143 с.

18. Фріде М. Форма і орнамент посуду з Поділля / М. Фріде // Науковий зб. Ленінградського товариства дослідників української історії, письменства та мови / за ред. В. Перетца. – К. : Вид-во «Пролог», 1928. – С. 81-92.

19. Хижинський В. Кам'янець-Подільська художньо-промислова школа (1905-1933) та її внесок у розвиток української кераміки / В. Хижинський // УКЖ. – 2001. – № 1. – С. 19-25.

20. Хижинський В. В. Професійна кераміка в мистецтві другої половини XX ст.: педагогічний і творчий досвід шкіл Львова та Вроцлава : автореф. дис. на здобуття канд. мистецтв. : спец. 17.00.06 «декоративне і прикладне мистецтво» / В. В. Хижинський. – Львів, 2014. – 19 с.

21. Шмагало Р. Аналіз художніх особливостей творів гончарних промислів (в аспекті народних традицій і запитів ринку) / Р. Шмагало // Українська керамологія. – 2001. – № 1. – С. 128-153.

22. Шмагало Р. Сакральна функція в українській кераміці XIX – початку XX ст. / Р. Шмагало // Українське сакральне мистецтво : традиції, сучасність, перспективи. – К., 1994. – С. 77-80

ТАЇНА ВЕЛИКОДНЬОЇ ПИСАНКИ

Пташині яйця у свідомості людей споконвіку символізували саме життя. В цьому унікальному витворі природи закладені ембріони нового птаха. Таїна збереження й зародження нового життя заворожувала людей і, відповідно, породила символічні вірування, ритуали і церемонії. Передаючи яйця з рук у руки, люди вручали одне одному саме життя!

Невідомо, звідки прийшов до нас звичай фарбувати яйця і весь пов'язаний із цим міфологічно-обрядовий зміст. Про цей звичай згадують у своїх записах ще Ювеналій, Овідій та Пліній. Римляни використовували фарбовані яйця у своїх ритуальних іграх й обрядах, вважаючи атрибутом творця всієї природи, який усюди діє і все у собі вміщає. В Європу він потрапив, напевно, від азійських чи семітських народів, у яких ще до народження Христа існував звичай на новий рік класти на стіл варені фарбовані яйця і дарувати їх своїм благодійникам. Корнелій Брюн, який 1704 року відвідав Персію, згадує, що місцеві мешканці вітали одне одного з новим роком фарбованими яйцями. Особливо цікавим є перський космогонічний міф, за яким спочатку, крім божества, не було нічого, нарешті народилося яйце, яке покрила своїми чорними крилами ніч, а заопікувався ним старший син Творця – любов. Коли яйце дозріло, то з нього виник всесвіт [2, 393].

Писанка – абсолютно унікальний витвір народного генія. Символічне значення писанки впливає з таких її складових:

- 1) зі значення самого яйця, в якому є живий зародок півня (сонячної птиці);
- 2) зі значення написаних на ньому символічних знаків.

Тому писанки ніколи не варили і не вживали в їжу, ними також ніколи не бавилися у „битка” чи „котка”, оскільки вони були позначені магічними знаками, пов'язаними з давніми віруваннями. Усвідомлення їх культового значення збереглося аж до ХХ ст.

В Україні й дотепер писанка функціонує у християнському обрядовому дійстві. Красні яйця пишуть переважно під час Великого посту. Однак в різних регіонах України це робилося по-різному. Залежно від місцевих традицій, їх могли писати протягом усього Великого посту або тільки в останній його тиждень, особливо в Чистий четвер. Як виняток, у деяких селах Західної України писанки починали писати на сам Великдень після обіду. Закінчували писати також по-різному. Переважно це було у Страсну суботу, але, наприклад, на Львівщині писали і після Великодня, аж до Провідної неділі, а в деяких селах – і до Зелених свят.

У давнину писанкам приписували магічну силу. Боячись злого ока, від якого вони могли б втратити цю силу, їх не писали в гурті. Тому кожна жінка писала писанки сама і зазвичай увечері, щоб до хати не зайшов ніхто чужий і не наврочив.

У різних регіонах існували різні традиції виготовлення писанок: в одних – писали лише дівчата, в інших – тільки матері, а діти й дівчата спостерігали та вчилися.

Оскільки у давнину в Україні писання писанок було огорнене особливою святістю, подібно до релігійного обряду, жінки та дівчата готувалися до цього наперед. Вони мали вгамувати свої думки, заспокоїтися, не тримати зла ні на кого, не гніватися тощо. Нечисті помисли, гнів, сварка – це все могло вплинути на процес писання писанки. І справді, для того, щоб писанка вдалася, потрібно бути дуже спокійним, урівноваженим, зосередженим, мати добрий настрій. Погані думки під час писання могли принести нещастя тій людині, якій вона була пізніше подарована. Пишучи писанки, жінки обов'язково щось приговорювали або наспівували веснянки чи гаївки, додавали до кожного узору щось особисте, сокровенне.

У ХІХ ст. дослідники зафіксували факти писання писанок на замовлення. Жінок, які добре володіли цим ремеслом, називали писарками, писанчарками, писанкарками. Плату за свою роботу вони зазвичай брали яйцями, продуктами або грішми. Цікаво, що писанкарки з Гуцульщини перед Великодніми святами носили продавати свої писанки на ярмарки в Угорщину.

Для писанок брали яйця курей, журавлів, гусей, качок, а також диких голубів. Пізніше почали використовувати тільки яйця курей, до того ж це мали бути яйця від курей первісток – тих, що несуться перший рік. У разі, коли в господарстві не було півня, яйця господині вимінювали – вони мали бути обов'язково запліднені. У наш час найчастіше використовують яйця курей, рідше гусей і качок.

На свята в кожній родині виготовляли різну кількість писанок і крашанок. Це залежало від заможності родини, а також від того, чи були в родині дівчата – що більше було дівчат, то більше писалося писанок. Виготовляли від 12 до 60 писанок, а деколи й більше, і стільки ж крашанок. Крашанки в деяких місцевостях називалися ще „сливками” (і їх, відповідно, не малювали, а „сливили”), а в деяких регіонах – ще й „галунками”, оскільки до барвників додавали галун (алюмокалієві квасці), для того, щоб фарби краще замальовували шкаралупку яйця. Крашанки найчастіше робили червоного кольору, але були й інших кольорів – жовті, зелені, вишневі.

Фарби для писанок отримували з природної сировини. Горщики, в яких готували фарби, повинні були бути новими або призначеними тільки для цього.

Воду для заварювання фарб старалися брати м'яку – дощову або з потоку (як на Гуцульщині), тому що у звичайній колодязній воді був високий вміст заліза та інших солей, і фарби гірше зафарбовували яйце. До звичайної води в деяких місцевостях додавали трохи свяченої йорданської. Для поліпшення фарбування до барв іноді додавали сирий жовток, або покривали ним поверхню яйця.

Для писання брали тільки чистий бджолиний віск. До нього додавали трохи сажі, щоб краще було видно нанесений рисунок, оскільки розтоплений віск прозорий і його не завжди добре видно на яйці. Віск розтоплювався у

горщику, який ставили на вигорнуте з печі вугілля. Існувало також повір'я, що писанку треба писати за допомогою „живого вогню”, який брався безпосередньо від життєдайного сонця. Сонце свою велику силу передавало деревині, яка під ним росла. У розтоплений віск занурювали писачки або клали в нього невеликі шматочки твердого воску і нагрівали на полум'ї свічки або газової лампи.

Писачок – спеціальний інструмент для писання по яйці розтопленим воском. Він складається з металевої (мідної, латунної) трубочки, яка прикріплюється до дерев'яного держачка (рис. 1).

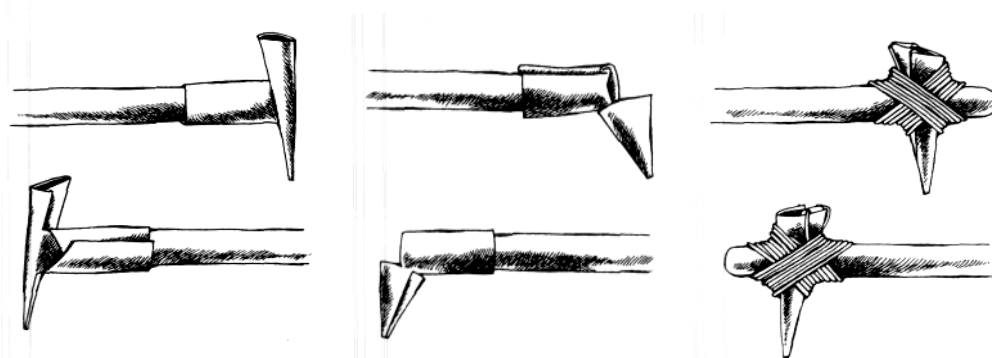


Рис. 1. Види писачків

У різних регіонах України його називають по-різному: писачок, писальце, кистка, пищок, мигулка, дедик та ін.

Зазвичай усю партію писанок писали спочатку на білому яйці. Коли ж усі були готові, їх зафарбовували в жовтий колір. Після цього на всіх яйцях поверх жовтого кольору наносили наступну частину малюнка і зафарбовували у червоний колір; і так продовжували до останнього – найтемнішого кольору.

Готові писанки прогрівали в теплій печі, після того, як з неї було вийнято паски. Для цього писанки складали у велику глиняну миску і ставили в піч. Там вони нагрівалися, віск розтоплювався, і його витирали чистими шматинками, які потім спалювали в печі. Миска, в якій прогрівалися писанки, використовувалася тільки для цього. Після такого прогрівання писанки добре зберігалися. У деяких регіонах Галичини писанки опускали в гарячу воду, для того, щоб розтопився віск, але при цьому важко було зберегти їх малюнок, тому що у воді фарби розпливалися.

Для надання писанкам кращого вигляду і блиску, їх натирали шматочком сала або змоченою в олії тканиною.

Писанки і крашанки святити разом із паскою та іншими традиційними харчами. Після святкового богослужіння в церкві люди звичайно христосувалися, тобто по-великодньому віталися: „Христос воскрес” – „Воістину воскрес”, і цілувалися; при цьому дарували один одному навзаєм писанки. У такий спосіб українці не лише висловлювали свою радість із приводу Христового Воскресіння, але й мирилися або прощали один одному якісь провини.

У давні часи писанки були сирими, оскільки яйце повинно було мати життєдайну силу, але з часом писанка втратила такий зміст, і тепер святять

лише варені яйця. Тільки на Гуцульщині й досі разом з крашанками, які варять, святять і писанки, написані на сирих яйцях.

Під час молодіжних забав хлопці переймали дівчат біля церкви та відбирали писанки, а коли дівчина не мала писанок – хустку, і тоді дівчина повинна була викуповувати її за писанки.

Відкуповувалися дівчата писанками також від обливання водою в понеділок (клали парубку у відро з водою три писанки). Писанки хлопцям дарували тільки з червоним тлом, що символізувало кохання. Відкрито дарувати хлопцеві писанку було не прийнято. Коли ж все-таки дівчина так робила, то це означало, що вона хоче, аби хлопець її сватав. Не взяти дарованої писанки було великою образою.

На другий день Великодніх свят українці відвідували один одного, теж христосувалися та обмінювалися писанками. Цей понеділок називався „волочільним”, і ця назва існувала на Галичині поряд із назвою „обливаний понеділок”. Діти (до дванадцяти років) ходили з поздоровленнями до рідних, повитух, знайомих, священників, хресних батьків і приносили в дарунок „волочільне” – калача та кілька писанок або крашанок. Їх частували і давали взамін свої дарунки – пасочки, горішки, цукерки, писанки, дрібні гроші. Принісши додому гостинці, діти віддавали їх матері, і вона розділяла дарунки між усіма дітьми. Таких дітей називали „христосувальниками” або – давніша назва – „волочечниками”. Подарунок, що його волочечники одержують, називали „волочільне” або „волочене”.

Однак у деяких регіонах Галичини – особливо на Яворівщині – зберігся первинний варіант цього звичаю, у якому були задіяні так звана парубоча та дівоча громади. Гурт парубків ходив до обійсть, де були дівчата і жінки, що недавно вийшли заміж, і під скрипку співав під їх вікнами волочечних пісень. Такі пісні називалися тут „риндзівками”. Співати ходили лише вночі. Коли закінчували співати, дівчина чи жінка виносила їм кільканадцять писанок, декілька дрібних монет і почастування.

На Гуцульщині на другий день Великодніх свят господині, що мали дівчат на виданні, влаштовували вечорниці, на які сходилася молодь. Після танцю кожна дівчина мала подарувати хлопцеві писанку. За тими писанками парубки „ходили-волочилися” від хати до хати. Зустрічалися на дорозі, хлопці обмінювалися ними. Волочівний понеділок був днем, коли хлопці мали нагоду придивитися до домашніх умов дівчат на виданні, аби вибрати собі пару.

Після освячення пасок господині обов’язково дарували священникові до церкви декілька писанок. Робилося це й тоді, коли йшли в гості один до одного. Однак існував неписаний закон – кому яку писанку можна було дарувати. Наприклад, дітям давали писанки з певними символами, здебільшого з світлими фарбами, хлопцям – з червоним тлом та сонячними знаками, господарям – сорок клинців, кривульку та із сонцями, старцям – з чорним тлом та поясами – „небесним мостом”. Такі ж писанки носили і на могили родичів, за винятком дитячих: на них клали з білим тлом.

Писанками прикрашали й хату: їх підвішували біля образів, де вони зберігалися до наступних свят. Із них видували вміст, і такі „видутки”

нанизували на нитку та підвішували перед образами. Прикрашали хату також голубами, зробленими з видутих писанок. До яйця прикріплювали хвіст і крильця, зроблені з гофрованого кольорового паперу, а також голівку з воску або запеченого тіста. Такі голуби робили на Гуцульщині на згадку про те, „що як Ісус народився, то голуб прилетів і над ним лелівав”.

Писанки за народними повір'ями були джерелом родючості землі, всіляких щедрот, багатства, запобігали різним напастям, захищали від стихійного лиха.

Коли сім'я приходила з церкви після Великоднього богослужіння, то усі вмивалися перед святковим сніданком водою з миски, в яку було покладено три писанки з червоним тлом і коралі. Якщо ж в хаті була на виданні дівчина, то першою вмивалася вона, а вкінці вона ж і забирала писанки, щоб бути такою гарною і рум'яною, як красні яєчка. Після такого вмивання воду вважали теж свяченою і тому не виливали будь-де, а лише під квіти або фруктові дерева. Люди вірили, що така вода покращить ріст рослин.

У цей же Великодній день хлопці, жонаті чоловіки та діти влаштовували забави з крашанками. Найчастіше грали в „набитки”, „котка” та в „кидка”. Ось як описує це і Олекса Воропай: „Гра в „набитки” полягає в тому, що один тримає в руках крашанку, носком догори, а другий б'є носком свого яйця. Потім б'є другий по кушці, тобто по протилежному кінці; чия крашанка розіб'ється з двох боків, той програв, він віддає своє яйце тому, хто виграв.

У „котка” грають так: з похилого місця, з перепоною внизу котять яйця, одне за одним, намагаючись котити так, щоб попасти своєю крашанкою в крашанку партнера. Правило, хто частіше попадає, той більше виграє.

Гра в „кидка”: один з партнерів кладе дві крашанки на такій відстані одна від одної, щоб поміж ними не могло прокотитися яйце; другий партнер стає на віддалі одного сажня і кидає свою крашанку; якщо він попаде одночасно в обидві – виграв, а як попаде в одну або не попаде в жодну – програв.

Грають ще так: кладуть кілька шапок, під одну з них – крашанку; хто відгадає, під якою з шапок є крашанка, той виграв, а не відгадає – програв” [2, 420].

Усі сорок днів від Воскресіння до Вознесіння писанки обов'язково мали бути в хаті на столі або на покутті.

Кожна писанка – це окремий малесенький світ. Тут і небо із зорями, і вода з рибами, і дерево життя з оленями й птахами, і засіяне поле, і триверхі церкви – усе це вималюване в певному порядку для того, щоб підтримувати рівновагу. Символічними знаками на магічному яйці людина кличе до себе тепло й добробут, орнаменти на писанці стають наче мальованою молитвою до весни. Кожен орнаментальний мотив і колір – це окрема літера абетки. Поєднуючись на писанці, ці „літери” творять послання, охоронну молитву за того, кому призначений оберіг. Різні місцевості України мають свої особливі орнаменти й кольори, так само, як говірки й діалекти. Проте загалом мова українських писанок – спільна.

Символи, які зображали сонце, як стверджують дослідники, були одними з найпоширеніших на всій етнічній території України, а також в усіх

старих цивілізаціях ще з кам'яного віку. Культ сонця був чи не найголовніший у наших пращурів, оскільки Даждь-Бог (сонячний бог) – один з головних у пантеоні язичницьких богів і від нього, як вважалось, залежало дуже багато в житті людей. Віра в таємничу силу сонця, страх і пошана до нього існували ще навіть у середньовіччі, Тому люди так часто малювали на яйцях його символічне зображення. Ці зображення сонця, на думку науковців, були найстарішими писанковими символами.

Сонце, коло, солярні знаки – це символи світла й щедрості, досконалості, представлення тієї безсмертності, яка в природі є безперервним повторенням відродження життя. З приходом християнства коло стало символом безсмертя Бога і людської душі, безконечної Божої любові. Бог – це світло, а тому сонце є символом Бога, символом Христа, до якого у молитвах часто звертаються як до сонця правди.

Восьмираменна зірка, так звана „ружа”, може позначати різні світила. Якщо вона зображалася з двох сторін яйця, то символізувала сонце, коли ж таких знаків було декілька по всьому колу писанки – зорі. Християнство тлумачило її як знак неба і Христового царства (рис. 2).

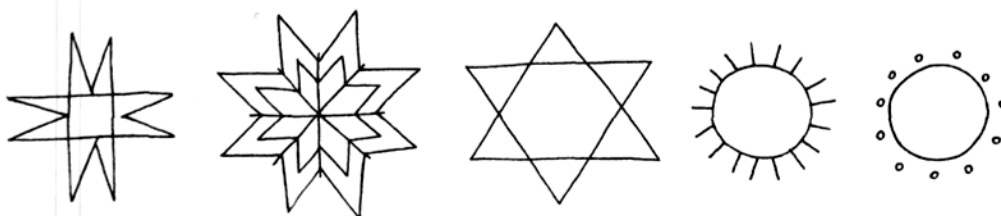


Рис. 2. Символи сонця

До найдавніших форм зображення сонця, за твердженням науковців, належать „триніг”, „тригвер”, „тригверт” (рис. 3), подібний до трьох променів, що виходять з однієї точки із закрученими в один бік баранячими рогами, і які переходять в ідею триєдності найвищого божества (у „Слові о полку Ігоровім” сонце „трисвітле”, а один із пантеону староруських богів мав назву Троян).

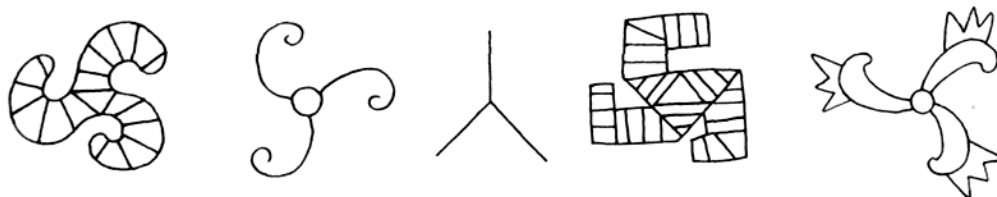


Рис. 3. Символи сонця – „триверги”

Хрест та його різновиди – знаки у вигляді двох перехрещених ліній із заламаними кінцями, які в народі отримали назви: „гачковий хрест”, „ламаний хрест” або „чотириніг”, „свастя”, „свастика”, „сварга”. Щодо останньої, то одразу приходить на гадку ім’я верховного слов’янського бога неба Сварога (рис. 4).

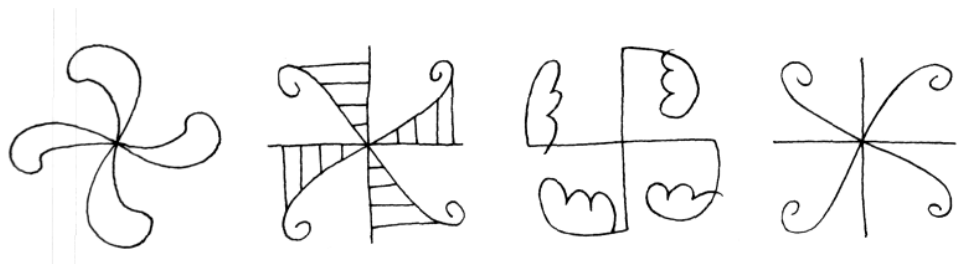


Рис. 4. Солярні символи хреста

Навіть у стародавні часи серед українців символом життя вважався хрест. Основний дволінійний і стоячий хрест використовувались як мотиви дохристиянських часів. У ранньоземлеробській культурі хрест був знаком бога землі. Сама графема позначала чотири сторони світу, структурно-просторову організацію світу, що більше стосувалася землі: саме за такою схемою будували стародавні міста; хрестом на чотири ділили півсфери яйця (рис. 5).

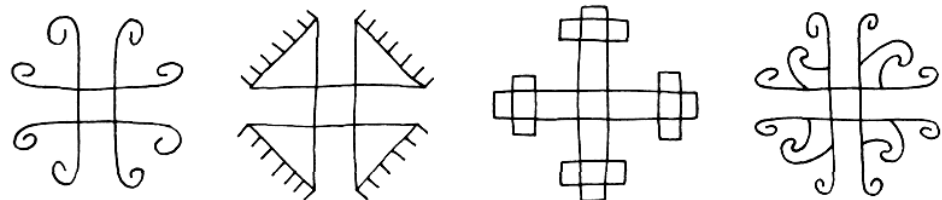


Рис. 5. Землеробські символи хреста

В епоху сонячного культу хрест, що походить від систематичного зображення птаха, – в давніх міфах сонце уявлялося птахом, що летить по небу, – став солярним знаком. Але хрест не просто символ сонця, це ідеограма, що передає „уявлення про сонце, яке проходить по небу протягом дня, з’являючись (народжуючись) ранком і виходячи (помираючи) ввечері, щоб завтра знову воскреснути”. Християнство лише закріпило значущість Христа в орнаменті. Як стверджують науковці, після 988 року хрест був включений у задум (рисунок) писанки як символ розп’яття Христа. Хресту належить перше місце серед християнських символів, бо це святий знак відкуплення, яким церква все починає, благословляє, закінчує. Хрест став символом страждання, каяття, віри.

Свастика мала таке ж значення, що й хрест. Її особливістю була можливість позначати рух: за сонцем – добрий та проти – поганий. Свастика, яка обертається за сонцем (за годинниковою стрілкою) символізує прогрес, рух до добра, творення нового. Вона часто зустрічається в орнаментальних мотивах писанок. Свастика, яка позначає рух проти сонця (проти годинникової стрілки), означає регрес, рух до зла, руйнування. Тому на писанках її переважно не зображали. Свастика вважалася знаком, що провіщував добро, відвертав нещастя, а також впливав на дітонародження, тому писанки з цим хрестом дарували тим, хто не мав дітей. У християнстві свастика є символом величі бога.

Писанки із назвами „церковці”, „монастирі”, „дзвінички”, властиві карпатському регіону, мають зазвичай тричленну структуру та є, як і світове дерево, центром світобудови. Цей мотив з’явився з приходом християнства.

Він представляє можливість церкви відділити добро від зла, є символом устремління до вічності. Зображення церкви-вежі у писанкарстві є символом святої гори, верхи якої сягають до небес, а також знаком устремління до висот. Зображення „церковці”, „монастиря”, „дзвінички”, „церкви-вежі” зображали схематично з комбінацій прямокутників, трикутників, квадратів і хрестів (рис. 6).

На писанках трапляються зображення Воскресіння і церковних предметів. За твердженням дослідника Е.Біляшевського, вони з'явилися в українському писанкарстві наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Спочатку вони були великою рідкістю й здебільшого християнські мотиви обмежувались декоративними надписами „Христос Воскрес” або „Х.В.”. Нині такі мотиви найбільш розповсюджені на Гуцульщині. Там зустрічаються писанки, що є справжніми шедеврами декоративного мистецтва. На них цікаво вирішені розп'яття Ісуса Христа, хоругви, каплички, церкви. Поширені писанки й з малюнком „Серце Ісуса”. Всі ці християнські нововведення, як правило, займають на писанці центральне місце й оточені все тими ж прадавними орнаментами.

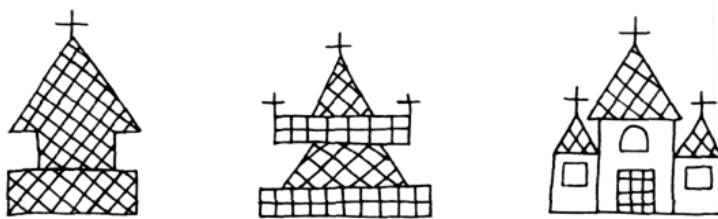


Рис. 6. Культові символи

Важливе значення у житті первісних людей мала вода, і тому не дивно, що дуже багато писанкових орнаментів містить у собі її знак, що виник ще в часи неоліту, – зигзаг або хвилясту лінію, відомі ще під назвою „меандр”. Він також позначав Змія – бога земних вод і землі, якому приписували мудрість, безсмертя, лікувальну силу і здатність запліднювати все живе. Щоб народжувалася худоба, роїлися бджоли, вилуплювалася домашня птиця, наші предки молилися до Змія та символічно зображали його на писанках.

Меандр є розповсюдженим елементом українських писанок. На писанках східної, центральної і більшості районів західної України він зображається крупними хвилями і називається „безконечником” (рис. 7). Меандр разом із знаками заклинання Бога Сонця домінує і на писанках Гуцульщини. Але тут, як і всі інші елементи орнаменту гуцульських писанок, він має значно менші розміри, через що сприймається як мереживо.



Рис. 7. Символи безконечника

Розглянемо докладніше цю особливо хвилясту лінію без кінця, яка називається також безконечником або кривулькою. У різних регіонах України безконечник має різні варіанти. Якщо він нарисований вертикально, його часто називають вужем. Вуж є добрим знаком і його вважали за охоронця домашнього вогнища. Інший варіант безконечника – так звані „циганські дороги”. Безконечну лінію рисували на цілому яйці. Безконечник, як замкнута дорога, розділяє два кольори поля – червоне і чорне, і зло ніяк не може знайти собі шлях по циганській дорозі і шкодити тому, хто має цю писанку. Мотив безконечника втілює гармонію і рух, зображаючи безмежність, хвилі і безсмертя. Безконечник означає повторення або вічність і уживаний для забезпечення багатих жнив. Розпис безконечника вважали за іспит досконалості писанкарки. Якщо вона вміла вивести гарний безконечник, то її називали правдивою писанкаркою.

Крім хвилястої лінії, змію могли позначати також спіраллю або сигмою – знаком у вигляді літери S (рис. 8). Спіраль також є знаком вегетативної й органічної плодючості й, як знак сонця, володарем плину часу. Числа 7 і 12 належать до цього аспекту сонця. Це також символ порядку таїнства літургійного року.



Рис. 8. Спіральні символи безконечника

Природа була сталим джерелом для писанкових символів. Уже самі рослини давали багато різних символів. Рослинний орнамент стилізовано відображав навколишню флору – це квітки, листки, квітуча рослина у вазоні, або без нього, написана на овалі яйця (рис. 9).

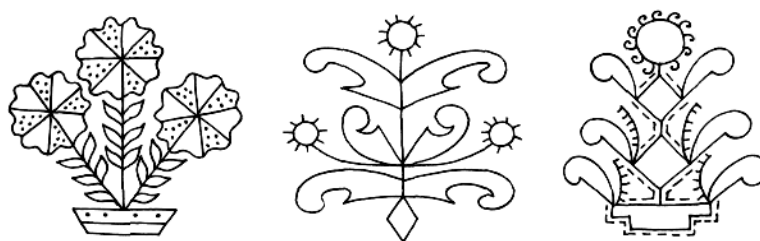


Рис. 9. Символи „дерева життя”

Часто зображали дерево як символ стійкості, сили, сміливості та вічного життя, субстанцію відновлення, творення й органічної єдності. Космічне дерево поєднує сучасне й минуле, силу й слабкість, вершини й низини; це символ безперервного відновлення природи, як безконечно можна продовжувати в різні боки рисунок дерева. Науковці дають й іншу назву цьому рисунку – „дерево життя”. Культ його походить з прадавніх часів, адже дерево

– це диво з див: восени воно помирає, а навесні оживає. І тому навколо прикрашених дерев водили гаївки-веснянки, на дерево дівчата вішали купальські віночки. Спонукало поклонятися дереву ще й інше – турбота про рід. Коли навесні на верхівці гілки з бруньок з’являлися три нові пагінці, люди сприймали їх як триєдиний символ продовження роду (батько – мати – дитина). І досі в Україні на традиційних народних весіллях можна побачити „весільне деревце”, яке молодий приносить до новоствореної сім’ї. А „весільне гільце” майже обов’язково запікається в коровай і прикрашається пташками з тіста.

Зображення мотиву світового дерева у писанкових узорах буває різним. Іноді воно подається як невеличка сосонка, біля якої зображають двох оленів – це середній ярус світобудови, часто у вигляді так званого вазона, як правило з листками і квітками, а те, що нібито творить горщик, має форму чотирикутника, ромба або трикутника – символу землі, засіяного крапками-насінням і з рисочками-водою (підземний рівень). Втім якщо зіставити так званий вазон із „Берегинєю”, то виразною стає їх спорідненість. Перехідним варіантом між ними є писанки „соняшник” і „павучки”. За народними уявленнями, по дереву можна було потрапити на небо та на той світ, де володарює богиня. Найбільш виразним співвіднесенням дерева з жінкою-богинєю є українським обряд „тополі” чи „куща”, який відбувається на Зелені свята. Для цього обирали найстрункішу дівчину, зав’язували їй руки над головою, обвішували стрічками, намистом, хустками і водили селом, полем, лугом.

В українських орнаментах „дерево життя”, як правило, зображувалося дуже реалістично. Неперевершеної краси деревця вишивалися на величезних рушниках Київщини і Полтавщини. А на писанках вони поступово набирали лаконічної форми загальновідомих нині „вазонів”, „трюхлисників”. Навесні так розкривається дерево: на гілці з’являється новий пагін, який складається з трюх листочків і має вигляд тризубця, звідси й назва мотиву – „трюхлисник” (це скорочене зображення дерева життя). Разом з тим ще в давні часи почало панувати абстраговане зображення „дерева життя” – „тризуб”, що згодом став гербом України.

У християнстві „дерево життя” – це символ божої мудрості. Дуже багато є писанок із рослинним орнаментом, які мають назви різних дерев (та їх частин) і квітів: „виноград”, „дубові листки”, „тюльпани”, „квітки”, „орхідеї”, „калиновий лист”, „яблуна”, „явір” (рис. 10).

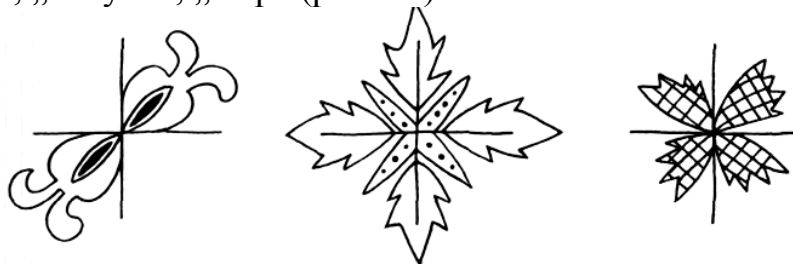


Рис. 10. Рослинні символи

Іноді вони виступають у ролі світового дерева. З допомогою таких писанок намагалися вплинути на добрий врожай. Даруючи писанки з дубовими листками рідним та знайомим, бажали міцного здоров'я та довголіття. Символом у формі дубового листка відтворювали Бога Перуна та його уособлення в дубовому дереві. Багато областей України висувають свою версію про цю ідеограму. Високо стилізована, вона означає силу й наполегливість. Так як листки дуба вмирають восени лише для того, щоб знову з'явитися навесні, так і люди – охоплені циклом життя і смерті. У християнстві дубовий листок – символ божої справедливості.

Вишня як символ дівочої краси причаровувала любов і щастя. Галузки смереки, як стверджують дослідники, улюблений рисунок гуцулів, символізували юність (молодість) і вічне життя. Листки клена й берези, а також винограду й яблуні, хмелю і папороті, були вжиті як символи. З овочів і ярини зображали на писанках яблука, соняшник, сливки, огірочки, горох, квасолю і ягоди. Символи квітів включали ружі, барвінок, тюльпан, соняшник, півонії і гвоздики.

Квітка – символ богині неба. Барвінок – символ переходу людини з одного стану, етапу життя до іншого (народження, шлюб, смерть). Рожа чи зірка є домінуючим квітковим мотивом і проявляється у різних формах. Деякі різновиди високо стилізовані й абстраговані. Ця ідеограма є символом жіночого принципу, мудрості, краси й елегантності. Зоря – знак неба, Богині – Матері.

У християнстві – це символ Діви Марії, немов рання зоря, вона передвіщає схід Сонця – Христа.

На всіх етнічних теренах України у писанкових орнаментах дуже часто зустрічається зображення сосонки (рис. 11) – яскраво-зеленої травички, що однією з перших прокидається на піщаних ґрунтах опісля зими і плететься, неначе змійка, сповіщаючи про весняне пробудження землі.



Рис. 11. Рослинний символ – „сосонка”

Ця деталь з'явилася у писанкарстві не випадково. Пов'язана вона з культом небесного змія, що, як вважали наші предки, запліднював усе живе жіночої статі. І щоб були дітки, аби телилися корови, котилися овечки, з'являлися курчата, каченята, гусята і т. ін., молилися наші предки цьому божеству. Символічний знак небесного змія зображався на писанках і рушниках, а на Великдень сосонкою обкладалися писанки. З прийняттям християнства пам'ять про культ Змія почала поступово згасати. І нині лиш рештки його можна віднайти в ужитковому мистецтві та в поодиноких веснянках. А от у литовців цей культ зберігся краще, незважаючи на те, що був нав'язаний їм нашими предками-завойовниками. Щоправда, й у них він давно втратив первісний зміст і просто став основою прекрасних народних легенд, казок про королеву Ужів – Еглє.

В українських писанках сосонка, як правило, комбінується з іншими орнаментами. Лише лемки і поліщуки, як і в давні часи Київської держави (майолікові писанки тих часів зберігаються у кількох музеях України), зображують її в чистому вигляді, і вона може домінувати на поверхні всього яйця.

До прадавніх рослинних знаків належать завиток (круцьки, „панни”) і „баранячі роги” – симетричні завитки, що символізують щорічне відродження рослинності та її родючість.

Колосся й зерно є уособленням предків, святою їжею й осідком сонячного божества. У християнстві колосся символізує Воскресіння, таїнство Христа й божого царства. Пізніше стає колосся і символом Святої Тайни Євхаристії.

Писанка, декорована рослинними символами, уживана у відповідних звичаях, мала силу допомагати рослинам рости, вчасно дозрівати і давати багатий урожай.

Особливо дивовижні писанки зі зображенням нашої прадавньої Великої Богині, або богині Берегині, знаку у вигляді людини з піднятими вгору руками, яких було і дві, і чотири, і шість (рис. 12). Така постава мала творити й дерево-символ богині. Її культ завжди був пов'язаний з культом життєдайної матері-Землі, що прославлялася як джерело народження всього живого.

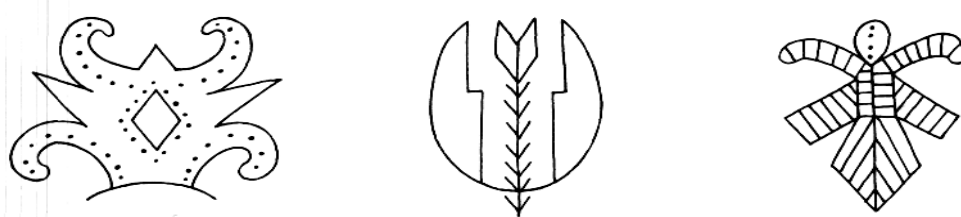


Рис. 12. Символи Берегині

Спочатку Богиню-Берегиню зображували у вигляді перехрещених подвійних рисок. Вони і зараз часто зустрічаються у вишивках та писанках східного і західного Поділля, Гуцульщини. Писанкарки цей елемент орнаменту називають „черепашками”. Серед багатьох його варіантів є й такий, де „черепашки” на кінчиках рисок мають надлами, що нагадують руки.

Пізніше з'явилися й антропоморфні (людиноподібні) зображення богині Берегині, і обов'язково з піднятими догори руками. У розписах українських писанок ще й досі трапляються такі варіанти семантичного знаку Берегині. Найкраще вони збереглися у писанкарстві східного Полісся й західного Поділля і називаються там „жучками”, оскільки вони є схематичним варіантом богині, що своєю формою нагадує літеру Ж, рідше – „богинями”.

Берегиня справді настільки спростилась, що стала просто елементом орнаменту, розчинилася у фантастичних декоративних квітах. Велика богиня – прародителька та володарка неба й всієї живої природи, господиня небесних вод, від якої залежить плідність і родючість. Оскільки Берегиня – це джерело життя і смерті, то зрозуміло, що в „доетичному” світі вона була двоякою: з одного боку, матір'ю-рожаницею, а з іншого – уявлялася злою, безжалісною вершителькою людських долі.

Ще одним писанковим різновидом зображення Великої Богині є композиція з „кучером”: кучері з гілочками, „кучер з деревом і сонцем”, „королева”, „княгиня”, „півники”, „косиці”, „качур”, „крила” (рис. 13).

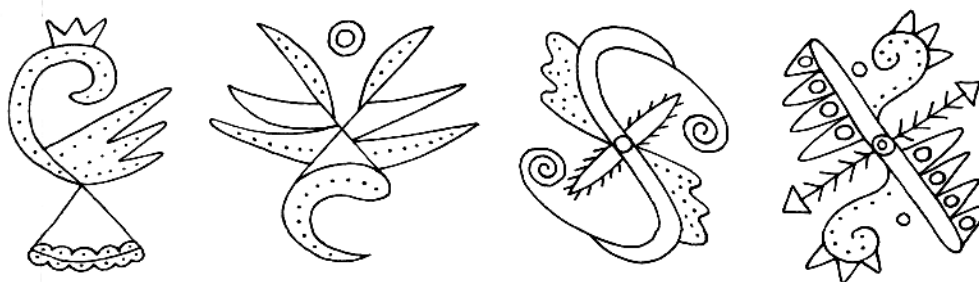


Рис. 13. Символи – „кучері”

Він дуже схематичний й іноді просто нагадує рослину чи тварину, тому й отримав такі назви. Домінуючий елемент „кучер” іноді міститься внизу і зображає змію біля ніг богині – дерева із сонцем угорі – тут Берегиня виразно виступає володаркою неба і землі, в інших варіантах кучер на горі світового дерева, з короною чи дубовими ріжками або з трьома стрілами, іноді він крилатий. Такі писанки, як правило, мають чорне тло і, судячи з назв, головний акцент кладуть на жіночій суті кучера – цариці-змії. Подібною до писанкової є цариця-Яриця в замовляннях, що „на морі, на океані, на річці на Ордані”, в золотокорому дубі сидить. У багатьох із названих писанок узор подвоєний, твориться ніби дзеркальним відображенням. Оскільки писанка має іконічний характер, така подвоєність повинна свідчити про двоякість самої богині, яка є водночас небом та землею, літом та зимою, добром та злом, життям та смертю. У схематичному варіанті таке зображення переходить у перекреслену поперек сигму – S.

До знаків богині неба належить і косий хрест, який може переходити у свастику. Поєднання такого косоного хреста з прямим (символом бога землі) передавало ідею поєднання чоловічого та жіночого начал як рушія життя (рис. 14).

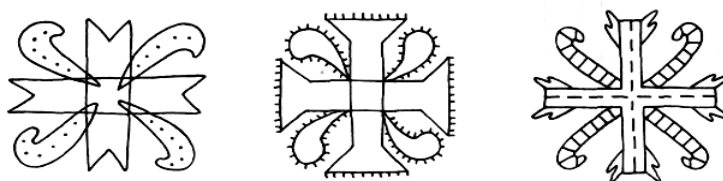


Рис. 14. Символи косоного хреста

Дуже цікавими є писанки зі стилізованим зображенням руки, які називаються „божа ручка”, „рукавичка”, „дідові пальці” (рис. 15). Ці символи також походять ще з кам’яного віку.

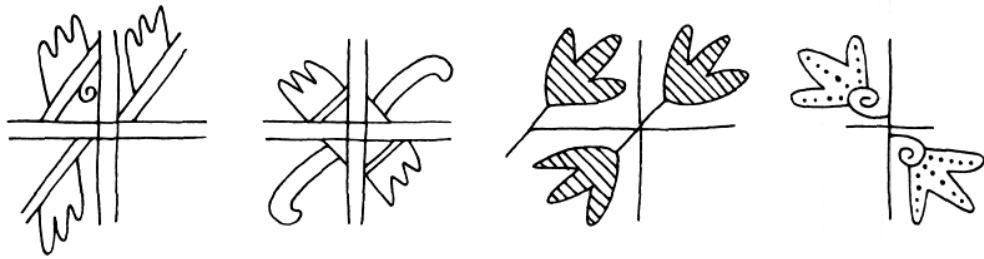


Рис. 15. Символи руки

У давнину рука пов'язувалася з владою, їй надавали магичної сили. У вбитого ворога відрубували руку на знак того, що він позбувся сили. Знак руки міг бути символом присутності бога – оскільки рука є заступником цілості, отже, і оберегом давніх людей. Відповідно, і рукавиця заступала людину, хоча про людину взагалі-то у писанці не йдеться. Існує думка, що цей знак передає ідею сходу сонця.

Такі „руки” є, як правило, три – або чотирипалими. Це можна пояснити тим, що бог сонця асоціювався у первісних людей з птахом, і тому відбитком його руки є слід від пташиної лапки. Деякі писанки й мають такі назви „курячі лапки”, „гусячі лапки”, „сорочачі лапки”. До писанок „із слідами” треба віднести і „ведмежі лапи”, які є відгомонам палеолітичного ведмежого культу і належали, втім, радше богам землі, служачи в давніх віруваннях, як і ведмежа голова (яку відрубували), заміщенням у певному ритуалі „всіх ведмедів”. Ймовірно, таке ж значення мали „вовчі зуби” та „заячі вушка”, „лисячий хвіст”. Часто ці частини тіла тварини були символом цілої тварини. До цієї групи належать і такі символи: качачі шиї, півнячі гребінці, воліві очі, вовчі ребра, ластів'ячі хвостики і баранячі роги (рис. 16). Тваринні символи мають подвійне значення: щоб власник писанки мав добрі прикмети звірят, такі, як здоров'я, сила і витривалість, та щоб його тварини були здорові та плідні.

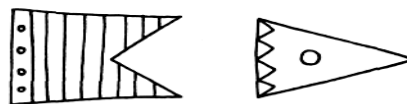


Рис. 16. Символи тварин

Цікавим елементом, характерним майже для всієї території України, є „волове око”. Скрізь він має практично одну назву: „волове око” – у східних та центральних регіонах, „волове очко” – на Гуцульщині і Бойківщині. Дослідник Е.Беняшівський розшифровує його як око бога Велеса, що у віруваннях давніх українців охороняв усе живе в лісах і на луках. Людська фантазія наділила його великим всевидящим оком, яке мало пильно стежити за благополуччям звірів і птахів та опікати хатню худобу. Отож саме воно й стало символом Богом Велеса, якого вважали богом достатку. Око, яке повсюди зображували у вигляді подвійного чи потрійного кола, мало пильнувати за господарством.

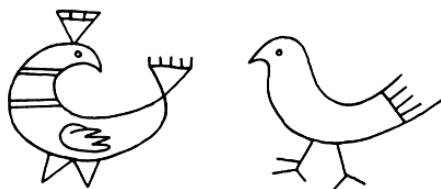


Рис. 17. Символи птахів

Цілими зображали оленів, коней, риб і птахів. Найстарішим тваринним символом є птахи (рис. 17). Як вісники весни, вони символізують відновлення життя й природи. Птахи – істоти, що можуть найвище злетіти й наблизитись до світу богів. У християнстві птиці символізують чесноти святих та їх вознесіння до Бога.

Олень є також старовинний символ (рис. 18). Його знаходимо на трипільській кераміці і скитському золоті. Довге життя і заможність пов'язані з оленем, а також керівництво, перемога, радість і мужність. Культ оленя був пов'язаний також з культом сонця. За давніми віруваннями, сонце протягом доби перебуває як на небі, так і під землею, і саме олень виносить його вранці на своїх рогах з-під землі на небо. Втім у часи ранньоземлеробської культури вважали, що ця небесна подорож не була добровільною: олень викрав сонце в бога землі, який, проте, убив крадія та повернув свій скарб назад. Подібно як Прометей, він приніс небесний вогонь людям, тому його уявляли благодійником і пов'язували із виникненням землеробства, ремесел, знань. Пізніше ці уявлення було перенесено і на коня.



Рис. 18. Символи оленів

Шлях, яким олень ніс сонце, пролягав на захід – у країну смерті, звідси виникло вірування, що він має супроводжувати душі померлих у потойбічний світ. У християнстві олень є образом взаємодопомоги і богошукання. Кінь разом з оленем – популярний символ на гуцульських писанках. Кінь має два значення. Він символізує силу і витривалість, швидкість, добробут чи багатство, а також сонце. У давнину люди вірили, що кінь тягнув сонце по небозводу. В архаїчній міфології Бог Сонця їде через небо на огненних конях. Кінь є символом невтомного руху сонця й нестримної швидкості пливучої води.

Риба – символ щастя, здоров'я, життя і смерті (рис. 19). З приходом християнства вона стала символом Ісуса Христа, новохрещених.



Рис. 19. Символ риби

Навіть комахи мали місце в писанковій символіці: бджоли, жуки, метелики. Найулюбленішою є бджола, яка символізує душевну чистоту. Також зображали павуків і павутиння. Півень – вістун дня, є провідником Божого сонця й сторожем добра проти зла. У християнстві – символ світла Христа.

Геометричні символи й узорі домінують у декорванні писанок. Писанкарка ділила яйце простими лініями на трикутники, квадрати, пояски та інші форми (рис. 20). Такий поділ давав площини, в які було легко вписувати символи або інші орнаменти. Яйце може бути поділене на дві, чотири або так багато частин, як продиктує фантазія писанкарки.

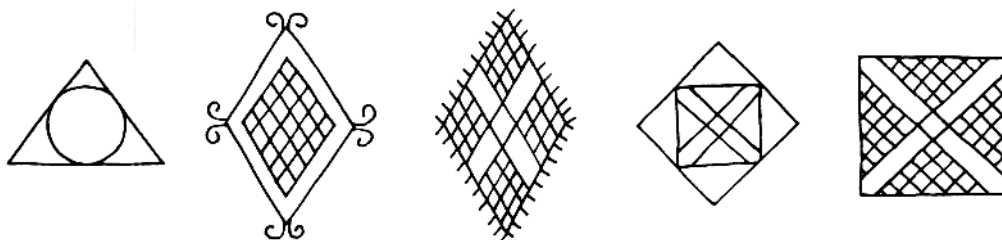


Рис. 20. Геометричні символи

Дуже популярним, символічним поділом є „сорок клинців”. Кожний трикутник (клинчик) мав призначення – виконати одне побажання. З приходом християнства „сорок клинців” почали означати сорок днів посту, сорок днів побуту Христа в пустелі або сорок мучеників. Трикутнички, що є на писанках, „сорок клинців”, це справді 40 трикутників, на які поділена поверхня яйця, вони написані по білому полю, через один або заштриховані, або замальовані у різні кольори. Кожен клинець був присвячений певному виду діяльності людини або явищу природи, наприклад: сонцю, місяцю, зорям, землі, воді, повітрю, оранці, садівництву, бджолярству, скотарству тощо. При малюванні клинців також треба було відповідно приговорювати і приспівувати певні гаївки. Крім 40, могло бути 24, 48, 96 клинців.

У писанкарстві потрапляємо на зображення блискавки, яка символізує небесний вогонь, рівночасно караючий і освячуючий: це поява сонячної сили й віщун божественного, до чого вона доторкається, те стає освяченим. У християнстві це блиск Божої ласки.

Поширеним символом на писанках є трикутник. Це символ єдності неба, землі і людини, батька, матері та дитини, знак божественної Трійці. Також він є символом вогню, безсмертя та чоловічої й жіночої сили. Трикутник з вершиною вгору символізує чоловічу активність, духовність, життя, вогонь. Трикутник з вершиною донизу пов’язаний з Місяцем, жіночою пасивністю, водою та Великою Богинею-Матір’ю. Якщо вписати усередину трикутника коло, матимеш символ Божого ока. Знак цей об’єднує три наймогутніші сили природи – воду, повітря і вогонь. З приходом християнства трикутник став символом Пресвятої Трійці.

Іншу групу геометричних символів становлять стилізовані предмети щоденного вжитку: решето, кошик, драбинка, гребінь, граблі тощо. До неба,

за уявленням наших предків, можна було піднятися не лише по дереву, а й драбиною, тому „драбинки” часто містяться на писанках із деревцем.

До символів, пов’язаних з водою, належать такі, що зображають хмари та дощ. Вони переважно мають вигляд трикутників з гребінцями або грабельок (рис. 21).

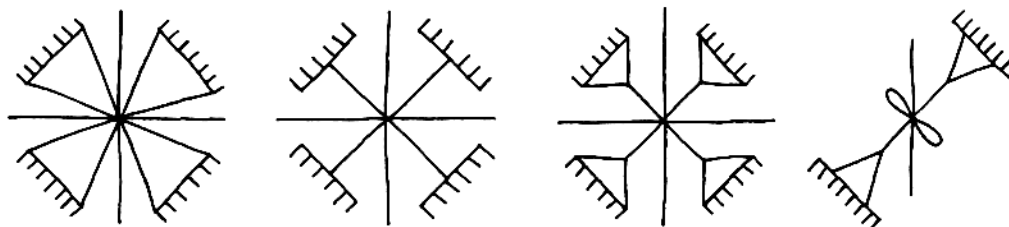


Рис. 21. Символи – „грабельки”

Трикутнички можуть бути заштриховані. Деколи біля таких трикутничків є крапочки, що символізують зерно, яке поливає дощ, після чого вона має прорости і дати добрий врожай, – це було своєрідним молінням про небесну вологу.

Знак трикутника багатозначний, й, окрім дощу, коли він заштрихований, може означати зоране поле. Таке ж значення мали квадрати та ромби. Найчастіше вони використовуються на гуцульських та буковинських писанках. Незаштриховані квадрати та ромби – знаки землі, її родючості.

У християнській символіці поширеними були червоний і чорний кольори. З часом червоний повністю закріпив за собою позитивну символіку і почав означати радість життя, любов; для молодих – надію на одруження, його стали присвячувати сонцю. Також це магічний колір фольклору. Колір дії, вогню і духовного пробудження є типовим для дітей та молоді. У християнській символіці визначає віддану любов і повагу до Христа.

Чорна барва теж вважається сакральною у кольоровому спектрі, як „потойбічна”, однак її не трактують цілком негативно. Чорне на противагу червоному показує ігнорування розуму. Чорний колір означає смерть, страх, ігнорування, а також: багно, надра землі, трясовину, чорного крука, чорну ворону, бурю, негоду, нещастя.

Червоно-чорні писанки сприймаються досить гостро й тривожно, „вони бентежать своєю „докосмічною”, первісною природою”. Без сумніву, так звані „крутороги” у вигляді тригверів і з таким поєднанням кольорів позначають не небесне, а земне божество у змінній іпостасі. До хтонічних належатимуть й зміїні символи на писанках із чорним тлом. Проте варто кольору у них змінитися на червоний, як народне мислення ту ж змійку вже переназве „качуром”, бо на відповідному культурному етапі червоний змінив свою символіку.

Жовтий колір – символ світла і чистоти. Говорить про молодість, щастя, гостинність, урожай, тепло, приріст покоління, любов. Християнський символ визнання і поваги. Також жовта фарба присвячена сонцю, зорям і місяцеві.

Зелений колір символізує весну, воскресіння природи, багатство, рослинного й тваринного світу, свободу, вогонь. Це колір свіжості, здоров’я і

надії. У християнському контексті представляє надію і віру, життя над смертю. Колір Різдва, Великодня і Водохреща.

Помаранчевий – сила і влада амбіцій, колір вогню і полум'я. Засвідчує гаряче почуття темпераменту, поруч із жовтим – розуму. Це колір золотого сонця, що заходить.

Чорне з білим – жалоба, повага до душ померлих, подяка за охорону.

Коричнева (бронзова) фарба – символ матері-землі, її врожай, щедрість для людини.

Синій (голубий) вживається рідко, визначає синє небо, життєдайне повітря, і є талісманом доброго здоров'я.

Білий – чистота, ніжність, народження, непорочність.

Червоне з білим означає пошану до духів, подяку за охорону від злих сил. Кілька фарб, 4–5 одночасно, означають родинне щастя, мир, любов.

Як бачимо, писанки сприймалися, як джерела потужного магічного впливу на подальший перебіг життя людей. Такі уявлення зумовили побожне ставлення до них. Навіть шкаралупки ніколи не викидалися. Їх вішали на покутті під іконами, урочисто закопували під поріг хати, клали разом з однією чи двома цілими писанками на причілок, в стайні до наступної весни, а під час оранки – у першу ріллю. Зміни у традиційних розписах вважалися гріховними. І зараз абсолютна більшість писанкарок намагаються якнайточніше відтворити саме ті орнаменти, які колись, ще в дитинстві, були передані їхніми бабусями. Ось чому писанки, пройшовши тисячолітній шлях, зберегли майже первісний вигляд. То ж не слід перебільшувати роль писанкарок у створенні оригінальних орнаментів.

Українські писанки – це шедеври мініатюрного живопису, в яких народ виявив свій мистецький геній, свою здатність до творчого мислення, художнього узагальнення навколишнього світу.

Принцип написання писанок полягає у тому, що на яйце розтопленим воском наноситься рисунок. Застигаючи, віск щільно прилягає до поверхні яйця і захищає її від дії фарби. Коли наносимо віск на біле яйце, то на готовій писанці ці місця будуть білими, коли пишемо по жовтій поверхні – жовтими, і так далі, аж до найтемнішого кольору. Кольори на писанці отримують накладанням одного кольору на інший, від найсвітлішого до чорного. Яйце зафарбовується у такому порядку кольорів: жовтий, помаранчевий, червоний, вишневий, чорний. Щоб отримати на писанці зелений колір, необхідно пензликом нанести блакитну фарбу по жовтому тлі на ті місця, які на писанці мають бути зеленими, і потім покрити їх воском. Таким же чином можна отримати на писанці блакитний або синій кольори, відмінність полягає у тому, що сині елементи малюнка наносять на біле яйце і покривають воском. Це потрібно робити тому, що синій і зелений кольори не перекриваються наступними світлими фарбами. У тому разі, коли на писанці має бути жовтий, зелений і чорний колір, її можна замалювати цілком у зелений колір, а опісля – в чорний.

Перш ніж писати писанки, необхідно підготувати все, що буде потрібне в процесі роботи: писачки, віск, яйце з білою шкаралупкою, олівець, гумку,

декілька м'яких ганчірок, півлітрові баночки для фарб, фарби, ложки пластмасові або з нержавіючої сталі, свічку, сірники, маленький пензлик. Стіл необхідно застелити папером, тому що гарячий віск може зіпсувати його поверхню.

Фарби, які використовуються для забарвлення писанок, можуть бути як природного, так і синтетичного походження. У давнину жовтий колір виготовляли з кори яблуні-дички, яку відварювали і настоювали. Жовтий колір можна отримати також із гречаної соломи, а з гречаної полови – бурий. Зелений колір добували з полови конопляного насіння. Чорний колір діставали з лушпиння соняшника, брунатний – з лушпиння цибулі або з настоєм дубової кори, а також із кори вільхи, червоний – з настоєм звіробою.

У наш час писанкарі менше користуються природними барвниками, надаючи перевагу синтетичним кислотним аніліновим фарбам. Ці фарби дають насичені яскраві кольори, і не потрібно багато часу витратити на зафарбовування яйця. Однак анілінові фарби мають також і свої недоліки – вони не є світлостійкими, і тому писанки треба зберігати в місцях, де немає прямого сонячного світла. До того ж, вони можуть бути шкідливі, якщо не дотримуватися певних правил їх використання.

Фарби потрібно підготувати заздалегідь. Для фарбування писанок найкраще використовувати кислотні анілінові барвники для фарбування вовни. Половину вмісту пакетика (1 чайну ложку) потрібно всипати у півлітрову банку і залити окропом до половини об'єму. Перед цим у банку треба покласти ложку, щоб вона не тріснула від гарячої води. Коли вода з фарбою трохи охолоне, додати ложку оцту. Таким чином необхідно розчинити наступні фарби: жовту, помаранчеву, блакитну, червону, вишневу, чорну. Температури барвника повинна становити 20–25⁰ С. Коли фарби дуже охолоджені, вони гірше замальовують поверхню яйця. Після тривалого використання, коли фарба перестає замальовувати, можна додати ложку оцту, і вона знову стане працювати. Крім основних, можна отримувати змішані кольори, накладаючи різні фарби одна на одну і досягаючи потрібного відтінку.

Виготовлення писанки складається з таких операцій: підготування яйця до писання, розмітка поверхні яйця, нанесення воскового рисунка, фарбування, зняття воску.

Підготовка яйця до розпису. Перед тим, як почати роботу, потрібно підготувати яйце. Для писання писанок беруть переважно курячі яйця, але можна використовувати качачі та гусячі. Яйце повинне бути сирым, тому що при варінні руйнується шар, який сприймає фарбу, і писанка вийде з плямами. Яйце можна наперед запекти, це не впливає на шкаралупку. Процес запікання буде описано далі, коли ми розповідатимемо про зняття воску з писанки.

Яйце повинно мати міцну шкаралупу, гарну форму і бути без тріщин. Це можна перевірити, оглядаючи його під світлом лампи. Поверхня яйця не має бути дуже гладенькою. Також можна використовувати видуте яйце.

Поверхню яйця необхідно помити чистою водою і висушити. Якщо хочете писати на „видутці”, яйце необхідно перед тим видути. Це робиться за

допомогою маленької гумової груші. Спочатку ножем з гострим кінцем потрібно зробити два маленькі отвори в шкарлупці на чубках, розбовтати яйце циганською голкою і нагнітати повітря грушею в одну з дірочок так, щоб іншою дірочкою з нього виходив його вміст. Після цього треба набрати в грушу води і залити її всередину порожнього яйця, добре промити і знову ж таки грушею видуту з яйця. Поставити яйце вертикально, щоб вода стекла і „видуток” всередині висох. Потім необхідно залити гарячим воском дірочки, щоб надалі фарба не потрапляла всередину.

Поділ поверхні яйця. Спочатку вибираємо узор писанки. Для першого разу він має бути нескладним і пасувати до форми яйця. При поділі поверхні яйця і при писанні воском обидві руки повинні бути оперті ліктями на стіл. Для того, щоб писанка вийшла гарна, мала рівненькі лінії і була пропорційна, необхідно навчитися ділити поверхню яйця. Варіанти поділу яйця показані на рис. 22.

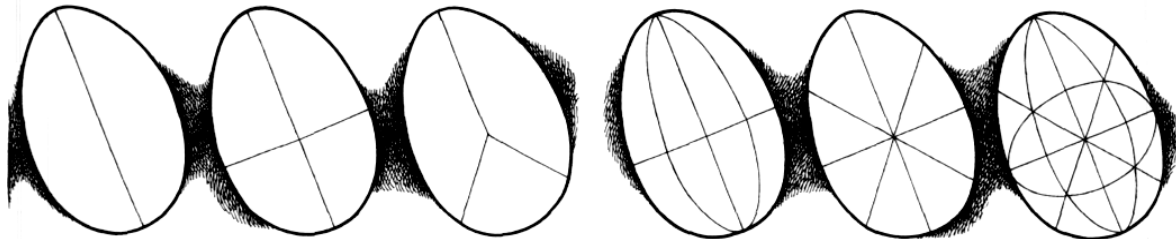


Рис. 22. Поділ яйця на площини

Яйце потрібно взяти в ліву руку, а олівець – у праву, на гострому чубку поставити хрестик, який умовно поділить його на чотири частини, та прикласти до яйця олівець і мізинець правої руки. А далі почати обертати яйце навколо осі (мізинного пальця). Олівець буде залишати слід на яйці. Таким чином ви завжди доведете лінію до місця, з якого починали, інакше ніколи не отримаєте рівної, гарної лінії через сферичну (округлу) форму, яку має яйце. Що швидше ви обертатимете яйцем, то рівнішою буде лінія. Яйце треба обертати, рухаючи від себе. Коли зроблено перші чотири лінії, поверхню яйця необхідно поділити по екватору. Для цього одну з ліній ділять навпіл і так само, обертаючи яйце, наносять поперечну лінію. Якщо у вас не вийшло відразу, не варто переживати: слід від олівця легко витре гумка. Олівцем можна також розмітити основні елементи орнаменту. Цей слід зніметься потім з готової писанки разом із воском.

Втім справжні писанкарки ніколи не користувалися олівцем і писали по яйці одразу писачком. Коли ви навчилися ділити поверхню яйця і писати по ньому воском, олівець використовувати вже не обов'язково. Лише у тому разі, коли виготовляється писанка зі складним узором і відчувається потреба розмітити основні лінії орнаменту, то можна ним скористатися. Бажано, щоб олівець був твердим і не залишав на яйці дуже жирного сліду.

Нанесення воскового рисунку і фарбування. У писачок потрібно покласти маленький кусочок воску і нагрівати його на полум'ї свічки декілька секунд. Після цього потрібно провести ним лінію на папері, щоб перевірити, чи добре витікає віск, коли ж віск перегрітий – злийте його на папір, щоб він

не капнув на яйце. Коли віск буде добре нагрітий і не капатиме, починайте наносити його на писанку так само, як і олівцем, тобто обертаючи яйце навколо осі, прикладеним до яйця писачком з розтопленим воском. При цьому треба уважно стежити, щоб писачок своїм отвором був щільно прикладений до яйця, тобто голівкою він повинен стояти прямо перпендикулярно до його поверхні.

Розтоплений віск дуже швидко застигає, і тому треба слідкувати, щоб він був розтоплений, та постійно підігрівати на вогні. Добре розігрітий віск дає рівну гладеньку лінію, а коли він недостатньо нагрітий, то не пристає добре до яйця, і лінія має нерівні, розірвані краї. Пізніше у фарбі віск на такій лінії може просто відпасти від яйця, і писанка буде зіпсована. Те ж може статися з писанкою і тоді, коли її писати парафіном. Парафін крихкий, не має такої пластичності, як віск, й у фарбі він легко відпадає, тому доречно використовувати суміш воску і парафіну. Під час нанесення воску на яйце потрібно час від часу прочищати писачок, підігриваючи його та вибиваючи з нього іншим боком розтоплений віск. Віск має у собі ворсинки, квітковий пилок, все це накопичується в писачку, забиває отвір, і віск перестає текти.

Не можна писати на яйці, яке щойно вийняти з холодильника, бо на його поверхні конденсується вода, а до вологого й холодного яйця віск погано пристає.

Віск потрібно наносити, не перериваючи лінії. Коли ті елементи писанкового узору, які мають бути білого кольору, вже нанесені на яйце, можемо починати фарбування. Перед першою фарбою яйце слід обробити в оцтовому розчині. Розчин готується так: дві столові ложки оцту на склянку води. Яйце занурюють у розчин і витримують в ньому 10 секунд. Це потрібно для того, щоб фарба краще замальовувала поверхню яйця. Після цього яйце можна класти у першу, жовту фарбу, і тримати його в ній доти, доки яйце не стане гарного насиченого кольору. Вийнявши його з фарби ложкою, треба сполоскати холодною водою, злегка промокнути ганчіркою та дати добре висохнути. У жодному разі не треба терти яйце, бо разом з фарбою можна стерти шар, який, властиво, сприймає фарбу.

Якщо розписують видуте яйце, то опускають його в банку з фарбою за допомогою ложки і кладуть щось зверху важке, аби яйце не плавало зверху і не замальовувалося тільки з одного боку. Коли малюють повні яйця, в банку з фарбою можна покласти декілька яєць, а коли видуті, то тільки одне.

Таким чином наноситься решта орнаменту і кольорів. Після того, як яйце опускають в останню барву, яка є тлом, з писанки потрібно зняти віск.



Рис. 23. Способи розташування символів на писанках

Зняття воску з писанки. Повну писанку (з сирим яйцем) необхідно прогріти в духовці 10–15 хв. при температурі 80–100⁰ С, так, щоб яйце було тепле і віск злегка розплавився, а потім ще трохи нагріти на полум'ї свічки або газу і витерти ганчіркою. Таке прогрівання потрібне для того, щоб яйце не псувалося і довго зберігалось. Краще це навіть зробити наперед, перед початком роботи, тому що на яйці не завжди видно тріщинки та місця з тоншою шкарлупкою, які під час нагрівання можуть тріснути. Треба стежити, аби яйце не перегрілося, бо так його можна зіпсувати. При надто високій температурі або надто довгому прогріванні через пори, які є у шкарлупці яйця, може вийти білок, тоді фарби зблякнуть, і писанка буде з плямами.

З писанки-видутки легше зняти віск над полум'ям газу або свічки. Коли у писанки червоне або біле тло, знімати віск над свічкою не бажано, тому що колір потемніє від сажі, яку вона виділяє під час горіння.

Коли знімати віск з видутого яйця над полум'ям газу, необхідно спочатку розгерметизувати отвори голкою або прогріти один з них, тому що деколи шкарлупка під дією нагрітого в середині повітря може тріснути.

Існує ще один вид писанок, який виготовляється за цією ж технологією, однак з певними відмінностями – це *білі писанки*, тобто писанки з білим тлом.

Такі писанки починають писати не з білого кольору, а з жовтого. Яйце обробляють в оцтовому розчині і зафарбовують у жовтий колір. Всі контурні лінії в цих писанках жовті. Далі все робиться відповідно до узору і вже поданої технології. Коли писанка зафарбована в чорний (останній) колір, потрібно покрити воском всі місця, які мають бути на писанці найтемнішими (чорними). Після цього писанка піддається травленню. У давні часи це робилося за допомогою капустяного квасу. Писанку опускали в капустяний квас, де вона травилася 30 хв. Після цього яйце промивали чистою водою, і все тло на писанці ставало білим. Треба намагатися дуже добре покривати воском всі частинки малюнку, оскільки на чорному тлі не завжди видно непокрите воском місце, і квас може витравити й частинки малюнку. У наш час можна витравити писанку, не піддаючи її такому тривалому процесу. Це робиться за допомогою розчину хлорного відбілювача: 2 столові ложки „Білизни” або 3 столові ложки оцту на склянку води. Писанка вибілюється упродовж кількох хвилин. Ці писанки доволі рідкісні, але особливо гарні.

Крашанки („галки”, „галунки”, „сливки”) – це яйця пофарбовані в певний один колір (червоний, синій, зелений, жовтий) без нанесення орнаменту. Яйце треба опустити в фарбу на 15–20 хв. Коли яйце сприйняло фарбу, треба подивитися, щоб не було плям. Ще теплу крашанку натирають шкірою зі сала, щоб отримала полиск та полірують вовняною ганчіркою.

Крапанки – це яйця на які нанесений орнаментальний малюнок із різнокольорових крапочок. Технологія виготовлення крапанки передбачає нанесення писачком воскових крапочок на кольорові площини яйця і почергове зафарбовування від світлого до темного відтінків.

Писанки виготовлені сірничком або шпилькою характерні для Західної України, особливо для Бойківщини і Лемківщини. Вони виготовляються майже за тією ж технологією, що вже була описана, за винятком операції нанесення воску на яйце. Віск наноситься не писачком, а сірничком або голівкою шпильки чи цвяшка, закріпленого на дерев'яному держачку. Для цього потрібно мати невелику металеву посудину. В неї кладеться віск, який розтоплюють на гарячій плитці. Віск має бути постійно розтопленим і гарячим. Тоді береться сірничок, вмочується в гарячий віск і швидким рухом наноситься на яйце, при цьому віск, що застигає, утворює ніби пелюстку. Таким чином на писанці виписуються квітки, гілочки, доріжки. Переважно це рослинні орнаменти.

Скробанки (шкробанки, шкрабанки) зазвичай є одного кольору, переважно темного. Яйце зафарбовують у будь-який темний колір і гострим предметом, наприклад голкою або шилом, на ньому видряпують візерунок. Для скробанок брали переважно яйця з темною шкарлупкою, бо в них вона міцніша, ніж у білих. Скробанку робили на повних яйцях, і лише після того, як вона була готова, її або запікали, або видували.

Мальованки – це яйця розписані акварельними фарбами, гуашшю або спеціальним лаком, який продається зараз у крамницях, за допомогою

пензлика. Мальованки не є традиційними і не мають глибоких коренів, часто, замість писанок на Великдень, виготовляють власне мальованки, на яких переважають рослинні орнаменти.

До сучасних видів писанок належать також писанки виготовлені з бісеру, тканини, зернівки, соломки. Писанки з бісеру виготовляють різними способами: клейовим, восковим, плетінням, тканим, мозаїчним, комбінованим та ін. Писанки, оздоблені яскравими тканинами, аплікацією, атласними стрічками, вражають своєю пишністю і святковістю. Цікавим варіантом сучасних писанок є зернівка – це яйце оброблене природною оздобою: зернятами культурних та дикоростучих рослин.

Використана література:

1. Біняшевський Е. Українські писанки. – Київ, 1968.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. – Київ: Оберіг, 1991. – Т. 1.
3. Зелик С., Зелик М. Пише писанки бабуня, пише мама, пишу я. – Київ, 1992.
4. Кара-Васильєва Т. Писанка – культурний символ України // Міжнародний з'їзд писанкарів. – Київ, 1992.
5. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. – К.: Обереги, 1994.
6. Корпусова В. До проблеми генези писанок // Міжнародний з'їзд писанкарів. – Київ, 1992.
7. Мицик О., Фисун О. Писанки. – Київ: Родовід, 1992.
8. Онищук О. Символіка української писанки. – Торонто, 1985.
9. Селівачов М. Домінантні мотиви української народної орнаментики // Народна творчість і етнографія. – 1990. – № 2.
10. Шумовський Ю. Дещо про наші писанки. – Дубно, 1994.

СВІТ СУЧАСНОЇ ПИСАНКИ

Кожна нація прагне увійти до світової цивілізації зі своїми культурними здобутками. Вершина художнього довершення, неповторність кольорових гам і орнаментів – усе це ввібрало давнє й вічно молоде мистецтво писанкарства.

Українська писанка – це шедевр мініатюрного живопису, створеного руками народу. Саме у писанку народ вкладав життєву мудрість, розуміння краси, щедрість художнього обдарування, безпосередність у сприйнятті чарівної української природи. Це той багаж, творче засвоєння якого забезпечує подальший успішний розвиток народного мистецтва. Це не проста цікавість, не швидкоплинна мода, а глибоке природне тяжіння людини до своєї власної сутності, природи свого духовного єства.

Нині важливо пам'ятати про глибинну духовну сутність, зміст та символічність українських писанок, зберігати й розвивати українське писанкарство, використовуючи як традиційні, так і сучасні технологічні прийоми.

Декорування писанки технологією бісерної викладанки

Одні з перших великодніх яєць, прикрашених різнокольоровим бісером, були *восковки-бісерки*. Яйце вкривали тонким шаром білого воску, в який вдавлювали бісер, шматочки кольорового скла і камінчики, сріблясту і золотаву фольгу, викладаючи, подібно інкрустації, різноманітні узорі. *Восковки-бісерки* виготовлялись здебільшого в монастирях, поза всяким символічним значенням і дарувались прочанам на згадку про їх перебування у духовній обителі. Наприклад, цим видом декоративного мистецтва славився Браїлівський монастир на Вінниччині, їх повсюдно виготовляли на Буковині і в Бессарабії. Яскраві *восковки-бісерки* підвішувались до лампадок перед образами у церквах і сільських хатах. Нині ця традиція подекуди збереглась у монастирях на Поліссі і Поділлі.

Для виготовлення сучасних писанок необхідні такі матеріали та інструменти: точені дерев'яні яйця, круглий бісер різних кольорів (бажано контрастних) та розмірів (дрібний – 1,5–2 мм, великий – 4–5 мм), стеклярус, блискітки, різнокольорові синтетичні та бавовняні нитки, клаптики тканини (парча, оксамит, атлас, ситець та інші тканини яскравих кольорів та фактур), оздоблювальні стрічки, соломка, кольоровий папір, клей ПВА, гуашеві, акрилові, водоемульсійні фарби, тонкі бісерні і звичайні ручні голки, ножиці, пензлики та ін.

У давнину для викладанки бісером використовувався бджолиний віск, який можна замінити універсальним клеєм ПВА, зауважимо – він повинен бути достатньо густим.

Підставку під писанку можна виточити з дерева або виготовити з декоративного тіста. Форма й оздоблення підставки підбирається відповідно до техніки оздоблення писанки і кольорової гама, тобто в композиційній

єдності і гармонійному поєднанні. Підставку з тіста виготовляють у такій послідовності:

1) до одного об'єму борошна вищого гатунку та такої ж кількості кухонної солі додати розчин теплої води з соняшниковою олією, ретельно вимішати, щоб отримати густе тісто;

2) у сире тісто додати суху харчову фарбу обраного кольору, сформувати підставки, в кожній яйцем видавити сферичну поверхню, висушити у духовці (2–3 год.), поступово підвищуючи температуру з 50° до 100°С (забороняється сушити при високій температурі, бо підставки деформуються, розтріскуються, а фарба тьмяніє);

3) висушені підставки підфарбувати розчином з акварельних та білої водоемульсійної фарби, підсушити, вкрити олійним лаком (пам'ятайте, що вироби з декоративного тіста у вологих приміщеннях можуть розтріскуватися, навіть полаковані);

4) за смаком і бажанням на підставки наклеюють бісер, намистинки, стеклярус, тобто матеріал, що використовується в оздобленні писанки, або прикрашають об'ємними квіточками з атласної тасьми.

Для оздоблення яйця технікою бісерної викладанки використовують різноманітні прийоми, одним з яких є спіральна обмотка. Розглянемо її докладніше:

1. Візьміть тонку, але міцну синтетичну нитку відповідного кольору.

2. Поступово, в певній послідовності, за обраним малюнком та кольором або хаотично нанизайте на нитку бісер (стеклярус, намистинки та ін.).

3. Нанесіть густий клей ПВА на вершечок яйця та дайте йому трохи підсохнути (декілька хвилин). Відріжте частинку нитки з бісером та викладіть витком, вкриваючи центр вершечка яйця. Переконайтеся, що нитка з бісером не зміщується.

4. Наступні витки викладайте щільно, поряд з попередніми – за спіраллю, так, щоб закрити третину поверхні яйця. Дайте клею трохи підсохнути. Якщо нитка з бісером закінчується, прив'яжіть нову, прокляйте вузол та приховайте його бісеринкою.

5. Продовжуйте роботу на середній та нижній частинах поверхні яйця.

6. Завершуючи роботу, відріжте нитку та приховайте її кінець під бісер.

7. Перевірте, чи приклеївся бісер на всій поверхні яйця. У випадку, якщо деякі бісеринки не приклеїлися – додайте під них крапельку клею та притисніть до поверхні.

Писанки, виготовлені технікою спіральної бісерної обмотки, представлені на рис. 1.

Крім цієї техніки, бісером на поверхні яйця можна викладати різні орнаментальні композиції. Довжина нитки, з нанизаним на неї різнокольоровим бісером, визначається розмірами елементів та їх розташуванням в орнаменті. Для зручності перед викладанням орнамент переносять на поверхню яйця за допомогою м'якого олівця. Така писанка зображена на рис. 2.



Рис. 1. Писанки, виготовлені технікою спіральної обмотки бісерною ниткою

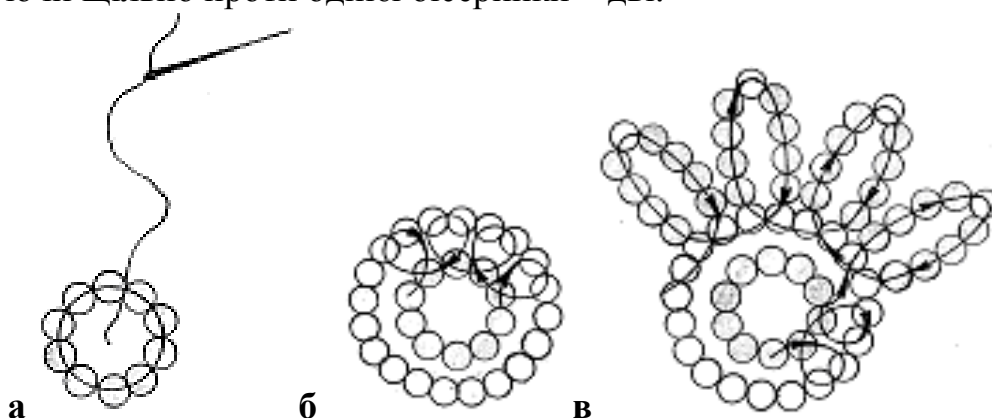


Рис. 2. Писанка, виготовлена технікою бісерної викладанки

Декорування писанки технологією бісерного нанизання

Оздоблення писанок нитками з нанизаними на них бісеринками виконується за традиційною технологією бісерного плетіння і виконується в такій послідовності:

1. *Виготовлення вершечка.* На голку з ниткою (бажано складеною вдвоє) нанизати 10 бісерин одного кольору і посунути їх на кінець, утворивши кільце (рис. 3, а). Закріпити бісеринки 2–3 вузликами та промастити їх клеєм ПВА, після його висихання відрізати вільний кінець нитки. Навколо кільця швом „назад голку” утворити наступне коло з бісеру іншого кольору (рис. 3, б), розташовуючи щільно проти однієї бісеринки – дві.



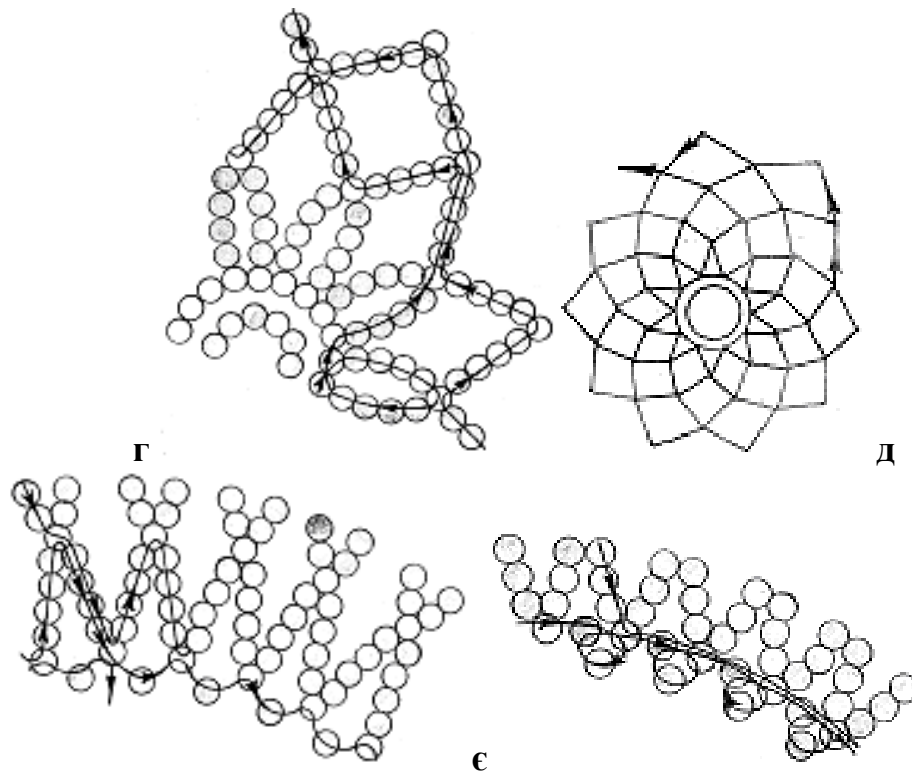


Рис. 3. Схеми бісерного обплітання яйця

2. *Виготовлення центральної частини.* За схемою (рис. 3, в) розпочати виконання сітки з петельок бісеру. Залежно від розміру яйця кількість бісеринок в кожній петельці змінюється. Бісер набирати на кожну петельку у такій послідовності: чотири – першого кольору, одна – другого, чотири – першого. Утворену петельку закріпити проти однієї бісеринки другого кола, а далі пройти крізь наступну бісеринку цього кола. Проти цієї бісеринки і всіх наступних у цьому колі виконати петельки. Після закріплення останньої петельки пройти крізь п'ять бісеринок першої петельки – таким чином переходимо на наступний ряд кола (рис. 3, г). Продовжувати нанизувати бісеринки, періодично щільно натягуючи сітку на яйце. Сітку нанизувати, доки від вершин петельок до центру денця яйця залишиться 1,5–2 см.

3. *Виготовлення денця сітки.* За схемами продовжити виконання сітки, при цьому вона повинна бути щільно натягнута на яйці. Денце виконується у два етапи: перше коло – нанизування вершин петель бісеринками іншого кольору, між кожною вершиною – додатково набрати 1–2 бісеринки будь-якого кольору (рис. 3, д). Для закріплення останнього кола потрібно крізь нього пройти ще раз, щільно натягуючи нитку. Друге коло – закріпити по одній бісеринці швом „назад голка” проти двох бісеринок першого кола (рис. 3, є). За бажанням етап „друге коло” можна повторити 1–2 рази, доки у колі залишиться 5-6 бісеринок для того, щоб повністю закрити денце яйця. При завершенні роботи нитку протягнути два рази крізь останнє коло, змастити її клеєм і відрізати.

4. *Оздоблення сітки.* Це заповнення ромбів вертикальними та горизонтальними діагоналями-нитками з нанизаними на них бісеринками, намистинками, стеклярусом.

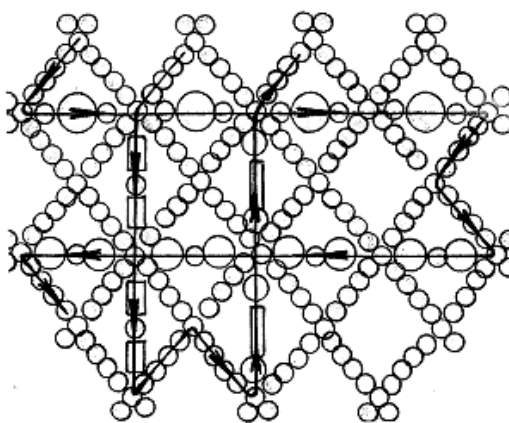


Рис. 4. Схема заповнення ромбів сітки

Діагоналі-нитки закріплюють у кутах ромбів за схемою (рис. 4), переходи від одного ромба до іншого виконують крізь бісеринки-сторони сітки. У цьому випадку для заповнення ромбів сітки бажано використовувати великий бісер тих кольорів, якими нанизували основну сітку яйця.

За необхідності на денці сітки з великих бісерин можна виконати стаціонарну підставку, яка закріплюється паралельно до кола (рис. 5). Кожен фрагмент підставки (одну велику бісерину або 3–4 маленьких нанизують на нитку одночасно) закріплюють швом „назад голку” проти однієї бісеринки кола.



Рис. 6. Писанки з підставками, виконані технікою бісерного нанизування

Клаптикова технологія декорування писанки

Технологія оздоблення писанки клаптиками тканини подібна до здавна відомої аплікації, тобто наклеювання (нашивання) елементів декору на основний фон. Діапазон можливостей цієї техніки безмежний і залежить від розмаїття кольорів та фактури тканин. Для композиційної й естетичної довершеності писанки доповнюють деталями з бісеру, намистинок, стеклярусу, яскравих стрічок.

Послідовність оздоблення писанок клаптиками тканини:

1. Вибрати форми деталей-клаптиків аплікації та виконати відповідне розмічання на поверхні яйця за схемою (рис. 7) або за власним бажанням.

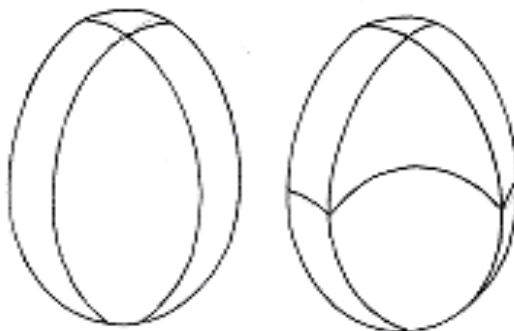


Рис. 7. Розмічання поверхні яйця під деталі аплікації

2. Визначити висоту яйця та довжину пояса найширшої його частини. З кальки згідно з розміткою виготовити шаблони деталей аплікації. Для точності шаблони прикласти до поверхні яйця, зіставити та виправити можливі похибки.

3. З підбраної тканини за шаблонами розкроїти по косій деталі аплікації.

4. Наклеїти на поверхню яйця згідно з розміткою викроєні клаптики. Причому, клей ПВА наносити на яйце тоненьким шаром, а клаптики накладати сухими. Операцію наклеювання деталей на поверхню яйця можна замінити їх зшиванням косими стібками. При цьому клаптики повинні розташовуватися в стик.

5. Щоб приховати стики деталей, можна використати атласні стрічки, вузьке мереживо, або тасьму з бісеру, яка виготовляється за схемами (рис. 8).

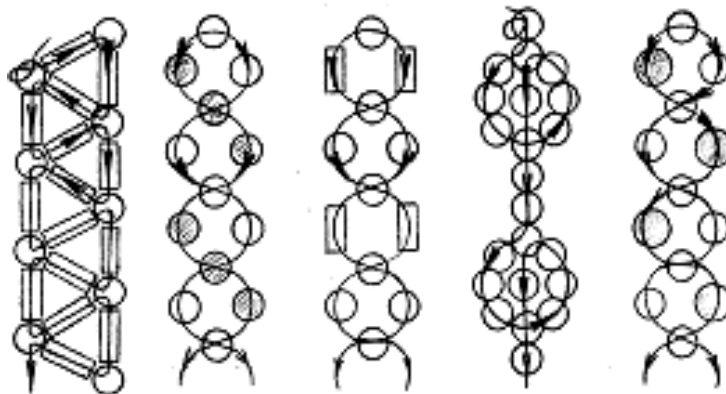


Рис. 8. Схеми виготовлення тасьми з бісеру та стеклярусу

Бісерну тасьму можна замінити вузькою стрічкою (4–6 мм), на якій вишити бісером, стеклярусом, намистинками або нитками різноманітні орнаменти. Вишуканою стане писанка, оздоблена на стиках скляними стразами (рис. 9).

Під готову писанку, декоровану у клаптиковій техніці, пропонуємо виготовити відповідну підставку (рис. 9, в):

а) з картону склеїти основу у вигляді кільця висотою 1–1,5 см та діаметром меншим за діаметр яйця на 1–2см;

б) для надання підставці округлої форми на картонне кільце наклеїти тонкий шар синтепону;

в) з основної тканини, якою декорували яйце, вирізати смугу, ширина і довжина якої повинна на 2 см перевищувати розмір картонної; зі смуги тканини зшити рукав-чохол на підставку (для шва від зрізів відступити 0,5 см);

г) по краях чохла, відступаючи від зрізів 0,5 см, прокласти стібки швом „уперед голку”;

д) чохол натягнути на паперове кільце та зібрати краї, потягнути та закріпити кінці нитки; зібрані краї відігнути у середину кільця-підставки; для естетичного вигляду внутрішню поверхню кільця заклеїти кольоровим папером;

є) зовнішню поверхню підставки прикрасити стразами, дотримуючись композиційної гармонії та зберігаючи загальний стиль виробу.

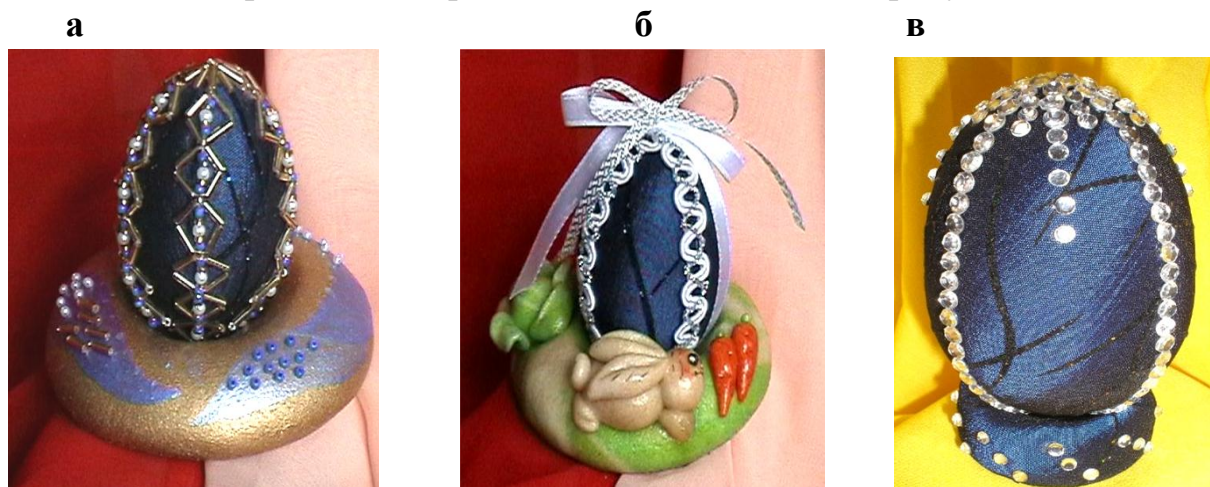


Рис. 9. Варіанти оздоблення місць зеднаь: бісерними стрічками (а), тасьмою (б), стразами (в)

Технологія декорування писанки аплікацією з соломки

Людина, проживаючи на благодатній українській землі, щедрій на красу природи, з давніх-давен розумно використовувала всі її багатства для облаштування свого життя та побуту.

Здавна на українських чорноземах зародилось землеробство, люди розпочали вирощувати зернові культури (жито, пшеницю, просо, овес та ін.), навчилися переробляти зерно, а соломку використовувати для різних потреб. Нею вкривали дахи селянських хат, годували худобу і підстеляли під неї в хлівах. Солома довгий час „взувала й одягала” українців, утеплювала їхнє житло і слугувала їм постіллю. З неї люди навчилися виготовляти головні убори, кошики, килимки, прикраси, обрядові атрибути та інші речі, в яких яскраво й образно проявлялася їхня фантазія і майстерність.

Процес повсюдного використання соломи спричинив зародження і розвиток найдавнішого ремесла – соломоплетіння, яке передувало появі ткацького та гончарного промислів. У той час виник спосіб прикрашання побутових речей аплікацією з соломки.

Заготовляти соломку слід у період молочно-воскової стиглості або в липні перед і під час жнив, коли наповнене зерном колосся легше відокремити від стебел та обмолотити. Краще заготовляти соломку зі стебел, вирощених на піщаному ґрунті. Важливо займатися цим у сонячні дні, коли стебла сухі й чисті, бо в період дощів солома від тривалого намочання чорніє, втрачаючи свою привабливу золотистість. Соломини повинні бути рівними, чистими та гладкими. Зберігають стебла снопиками в сухих приміщеннях (наприклад, на горищі), куди не потрапляють прямі сонячні промені.

Для збереження традицій писанкарства, якій характерна символіка кольорів, соломку для аплікації необхідно *фарбувати*. Перед цією операцією соломку необхідно відбілити: покласти на дно емальованого посуду і притиснути дерев'яною решіткою, залити гарячим 5–10 % розчином перекису водню і витримати в ньому 6 годин. Вибілену соломку декілька разів промити протічною чистою водою.

При фарбуванні соломки аніліновими барвниками спочатку її треба прокип'ятити 10–15 хвилин у мильній воді, перекинути в емальований посуд, залити чистою водою та додати наперед розчинену фарбу. Все разом кип'ятити 15 хвилин, для закріплення кольору додати оцту і солі. Вистудити розчин барвника, промити соломку в протічній воді та висушити.

Підготовка соломки до роботи. Для пом'якшення соломку замочують у теплій воді протягом 15 хвилин, виймають, струшують і розрізають солом'яні трубочки вздовж гострим ножом. Після цього соломку прасують на картоні: проводять один раз гарячою праскою вздовж соломинки з внутрішнього боку, дають просохнути 2 години, потім прасують ще раз. Внутрішній пористий шар висушеної соломки зрізують (зіскоблюють) за допомогою ножа-косинця.

Послідовність виконання аплікації на писанці:

1. Розробити (або підібрати) орнамент, використавши традиційні для писанкарства символи (зигзаг, хвилька, хрест, квадрат, ромб, зірка-„ружа”, сигма, сварга або свастика, „баранячі ріжки”, Берегиня, „дерево життя” та ін.).

2. Перенести орнамент на поверхню видутого або дерев'яного яйця. Елементи повинні бути якомога дрібнішими, бо на опуклій поверхні яйця великі зображення складно наклеїти.

3. На картоні з солом'яних стрічок гострим ножом вирізати елементи орнаменту (рис. 10).



Рис. 10. Способи нарізання елементів орнаменту з соломки

4. Поступово нанести тонкий шар клею ПВА на місця композиції та накласти на них відповідні елементи композиції, вирізані з соломки (рис. 11).

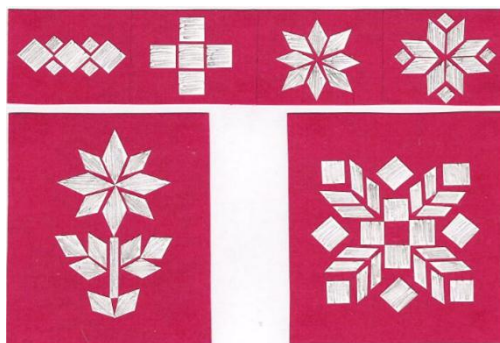


Рис. 11. Композиції для соломки, складені з геометричних елементів

5. Для писанки, декорованої аплікацією з соломки, пропонуємо виготовити підставку з декоративного тіста або тканини, використовуючи Великодні традиції (рис. 12).



Рис. 12. Писанка, виконана технікою аплікації з соломки

Технологія виготовлення ажурної писанки

В останні роки перед Великодніми святами заклади торгівлі пропонують придбати ажурні писанки, виготовлені з пластмаси. Ми пропонуємо виготовити подібні великодні атрибути зі звичайних яєць. У роботі використовується ювелірна дріль для гравірування з трансформатором (12 В), алмазні бори-свердла різних діаметрів.

Послідовність виготовлення ажурної писанки:

1. Підібрати яйце з міцною, гладкою, білою шкарлупою, гарної форми, без тріщин. Поверхню яйця помити чистою водою і висушити.
2. За допомогою гумової груші або великого шприца випорожнити і промити порожнину яйця.
3. На шкарлупі яйця твердим олівцем зобразити ажурний візерунок, утворений із отворів.

4. За допомогою дрилі спочатку свердлами-борами найменшого діаметру висвердлити отвори, далі їх розсвердлити борами більшого діаметру. Під час роботи інструменти потрібно трохи нахилити, щоб видалити внутрішню плівку.

5. Ажурну поверхню яйця вкрити 1–2 шарами білої акрилової фарби: яйце стане білосніжним, а фарба зміцнить поверхню яйця та приховає тріщинки, які виникли під час свердління.

6. Краї отворів орнаменту можна прикрасити фарбами-контурами, які знаходяться у тюбику з довгим, тонким носиком. Ними зручно малювати дрібні візерунки, які при висиханні стають дещо об'ємними (рис. 13, а).

7. Після висихання фарби, крізь отвори шкарлупи протягнути шовкові стрічки, щоб можна було їх підвесити, наприклад, на Великодне „дерево життя”. Основою такого дерева може бути гілочка з дерева або дрiт обклеєний кольоровим папером (рис. 13, б).

а



б



Рис. 13. Фрагмент (а) та загальна композиція Великоднього „дерева життя”(б), виконана з ажурних писанок

З використанням писанок, виготовлених різними технологіями, можна створити безліч Великодніх композицій та прикрасити ними сучасний інтер'єр школи або квартири (рис. 14–15).



Рис. 14. Великодній віночок з крашанок (для вхідних дверей)

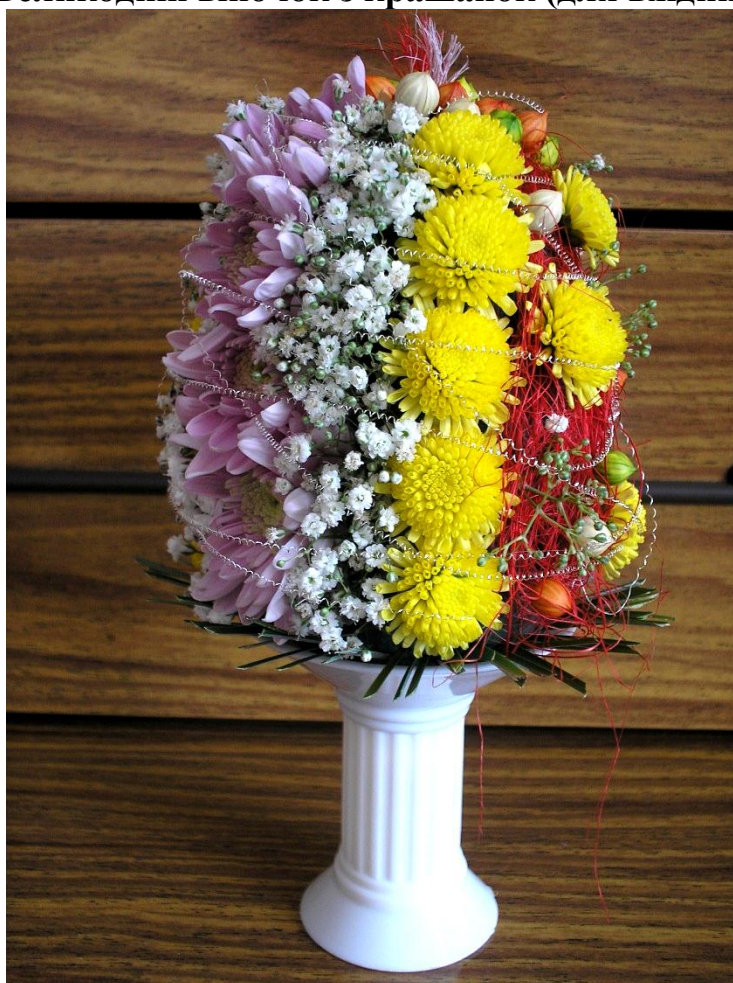


Рис. 15. Великодній букет писанок із живих квітів (для вітальні)



Рис. 16. Великодня композиція „Перші кроки” (для дитячої кімнати)

Використана література:

1. Дубіч Т.А.. Диво-писанка: Посібник для дітей молодшого та середнього шкільного віку. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – 24 с.
2. К.Міттелло. Аплікація. Техніка. Мистецтво. – Видавництво „ЕКСМО-Прес”, 2002. – 190 с.
3. Маріна Ляукіна .Бісер. – „АСТ-Прес”. Москва, 1999. – 176 с.
4. Маріна Ляукіна. Бісер. – „АСТ – Прес книга”. Москва, 2004. – 288 с.
5. Оксана Шевчук. Пасхальная радуга. –К.: Дніпро, 2004. – 128 с.
6. О.Білоус. З.Сташук. Школа писанкарства: Учбово-методичний посібник. – Київ, 1999. – 28 с.
7. Спецвипуск. Рукоділля. // Журнал Мод. – № 417. – М., 2002. – 75 с.

БІСЕРНЕ РУКОДІЛЛЯ ЯК НАЙПОПУЛЯРНІШИЙ ВИД ХУДОЖНЬОГО РЕМЕСЛА: РЕТРОСПЕКТИВА І СУЧАСНІСТЬ

1. 1. Історія виникнення і походження бісеру, його виробництва й застосування

У бісері так скло, подібне до перлини
Улюблена всіма, по всій планеті лине
І носить люд його на півночі в степах,
Так само, як аран на півдні у гаях.

П.Тичина

Сьогодні ми дедалі частіше згадуємо про домашнє рукоділля та художні промисли, звертаємося до виробів безіменних майстрів, селян, міських ремісників, які створили чудові предмети домашнього вжитку та одяг. Ми милуємося красою таких витворів, захоплюємося майстерністю і талантом народних умільців.

Багато часу минуло з тих пір, коли на зміну примітивним прикрасам людини – таким, як різноманітні камінці, зуби та хребці тварин, кульки з глини, насіння рослин – прийшло скляне намисто. Спочатку були великі намистини з непрозорого скла, які завдяки вдосконаленню технології виготовлення з часом ставали дедалі дрібнішими. Так з'явився бісер – дрібні круглі або гранчасті намистинки зі скла, фарфору або металу з наскрізними отворами для нанизування. Разом з намистом і перлами бісер використовували для виготовлення прикрас та в різних художніх рукоділлях: вишивці, плетінні, тканні, в'язання, інкрустації тощо.

Оздоби з бісеру посідали значне місце у святковому та буденному одязі багатьох народів світу.

Батьківщиною бісеру вважається Стародавній Єгипет, де з непрозорого скла виготовляли штучні перлинки, по-арабському називалися “бусра” (у множині “бусер”), звідки й пішла його назва. Там він був прикрасою і предметом мінової торгівлі [1, 86].

Виготовлення бісеру є одним із процесів обробки скла. Майстер-склодув з краплі розплавленої скляної маси видував трубочки малого діаметру, яку дрібно нарізали й висипали на сито для вилучення осипу (брухту). Потім скляні зерна закладали в барабан із зволоженою сумішшю вугілля, вапна та вогнетривкої глини. Барабан обертався, а суміш заповнювала отвори скляних зерняток. Щоб згладити нерівності скляної поверхні та надати зернам круглястої форми, їх ставили в піч і розжарювали. Після охолодження бісер відсівали від суміші й за допомогою полірувального порошку повертали йому блиск, втрачений під час розжарювання. Так виготовляли і стеклярус, який на відміну від бісеру являє собою відрізки скляної трубочки завдовжки три і більше міліметрів.

З часом виробництво бісеру поширилося у багато країн Західної Європи і Сходу. Найбільшого розквіту виготовлення скляних виробів з бісеру досягло у Венеції, і це давало величезні прибутки республіці протягом кількох століть.

Скломайстерні, які спочатку знаходилися в самій Венеції, у першій чверті XIII ст. винесли за межі міста на острів Мурано. З часом там було створено кілька груп майстрів-бісерників, відповідно до виготовлення різноманітних гатунків намисто та бісеру. Тут виробляли намисто лите й дуте, масивне й легке, однотонне й барвисте, а також різноколірний стеклярус та бісер. Венеціанський бісер фарбували ще в сировині, чим досягали міцності фарб та різноманітності кольорів і відтінків.

Венеція постачала бісер на схід і захід, особливо в Європу, де влаштовувалися ярмарки продажу бісеру. Він був предметом мінової торгівлі з народами Африки та Азії. За бісер вимінювали прянощі, золото, тканини, хутра. Особливого піднесення виготовлення бісеру у Венеції досягло наприкінці XV – на початку XVI ст., коли розпочалася торгівля з туземцями Америки. Американські індіанці оздоблювали вишивкою з венеціанського бісеру святковий одяг. В основі візерунків лежали геометричні або стилізовані рослинні мотиви. У наш час різноманітні прикраси, виготовлені руками американських індіанців, виконані в народних традиціях і сучасних формах, мають великий попит серед місцевого населення й туристів.

Венеціанська республіка суворо оберігала секрети виготовлення скла, забороняючи вивозити за межі країни не тільки необроблене скло та сировину, а й битий посуд, щоб не дати змоги аналізувати його склад. Передавання рецепта скла іншій країні вважалося державною зрадою. Та ні виняткові привілеї, надані майстрам, ні суворі заходи, прийняті республікою, не перешкодили поширенню скломайстерень в інших містах Італії, а згодом у Німеччині та Франції.

Суперницею Венеції стала Німеччина, де наприкінці XVII ст. в області Фіхтельгебірге почали виготовляти намисто й великий бісер з непрозорого скла й фарфору, які експортували до Росії, країн Азії, Америки. На початку XVIII ст. в Тюрінгії було засновано виробництво легких дутих намистин із скла, яке з часом перетворилося на виробництво ялинкових прикрас. Тут виготовляли також штучні перли – скляні намистинки, які вкривали перламутром, добутим з луски рибики верховодки. Прикраси з бісеру та перлів носили і аристократи і прості люди. Чіпці, суцільно зашиті бісером і стеклярусом, були обов'язковою прикрасою баварських жінок. Бісер шліфували в Богемії (Чехії), де здавна виготовляли кришталеве намисто та “гранати” – намистини з гранованою поверхнею.

На відміну від круглястого венеціанського бісеру, богемський здебільшого був коротко нарізаним, гранчастим. Зверху або зсередини вкривали кольоровими емаллями, які надавали бісеру блиску.

Як свідчать археологічні розкопки, початок скло виробництва в Чехії сягає середніх віків. Технологія виготовлення скла була запозичена у сусідніх країн, але швидко виняткова прозорість, чистота й міцність його принесли чеським майстрам славу, яка збереглася і до нашого часу. Вони створили

технологію виготовлення тугоплавкого скла, у якому замість соди використовували деревний попіл. Наприкінці XVII – початку XVIII ст. чеське скло мало велику популярність не тільки в Європі, а й у далеких заморських країнах. Найбільшого розквіту виробництво бісеру досягло в першій чверті XIX ст., коли завдяки конкуренції Венеції та Чехії ринок наповнився бісером найрізноманітніших форм, кольорів, розмірів (від 0,5 до 5 мм) та прозорості. У другій половині XIX ст. богемський бісер починають виготовляти машинним способом, він стає дешевшим за венеціанський і користується більшим попитом. Та поступово виробництво бісеру зменшується у зв'язку з занепадом різного рукоділля, які були дуже популярні в багатьох країнах світу протягом кількох століть. Бісер стає грубішим, зовсім зникають намистинки дрібних розмірів, збіднюються барви та відтінки.

На території нашої країни бісер був відомий ще за часів Київської Русі, про що свідчать археологічні дані і письмові джерела. Наші предки знали скляне намисто й бісер не тільки завдяки торговим відносинам з країнами Близького Сходу та Візантією. Численні вироби й прикраси із скла, знайдені в похованнях VIII-XII ст., свідчать про широкий розвиток склоробної справи на Русі. Тут зі скла виготовляли предмети побуту й прикраси, ним оздоблювали одяг. Скляне намисто, персні й браслети з непрозорого, напівпрозорого та прозорого скла різноманітних кольорів (переважно зеленого, жовтого, синього, фіалкового та чорного) і найрізноманітніших форм виготовляли в невеликих місцевих скламайстернях. Внаслідок навали ханських завойовників виробництва скла на Русі надовго припинилося.

До застосування бісеру в шитті та різних оздобах повернулися знову тільки в XV ст. Його привозили з-за кордону, з Венеції. Він був набагато дорожчим від вітчизняних морських та річкових перлин, і тому ним оздоблювали переважно предмети релігійного культу, речі для царського двору та для аристократів. З нього плели різноманітні сітки, низали торочки й рясна до головних уборів, виготовляли гудзики й сережки, ним вишивали, оздоблювали одяг та всілякі предмети [12, 34].

Поступово бісер дедалі більше поширюється в Україні. З XVIII ст. його використовують все для вишивання та оздоблення одягу, різноманітних побутових предметів у поміщицьких садибах, у монастирських майстернях і серед простого населення. Бісер завозили з Венеції, Німеччини та Франції. Крім привізного, в Україні використовували також і місцевий бісер, який виготовляли на деяких приватних та казенних заводах в дуже обмеженій кількості. В Росії для навчання бісерній справі Петро I звелів (1724р.) послати за кордон майстрів. У середині XVIII ст. виробництво бісеру й стеклярусу намагався налагодити М.В.Ломоносов, доставши на це в 1752 році дозвіл Сенату. Нажаль майстерня в Усть-Рудиці під Оранієнбаумом (нині. м. Ломоносов) проіснувала лише 80 років і була закрита невдовзі після смерті цього визначного вченого.

Час найширшого застосування бісеру в Україні – це кінець XVIII- перша чверть XIX ст. Вишивали, в'язали, ткали, плели, оздоблювали найрізноманітніші предмети побуту – панно, подушки й подушечки, гаманці, кисети,

підстанки, чохла для окулярів, ножиць і олівців, кільця для серветок, підв'язки, шнурівки. Бісером оплітали пляшечки, флакони для парфумів і нитки бісеру вплітали в пряжу тощо [12, 36].

Наприкінці першої половини XIX ст. бісерне рукоділля занепадає майже в усіх країнах. Знижується попит на бісер, зменшується його виробництво, гіршою стає якість, зникає бісер дуже дрібних гатунків, не випускаються спеціальні голки та гачки для виготовлення оздоб.

В Україні бісерне рукоділля залишається подекуди в провінції. У другій половині минулого століття бісер знаходить прихильників серед сільського населення. Його застосовують у виготовленні різних прикрас. З часом виготовлення виробів з бісеру стає народним художнім промислом.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. кустарні майстерні Київської, Московської, Казанської та деяких інших губерній виготовляли бісер для потреб місцевих ремісників та рукодільниць, однак основну масу його, як і раніше, завозили з-за кордону.

Мистецтво виготовлення прикрас з намиста, бісеру й стеклярусу збереглося в деяких країнах світу до нашого часу. Бісер застосовується в костюмах народів Болгарії, Румунії, деяких штатів Індії, в країнах Америки та Океанії. Тепер основним постачальником бісеру в країни Європи та Азії є Чехія.

Після скасування кріпацтва багато народних промислів і ремесел виходить за межі “хатніх” і набувають форми кустарної промисловості. Вироби народного мистецтва скуповували за безцінь торговці-перекупники, чим доводили майстра до крайнього зубожіння. Це призводило до зниження якості художніх виробів, а таке становище в народному декоративно-прикладному мистецтві викликало занепокоєння прогресивних кіл громадськості, їй захист та підтримку художньої творчості народу в другій половині минулого століття підняли свій голос видатні діячі культури і науки.

Велику увагу збереженню народного мистецтва приділяли видатні діячі української культури, такі як Т.Шевченко, І.Франко, М.Коцюбинський, М.Лисенко, О. Пчілка, художники С.Васильківський, В.Кричевський, М.Самокиш, О.Кульчицька, глибоко цікавились і вивчали матеріально-духовну спадщину народу.

Для порятунку кращих зразків народного мистецтва було широко розгорнуто роботу по їх збиранню, колекціонуванню та вивченню. Були засновані промислово-кустарні музеї, які стали осередками популяризації творчості народних майстрів.

Збереженню чудових зразків народного мистецтва ми завдячуємо багатьом етнографам-аматорам, які збирали їх по селах та містах і популяризували, влаштовуючи виставки не тільки на Батьківщині, а й далеко за її межами. Ці колекції поповнили фонди етнографічних музеїв нашої країни.

Збереження й розвитку кустарних художніх промислів сприяли губернські земства. Вони досліджували художньо – промислові центри, створювали промислове – кустарні майстерні, навчально-інструкторські школи, художньо-промислові училища та кустарні склади, які постачали промислам потрібний матеріал, та реалізували готові вироби. Усе це сприяло

відродженню традицій та поліпшенню якості художніх виробів народних майстрів. Розвиткові селянських кустарних промислів сприяло також “Товариство допомоги ручній праці”, яке організувало склади і магазини в багатьох губерніях та за кордоном. Було відроджено багато народних художніх промислів, зокрема бісерний. Оздобы з бісеру почали виготовляти в окремих кустарних майстернях і школах художнього рукоділля.

Перша артіль бісерниць була заснована в 1891 році в с. Воронцовка колишньої Чернігівської губернії. Не дуже складна техніка нанизування розповсюдилась у навколишні села – Бибінка, Івановське та ін. Сільські жінки і дівчата нанизували ланцюжки з бісеру – “ожерелки”. Виготовляючи прикраси, використовували візерунки старовинних вишивок, мережив, шиття, тканих поясів, відтворюючи в бісері ті ж самі орнаменти: “лапи”, “хрестики”, “віконечка” тощо.

Того ж 1891 року було створено вишивально-ткацьку майстерню в с. Сололіянка колишньої Полтавської губернії, це відродилося мистецтво вишивання бісером та нанизування ланцюжків. Осередки бісерних робіт були також подекуди на Поліссі. У місті Глухові в 1902 році засновано вишивальну майстерню, де займалися і бісерним шитвом. У Єкатеринославі (нині м. Дніпропетровськ) в 1911 році почала працювати артіль “Кустарних-одягальниць”, які в одязі для ляльок застосовували бісерні прикраси за зразками селянських. Багато осередків виготовлення прикрас з бісеру було також у Подніпров’ї та Прикарпатті [29, 42]. У 1906 році в містечку Зорові колишньої Київської губернії засновано кустарний осередок, де крім килимів і вишивок, виготовляли бісерні кольє, ланцюжки та інші оздобы. Існували бісерні промисли у Харківській та інших губерніях [30, 11].

На початку ХХ ст. було створено вишивальні майстерні на території Галичини (теперішні Івано-Франківська та Львівська області) й Буковини (Чернівецька область), де поряд з тканням та вишиванням виготовлялись прикраси з бісеру. Особливо розвинені художні ремесла на Поділлі, Покутті, Гуцульщині: в Тернополі, Чорткові, Борщеві, Городеньці, Коломиї, Косові, Чернівцях, Озерянах, Хусті та ін.

Узорів, спеціально призначених для плетіння бісером, не було, тому використовували рисунки місцевих художників, узори вишивок або тканих виробів.

Збували вироби на місцях або надсилали до Києва, Львова, Чернігова, Полтави та інших міст, де магазини кустарного виробництва перетворилися на своєрідні музеї народного декоративно-ужиткового мистецтва.

1.2. Морфологічний аналіз виробів з бісеру

Мистецтво виготовлення прикрас з бісеру, як й вишивка та інші жіночі рукоділля, прийшло до нас із глибин історії. З покоління в покоління передавалася техніка виготовлення оздоблень, узори та народні орнаменти. Завдяки своїй різноманітності, барвистості, самобутнім народним мотивом, витонченості бісерні прикраси здобули визнання не тільки в Україні, а й за

кордоном. Вироби майстринь, створені сотні років тому, і тепер чарують своєю красою, вражають оригінальністю форм та кольорових поєднань, чудово доповнюють сучасний одяг.

Вивчати, популяризувати народне мистецтво, зберігати для майбутніх поколінь його кращі зразки – почесний обов'язок не тільки етнографів, краєзнавців і мистецтвознавців, а й усіх тих, кому дорогі надбання духовної культури рідного краю.

Вироби з бісеру – чудова сторінка національної культури багатьох народів. У художніх виробках, різноманітних за формою, орнаментальними мотивами, колоритом, назвами, технікою виготовлення, розкривається неповторний талант народу, його потяг до прекрасного.

Прикраси робили вузькі й широкі, короткі й довгі, рівні і з зубчиками, прямі й заокруглені, плоскі й об'ємні, суцільні й ажурні, барвисті або однобарвні. У деяких селах нижній край виробів прикрашали торочками, петельками з бісеру та стеклярусу, підвішували намистинки, монети, хрестики тощо. Прикраси з бісеру, залежно від їх призначення, поділяються на кілька груп: оздоби головних уборів, скронь, волосся, шийні, нагрудні, спинні, поясні та наручні.

На Україні прикраси з бісеру, як і корали, дукачі, згарди дуже популярні у населення Карпат та прилеглих до них передгірських районів.

Виготовлені з бісеру вироби мали притаманні лише їм орнамент, колорит, місцеві назви. На відміну від селянських прикрас Росії, винизаних з великого бісеру, українські прикраси понижували з дуже дрібного круглого бісеру, який завозили з Чехії. Яскраві бісеринки (“пацьорки” або “коралики” – на Прикарпатті, “цятки” – на Буковині, “дъондятка” – на Закарпатті та ін.) нанизували на сурову або шовкову нитку чи кінську волосінь і переплітали між собою, складаючи яскравий рисунок геометричного орнаменту з чергуванням ромбів, хрестиків, цятки, рівних або ламаних ліній, дуже близький до орнаментальних мотивів вишивок і тканих виробів. Згодом у деяких районах з'явилися рослинні орнаменти із стилізованих квіточок, гілок та листочків [1, 89].

Прикрасами з бісеру на Україні оздоблювали головні убори, вплітали в коси, носили їх на шії, руках, грудях. Носили прикраси по-різному: в одних селах тільки жінки, в інших – і молодіці, і дівчата, одягали їх кожній день або тільки в свята, ними прикрашали чоловічі капелюхи, дівочі весільні головні убори.

Найпоширенішими були шийні та нагрудні жіночі прикраси у вигляді вузьких смужок, плоских ланцюжків та заокруглених ажурних комірців.

У назвах цих прикрас немає чіткого розмежування: одну й ту саму прикрасу в різних областях, районах і навіть селах називають неоднаково.

Найбільш поширена назва “тердан” означає плетений шнурок чи тасьму, а також прикраси у вигляді плоского ланцюжка або ажурного комірця з різноколірного бісеру, якими жінки прикрашали шию чи голову, а чоловіки – капелюхи.

Різноманітні назви прикрас виникли залежно від способів їх виготовлення, орнаментальних мотивів, місце, яке займав цей виріб в одязі тощо.

Від техніки виготовлення прикрас походять назви: силянка, силка, сильованка (від “силити”, “насилювати”, тобто “низати”, “нанизувати”); плетінка, плетянка, плетеник, монисто плетене, тканий гердан і від форми вічок – решітка, ліхтарик. Назви “рядки”, “пупчики”, “ружки”, “очка” походять від назв орнаментальних мотивів; “крайка”, “драбинка” – від назв частин одягу або предметів побуту; “ліци”, “шлейки” – від назв ремінної кінської упряжі, яка складалася з двох з’єднаних ремінців тощо. Мистецтвознавці, етнографи користуються найбільш вживаними назвами бісерних прикрас, розподіляючи їх за формою і призначенням на гердани, силянки, комірці, крученики та ланцюжки.

Гердан – нагрудна прикраса у вигляді петлі з суцільної або ажурної смужки різної ширини, яка одягається через голову на шию, з’єднані спереду медальйоном кінці прикрашають груди. Ці прикраси за формою нагадують російські гайтани та ланцюжки і мають безліч місцевих назв: “висорки”, “плесканки”, “басми”, “коральки” тощо.

Смужки герданів низали завширшки 1-4 см і завдовжки до й більше метра, кінці ланцюжка з’єднували чотири- або п’ятикутним медальйоном, прикрашеним торочками з бісеру. На Буковині кінці стрічки гердана з’єднували підвішеним до них дзеркальцем.

До нагрудних прикрас належали “ліци”, “дармовиси”, “шлейки”, які мали вигляд двох недовгих стрічок, винизаних з бісеру, з’єднаних спереду медальйоном, із зав’язками ззаду на шиї.

Силянка – рівна суцільна чи ажурна смужка. Плели її з різнобарвного бісеру на волосяній або нитяній основі, завширшки від 0,5 до 4 см, геометричним орнаментом. Коротка силянка, яка щільно прилягає до шиї, а ззаду зав’язується або застібається на гудзик чи гачок, належить до шийних прикрас.

Щоб силянка краще зберігалася, її нашивали на гарасівку (вовняну тасьму червоного або чорного кольору) або смужку полотна, кінці яких правили за зав’язку. Інколи силянку прикрашали вузьким ланцюжком з дрібного білого бісеру, винизаного “у хрестик”, який нашивали на гарасівку по обидва боки силянки.

Силянки носили на шиї по одній смужці або відразу по дві-три вузькі смужки різних узорів, поєднували їх з кількома разками скляного намиста, коралів, згардами тощо.

Місцеві назви таких прикрас – силянка, силка, гердан, гердяник, драбинка, ланка, очко, лучка, монисто, плетене галочка, крайка, ширинка, гарда, ланцок, аркан, рядки, пупчики тощо.

Комірець – шийна прикраса у вигляді заокругленої ажурної, мов мереживо, сітки різної ширини, рівної зверху і прикрашеної знизу зубцями або підвісками – висульками, які мають свої місцеві назви – “цомплики”, “памплики”, “кутасики” тощо. Застібкою, як і у силянок, правлять зав’язки,

сплетені з кінців ниток основи, гудзики і гачки. Комірці називають “силенка”, “гердан”, “решітка”, “лапки”, “зубок” тощо. Різною буває ширина і довжина коміrcів.

У багатьох районах українських Карпат виготовляли широкі круглі коміри – кризи. Найбільш поширеними вони були серед бойків (населення гірських районів нинішніх Львівської, Івано-Франківської та Закарпатської областей) та лемків (населення Бескидів).

Найширшими (до 20 см) були лемківські кризи, що вкривали плечі й груди жінок, з розкиданими на червоному тлі жовтими, блакитними, білими й зеленими ромбоподібними фігурами. Кризи складаються з трьох частин, різних за шириною та орнаментом. Перлу (верхню) смужку завширшки 1,5-2 см, яка щільно прилягає до шиї, винизували “у хрестик” дрібним ромбоподібним орнаментом. Другу (середню) частину нанизували “в косу клітинку” завширшки 8-12 см з великими ромбоподібними фігурами – “великі саморіжки” з чергуванням “малих саморіжків” та ромбиків. Закінчувалася прикраса нижнього смужкою з кількох кольорових кривульок, до яких прикріплювали підвіски довжиною 1-2 см. У бойківських кризах завширшки 10-14 см великий ромбоподібний орнамент, розміщений на середній частині виробу, підкреслював біле тло. Верхня смужка завширшки 2 см, прикріплена до середньої й оздоблена дрібним, переважно ромбоподібним орнаментом. Знизу прикрасу доповнюють кривульки та підвіски.

Ширина подільських криз дорівнює не більше 10 см. Орнамент геометричних фігур розміщували на двох смужках, найширшу смужку (1,5-2 см) прикрашав дрібний орнамент, а нижню – великі многокутники червоного, зеленого, жовтого, синього і білого кольорів з Х-подібними фігурами. Закінчувалася прикраса підвісками, нанизаними в два-три рядки. У нинішньому Городенківському районі Івано-Франківської області широкий ажурний комір звався “фіранок”. Він складався з двох частин. Першу, шийну, завширшки 2 см, прикрашали орнаментом з восьмипелюсткових розет або “ружками”. До неї кріпили другу частину, виконану з кількох рядків різнобарвних кривульок “косою сіткою”. Закінчували прикрасу підвісками з кольорових петельок.

Широкі коміри, до 8-10 см, виготовляли на Гуцульщині. Великі ромбоподібні фігури, трикутники, перехрестя створювали насичену контрастну кольорову гаму.

Подекуди на свята жінки й дівчата одягали відразу по кілька різнобарвних коміrcів різної довжини і ширини, що прикрашали перед сорочки, спускаючись до пояса.

Крученики – об’ємні шийні та нагрудні прикраси у вигляді товстих, пустих усередині шнурків. Ажурні круглі плетінки з різнобарвного бісеру на Прикарпатті називали “гердан кручений”, “бруштини”, “хробак”, “черв’як”, “шульшик”.

На Покутті (нині східна частина Івано-Франківської області) виготовляли намисто з дерев’яних кульок, обплетених ажурною сіткою з кольорового бісеру.

Ланцюжки – вузенькі смужечки з бісеру винизані різноманітними квіточками чи геометричними фігурами. Ними оздоблювали краї силянок або носили з намистом, іншими прикрасами.

До жіночих прикрас належить також “монисто” – нанизані бісером нитки, прикрашені пупчиками (петельками) або квіточками і з’єднані в кілька разків одного намиста. На Буковині дівчата носили браслети з бісеру (“бодзики”). На початку ХХ ст. носили такі прикраси і в селах нинішніх Житомирської, Хмельницької, Вінницької областей, де їх називали “лучка” або “згарда”.

Описуючи одяг та головні убори українців, які жили в Галичині та Угорщині в другій половині ХІХ ст., відомий дослідник українського народного мистецтва Я.Головацький писав, що жінки на Коломийському підгір’ї та Покутті в неділю й свята обв’язували свої коси герданом – стрічкою завширшки 4 см з різноколірних бісеринок, нашитим на солом’яну плетінку у вигляді обруча, який прикріплювали до кіс вузькою бісерною силянкою довжиною понад 1 м.

Дівчата й жінки гірських та передгірських районів прикрашали голову герданами, нашитими на червону вовняну стрічку гарасівку.

Буковинські гуцули носили вінки із стеклярусу і стьожок герданів, штучних квітів, павиних пер – “карабули”.

1.3. Орнаментика і колористика бісерних прикрас

Орнамент (від лат. *ornamentum* – оздоба, прикраса) – це візерунок, який складається з елементів, що ритмічно повторюються. Створився протягом століть разом з історією та культурою того чи іншого народу, відображаючи самобутні національні риси, місцеві особливості, художні традиції.

Існують різні **види орнаментів**, які класифікуються за такими ознаками:

1. За зображенням елементів і мотивів:

– **геометричний** – складається з крапок, трикутників, квадратів, прямокутників, ромбів, кіл, а також із прямих, звивистих (спіралі, зигзаги) та ламаних (меандри) ліній;

– **рослинний** – складається із зображень стилізованих природних форм: стовбурів дерев, гілок, листків, бруньок, стебел, квітів, злаків, овочів, фруктів та ін.;

– **тваринний** (аніمالістичний або зооморфний) – складається із стилізованих зображень представників тваринного світу: коней, оленів, баранів, зайців, орлів, соколів, павичів, зозуль, голубів, ластівок, півнів, качок, бджіл та ін.;

– **людський** (антропоморфний) – складається із стилізованих зображень людських фігур (дитячих, чоловічих або жіночих) та окремих частин тіла.

– **змішаний** – поєднує в собі два або декілька розглянутих вище видів орнаменту, наприклад, рослинно-геометричний, рослинно-тваринно-геометричний тощо.

Крім цих видів орнаментів, існують геральдичні, шрифтові, міфологічні, символічні та інші.

2. За розташуванням елементів і мотивів на поверхні предмета:

– **стрічковий** (смужковий) – поєднує елементи і мотиви у смугі, якою обрамляються краї поверхні предмета по довжині, висоті, ширині, колу, периметру тощо;

– **сітчастий** (килимовий) – складається з повторюваних елементів і мотивів, якими заповнюється вся поверхня предмета або центральна його частина;

– **центричний** (розетковий) – складається з круглого орнаментального мотиву – розетки, розташованої у центральній частині поверхні предмета.

3. За взаємним розташуванням елементів і мотивів в орнаменті:

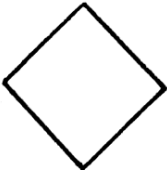
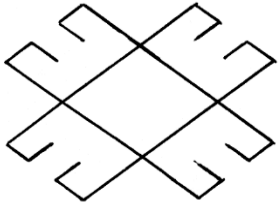
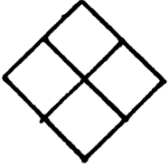
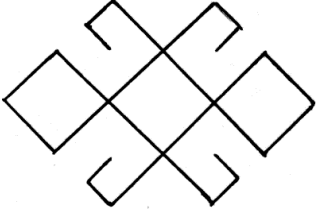
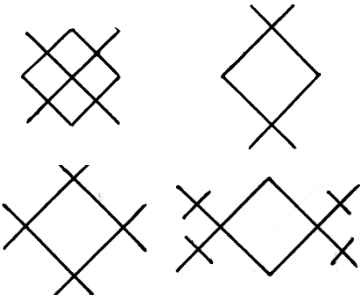
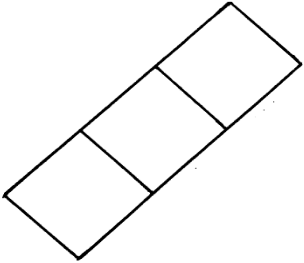
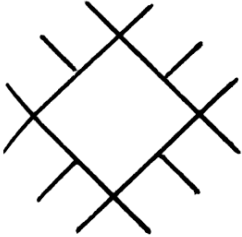
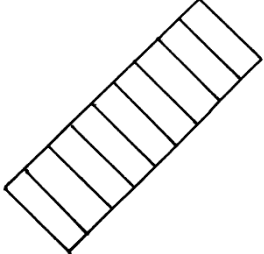
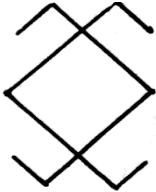
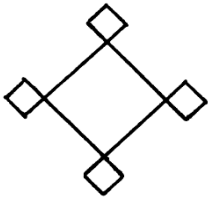
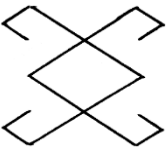
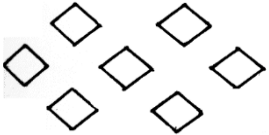

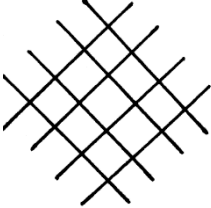
– **симетричний** – складається з взаємно впорядкованих елементів і мотивів, що розташовані на осях симетрії або їх системах;

– **асиметричний** – вирізняється вільним розташуванням елементів і мотивів;

– **композиційно-замкнутий** – складається з елементів і мотивів, обмежених певними геометричними формами

Для бісерного рукоділля найбільш характерним є геометричний, стрічковий або сітчастий орнамент. Геометричний орнамент, що виник у давнину, – це своєрідні умовні знаки, за допомогою яких людина виражала своє світосприймання. Так, горизонтальна лінія означала землю; хвиляста – воду; вогонь зображували у вигляді хреста; коло або квадрат ромб символізували сонце і т. ін. Деякі орнаментальні знаки відігравали роль оберегу, їх наносили на одягу і на предмети вжитку. З часом геометричні фігури втратили своє магічне значення і перетворилися на декоративні елементи з тим чи іншими типами узорів у різних місцевостях.

Геометричний орнамент найлегший, композиційне він складається з простого чергування фігур та рядів, розміщених по горизонталі, вертикалі або діагоналі. Тут можуть переважати ромби, квадрати, трикутники, прямі та ламані лінії, зигзаги, крапки, хрестики тощо. Найпоширенішою фігурою є ромб з різноманітними варіаціями: подовжені сторони, перехрещування діагоналей, приєднання до вершини великого ромба маленьких ромбиків або рейкоподібних фігур (рис.1.1).

Народна назва	Зображення	Народна назва	Зображення
Ромб		Барани	
Очко, віконце		Мотовило	
Ромби з подовженими сторонами		Човники, скриньки	
Саморіжок малий		Драбинка	
Ромб з різками		Голови	
Баранячі роги		Лапки	
Саморіжок великий		Решітка	

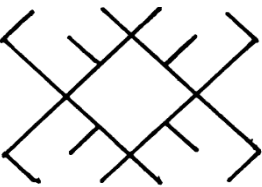
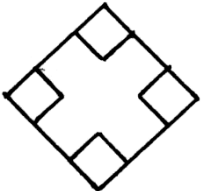
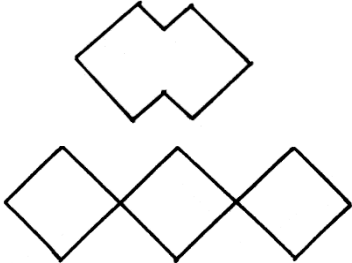
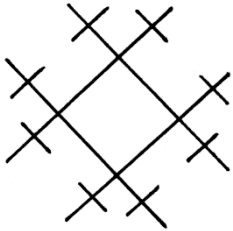

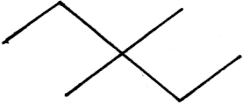

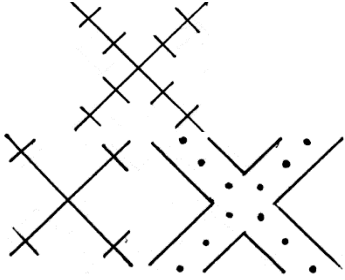
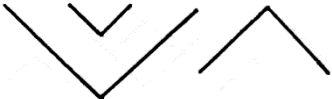
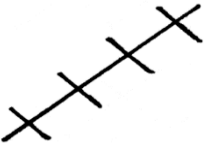
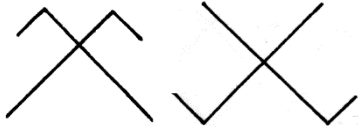
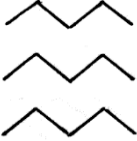
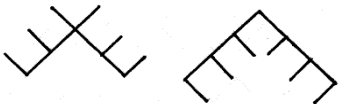
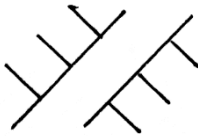
Павук		Рожа, рожка,	
Поєднання ромбів		Конюшина	

Рис. 1.1. Орнаментальні мотиви на основі ромба

Найчастіше, як бачимо, ромб створює основу композиції, але він може бути і доповненням до інших мотивів.

Основний орнаментальний мотив можуть доповнювати лінії – прямі, ламані, схрещені (рис.1.2).

Народна назва	Зображення	Народна назва	Зображення
Кривулька, пилка		Раки	
Зубці, вуж		Кражик, крижик, перелазок	
Кутики		Схонка	
Топірці		Смерічка	
Межиочка		Гілочка	

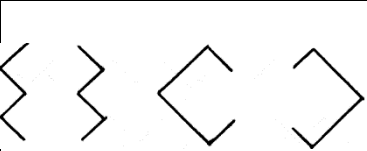
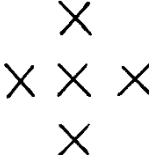
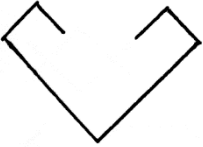

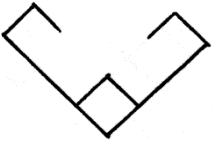


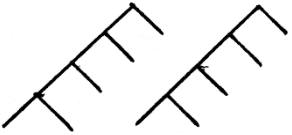
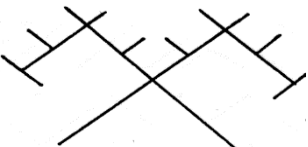
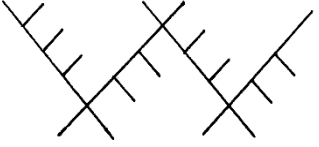
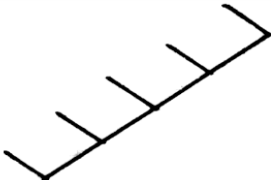
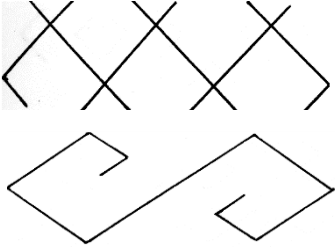
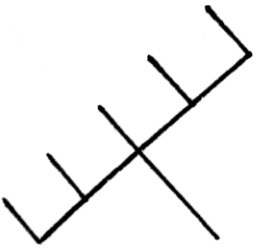
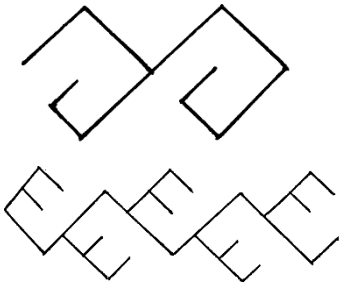
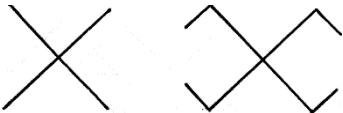
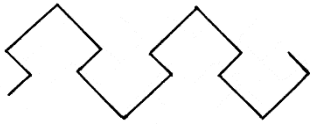
Ріжки		Ружка	
Підкова		Дзвоник	
Бесаги		Листок	
Баранячі ріжки		Вівсик, овес	
Оленячі ріжки		В'юни	
Гребінка		Безконечник	
Грабельки		Кучері	
Хрестики, хрещики		Головкате	

Рис.1.2. Орнаментальні мотиви на основі прямих, ламаних і схрещених ліній

Досить часто проміжки між окремими фігурами одного орнаменту заповнюють іншими фігурами, які створюють не тільки тло, а й складають новий узор.

Велику роль в різних варіаціях геометричного орнаменту відіграють розміри узорів та пропорційні співвідношення його частин. В одних районах орнамент великий і нескладний, в інших - дрібний і густий; подекуди його колорит суворий та скупий, а в інших місцевостях насичений веселковими, барвами. Інколи в узорі поєднуються кілька геометричних фігур, які утворюють один багатоплановий орнамент (рис.1.3). з'єднані в одній точці), рожі, ружі, ружки (квітки), зірки, купки, зіздки (квіткові розети), ріжки, кучері рачкоподібні подовження сторін/, зубчики, безконемники тощо. Досить часто трапляються орнаменти, назви яких пов'язані з рослинним світом – листочки, квіточки, травка, колосся, огірочки, виноград, смерічка, овес, пшеничка, дубове листя, барвінок, сосонка та ін. Серед назв тваринного походження відомі баранчики, курячі та воронячі лапки, оленячі ріжки, рачки, павучки, вуж тощо.

Назви деяких орнаментальних фігур походять від господарських споруд, предметів побуту, інструментів і реманенту: дашок, дзвіночки, паркан, сокирки, топірці, грабельки, драбинка, підківка, гребінці, човник та багато інших.

Місцеві назви домінуючого елемента, розміреного в центрі, перейшли на той чи інший орнамент: скринькове – ромби або квадрати, що утворюють прямокутники; головкате – ромби або трикутники з маленькими ромбиками на вершинах; хрестате, кучеряве, очкате, ріжкате, безконечне, підківки, ружкове, княгинькове, петрушкове тощо.

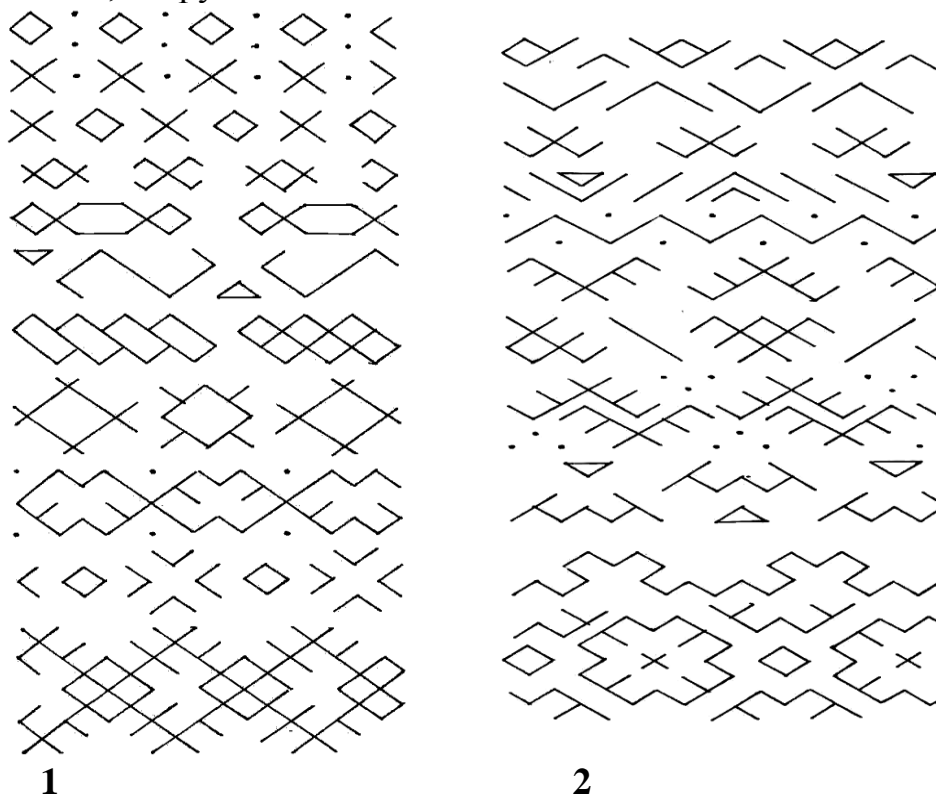


Рис. 1.3. Багатопланові орнаменти, складені з різних елементів і мотивів

Часто один і той самий орнамент замінюється залежно від кольорових поєднань, притаманних різним районам. Дещо пізніше виникли стилізовані рослинно-тваринні орнаменти; умовні й лаконічні, вони досить точно характеризують зображений предмет.

Орнамент прикрас з бісеру в західних областях України, в основному, геометричний. Складається він з різних фігур, які мають свої місцеві назви: качала, кочіл, кочіла, віконце (ромб), саморіжок (ромб з подовженими сторонами), кривуля, кривулька (зигзаг або ламана лінія), клинці, кутики, дашок, трійка (трикутники), лапки (три-чотири рисочки або ромбики).

Кожній місцевості властиві свої не тільки орнаментальні традиції, а й кольорові поєднання. Колорит узору може бути своєрідною візитною карткою області, району і навіть окремого села та присілка.

Жителі західних областей України віддають перевагу яскравим, насиченим барвам, мов перенесеним з лісів, полонин, потоків та водограїв. Як і у вишивці, в орнаментах бісерних прикрас переважають різні відтінки червоного кольору, який колись мав оберегове значення. Майже в кожному селі в малюнки додають сині та фіалкові відтінки. Чорним тлом або обрамленням виробу вирізняються прикраси окремих сіл Закарпатської, Івано-Франківської та Чернівецької областей. Для Рахівщини характерна чорно-синя гама, для Верховини – темні, фіолетово-сині кольори, які нагадують красу карпатської ночі.


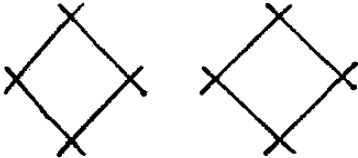
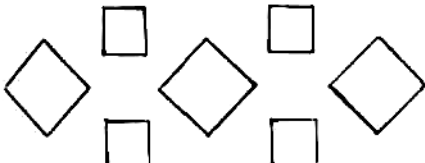
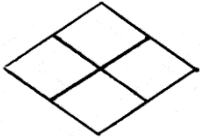

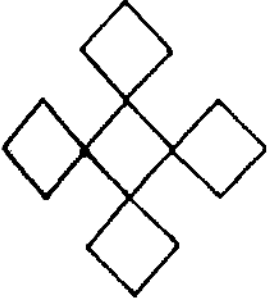
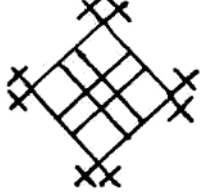
Особливо виразні за колоритом гуцульські орнаменти Косівщини. Тло старовинних герданів нанизували з білого бісеру, який підкреслював барвистість окремих елементів узору – ромбів, ружок, очок, хрестиків тощо.

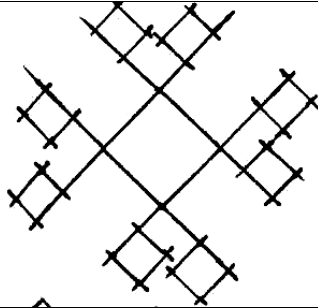
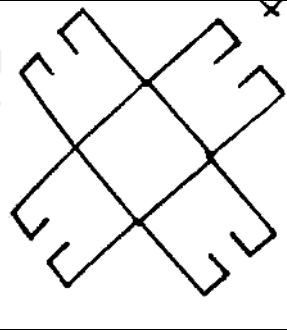
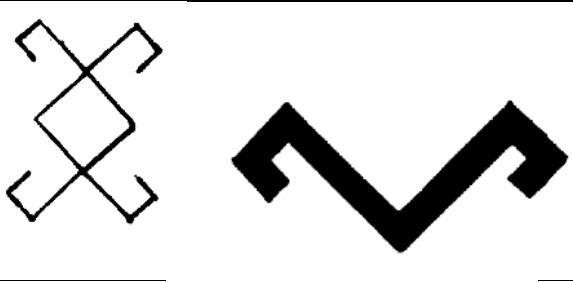
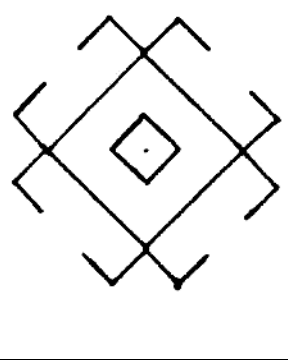
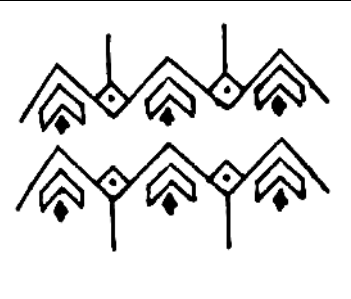
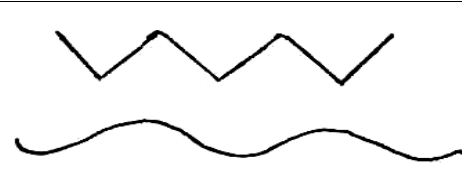
Прикраси Снятинського району Івано-Франківської області характеризуються поєднанням білого, жовтого, зеленого та блакитного кольорів.


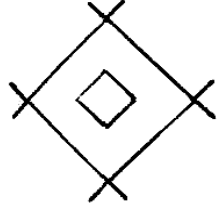

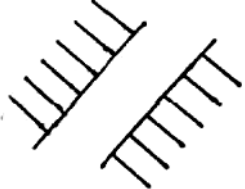
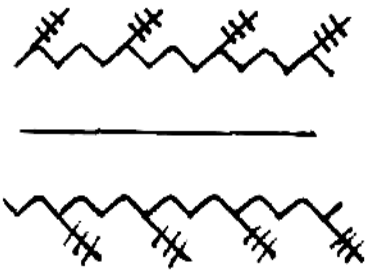
Особливою витонченістю вирізняються прикраси Наддністрянщини. Виготовлені вони з дрібненького круглого бісеру переважно чотирьох кольорів – брусниці, жовто-глиняного, білого й зеленого. Нашиті на червону вовняну гарасівку, яка надавала їм темного відтінку червоного кольору, ці гердани прикрашали дівочі коси та головні убори.

Сучасні вироби з бісеру мають спрощені форми, візерунки та кольорові поєднання, але як і старовинні, вони чудово підходять в якості доповнень до одягу.

**СХЕМИ МОТИВІВ ДЛЯ БІСЕРНОГО РУКОДІЛЛЯ,
ХАРАКТЕРНІ ДЛЯ РІЗНИХ РЕГІОНІВ**

Зображення	Народна назва	Регіон поширення
	Чашки	Чернігівщина
	Купки	Прикарпаття
	Квадрати	Прикарпаття
	Очкате	Прикарпаття
	Мотовило	Прикарпаття
	Голови	Прикарпаття
	Ружевий	Прикарпаття

	Цвіткова ваза	Вінниччина
	Барани	Прикарпаття
	Баранячі ріжки	Прикарпаття
	Баранячі ріжки	Франківщина
	Барвінок	Вінниччина
	Безкінечник	Прикарпаття

	Віконце	Прикарпаття
	Вітрячки	Буковина
	Кривулька	Прикарпаття
	Гілочка	Прикарпаття
	Гілки	Полтавщина

Недотримання послідовності композиційних побудов порушує гармонію і цілісність орнаменту. У цьому такому випадку важко досягнути стильової єдності, правильного співвідношення частин композиції, ритму, зрівноваженості елементів орнаменту на поверхні бісерної прикраси.

1.4. Характеристика технік виготовлення бісерних прикрас

У давнину для виготовлення прикрас бісер купували на вагу або петлями, тобто нанизаним на нитки, штучні дорогоцінні камінці – поштучно. Під час роботи бісер розкладали в блюдце, висипали на сито або шорстку тканину. Насилювали бісер безпосередньо на нитки або користувалися спеціальними дуже тонкими голками та шовковими нитками з прикріпленою срібною голкою (схожими на теперішні спиці). Замість голки в селах використовували кінський волос або тоненький дротик. Інколи голку замінювали щетинкою, кінець якої розщеплювали і вкладали нитку.

Вироби з бісеру завжди двобічні, тобто мають однаковий з лиця та з вивороту узор.

Залежно від кількості голок з ниткою, потрібних для роботи, розрізняють нанизування “в одну голку” – бісеринка до бісеринки, “у дві голки” – нанизування бісеринки на нитку з голками на обох кінцях, які перехрещуються в місцях з’єднання.

Є кілька способів виготовлення прикрас, які виконуються за точним підрахунком намистинок. Для кожного з цих способів характерне своє розташування бісеринки при нанизуванні.

До основних технік виготовлення бісерних прикрас належать:

1. Мозаїка або “в шахмат” – це нанизування бісеринки вручну в шаховому порядку (через одну). Цим способом нанизували різноманітні ланцюжки, кільця для серветок, пояси, гаманці, круглі шнурки тощо.

2. “У хрест” або “хрестик” – нанизування ланцюжків та густої сітки з хрестоподібним розміщенням бісеринки.

3. “Переплітання” або “плетіння” – нанизування бісеринки на кілька ниток, з’єднаних на одному кінці вузлом, і переплітання їх між собою під прямим або гострим кутом за задуманим узором. Переплетені нитки бісеру створювали ажурні сітки з вічками у вигляді ромбів, квадратів, ліхтариків.

Переплітання – найпоширеніший спосіб виготовлення селянських прикрас. Плели вироби вузькі – на 4-5 ниток і широкі – на 20-25 нитках.

4. “Силяння” – нанизування ажурних прикрас на зразок в’язання мережив гачком повітряними петлями, виконується косою сіткою – “ромбом”, прямою клітинкою – “решіткою”, у вигляді бджолиних сот, або “ліхтариком”.

Нанизування виконують рядами зліва направо (або зверху донизу), потім справа наліво (знизу доверху), і так до кінця виробу. Нанижують однією або двома голками (по одній на кожному кінці). Способом “нанизування” можна виготовляти прикраси різної довжини і ширини, різної форми.

5. “У стовпчик” – нанизування виробів у вигляді круглих або квадратних шнурів.

6. “Ткання” – виготовлення виробів на верстаті з нитяною основою, де роль човника виконує голка з ниткою, з нанизаними на неї бісеринками. Для цього користувалися невеликим верстатом (рис. 1.4), який складається з дощечки-підставки, завдовжки 25 см і завширшки 13 см з дерев’яними рейками на кінцях, з’єднаними поздовжньою штангою. Під рейками є валики з гвинтами для закріплення ниток основи. На одному кінці нитки зв’язували вузлом намотували на валик, закріплюючи гвинтами. Потім нитки основи протягували крізь насічки на рейках і закріплювали кінці на другому валику.

Ткали зліва направо за допомогою голки з ниткою, на яку набирали бісеринки відповідно до узору.

У домашніх умовах виготовляли простіші верстати (рис 1.5) у вигляді рами або дощечки-підставки і завдовжки 40-150 см і завширшки 10-15 см з двома дерев’яними “порогами” на краях заввишки до 5 см. Нитки основи (3) насновували в насічки на порогах або на забиті цвяшки (2). У такий спосіб виготовляли смужки силянок, герданів, пояси та інші прикраси з бісеру.

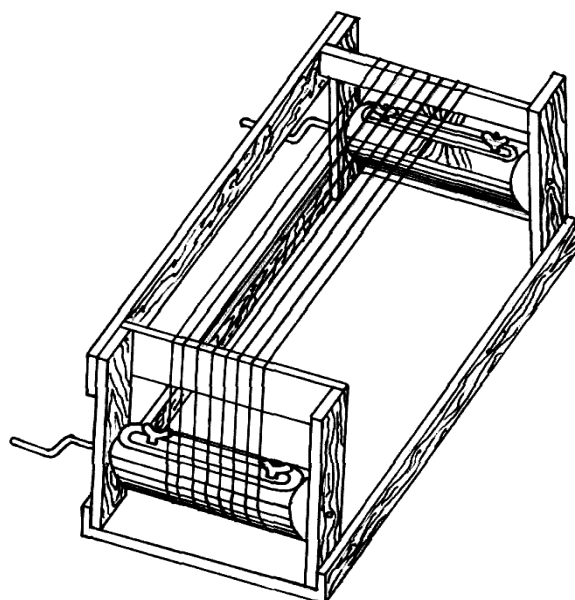
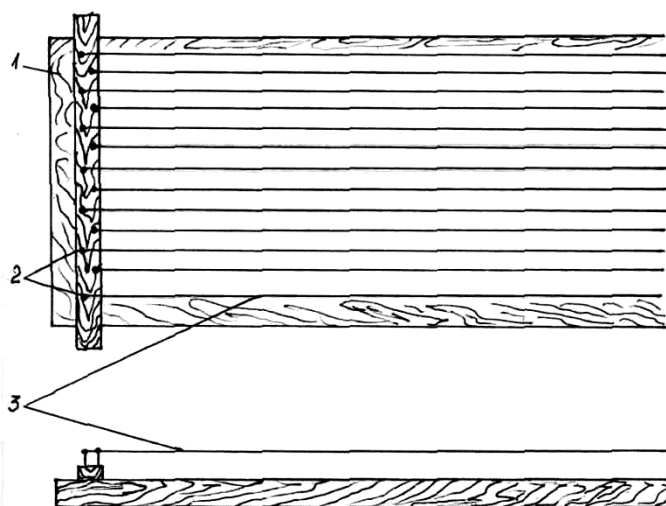


Рис. 1.4. Верстат для виготовлення тканих бісерних прикрас



**Рис.1.5. Рама для виготовлення тканих бісерних прикрас:
1 – рама, 2 – цвяшки, 3 – нитки основи**

Виготовляючи ажурні прикраси з бісеру майстрині використовували зразки вишивок, тканиня, мережив. Для тканих прикрас використовували узори вишивок хрестика.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М. Е. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.
2. Ануфриева М.Я. Искусство бисероплетения. Современная школа. – М.: Культура та традиції, 1999. – 352 с.
3. Бісер. – М.: Знання, 1992. – 44 с.
4. Бисероплетение: от простого к сложному. – М.: Просвещение, 1993. – 32 с.
5. Бондар І. Орнаментака карпатських вишивок // Народна творчість та етнографія. – 1969. – №2. – С. 55-58.

6. Борисова С. Великодне яйце з бісеру // Трудова підготовка в закладах освіти. – 2003. – №2. – С. 44-47.
7. Будзан А.Ф. Художні вироби з бісеру // Народна творчість та етнографія. – 1986. – №3. – С.80-85.
8. Виноградова Е., Исупова Н. Большая книга бисера. – М.: Олма-пресс, 2000. – 428 с.
9. Геник Е. Прикраси з бісеру / Для дому і сім'ї. – К.: Реклама, 1988. – С. 70-77.
10. Гура Л.П., Жоголь Л.Є., Исупова Н. М. та ін. Прикрась свій дім. – К.: Техніка, 1988. – 304 с.
11. Дударева В. Бисер в старинном рукоделии. – М.: Светлана, 1993. – 268 с.
12. Здоровега Н., Матейко К. Краса народного вбрання. // Народна творчість та етнографія. – 1970. – №1. – С. 30-39.
13. Извекова Г. Художне бісерування // Початкова школа. – 1998. – №2. – С. 24-26.
14. Кардаш Н. Цікава “мозаїка” // Трудова підготовка в закладах освіти. – 2003. – №2. – С. 41-44
15. Кельман Л. Хроника бисера // Химия и жизнь. – 1983. – №3. – С.25-29.
16. Колотило К. Бісер: Альбом. – К.: Мистецтво, 1992. – 115 с.
17. Костишина М.В. Особливості традиційного жіночого одягу буковинського Поділля // Народна творчість та етнографія. – 1976. – № 6. – С. 59-67.
18. Котова И.Н., Котова А.С. Школа современного бисероплетения. – СПб.: Паритет, 1999. – 222 с.
19. Кошкарлова-Герцог Е.Д. Руководство по рукоделию – М.-Л.: Гизлегпром, 1946. – 68 с.
20. Литвинець Є.М. Голки, нитки, намистинки. – К.: Веселка, 1989. – 75 с., іл.
21. Литвинець Е.М. И дивный видится узор. – М.: Молодая гвардия, 1988. – 86 с.
22. Литвинець Є.М. Чарівні візерунки. – К.: Рад. школа, 1985. – 222 с.
23. Ляукина М. Бисер. – М.: Аст-пресс, 1999. – 165 с.
24. Макаренко О. На порозі свято. – К.: Веселка, 1991. – 70 с.
25. Маланчук В.А. Квітуче народне мистецтво. – Львів: Каменяр, 1984. – С.8- 19.
26. Матейко К.І. Український народний одяг. – К.: Наукова думка, 1977. – С. 138-142.
27. Мельникова Л.В., Осипова Л.В., Фридман Т. Б. Методика трудового обучения. – М.: Просвещение, 1985. – 224 с.
28. Моисеенко Е.Ю. Бисерные изделия XVIII века: работы крепостных мастериц в собрании Эрмитажа. – В кн.: Труды Государственного Эрмитажа: Т.3. – Л.: Искусство, 1959. – 200 с.

29. Немчинова Д., Раскин А. Игра в бисер // Декоративное искусство СРСР. – 1983. – № 5. – С.48- 52.
30. Програми для загальноосвітніх навчальних закладів. Трудове навчання. 5-9 класи. – К.: Шкільний світ, 2001. – 312 с.
31. Програми з трудового навчання за профілем народних художніх промислів / Укл. О.П.Іващенко. – К.: РУМК, 1992. – 60 с.
32. Програми з трудового навчання за профілем народних художніх промислів. IX-X класи. Ч. 1. / Укл. Т.В.Хілько. – К.: РНМК, 1994. – 26 с.
33. Прикраси з бісеру. – М.: ООО “Мода та рукоділля”, 2001. – 44 с.
34. Пчілка О. Українські узори. – К.: Мистецтво, 1987. – 124 с.
35. Склотнева Е.И. Бисероплетение. - СПб: Золотой век, 1999. – 336 с., ил.
36. Сметанина Д.А. Методика трудового обучения в 4-8 классах. – К.: Радянська школа, 1974. – 160 с.
37. Тейлор К. Бисер: 55 современных оригинальных идей. – М.: Олма-пресс, 2000. – 144 с., ил.
38. Тхоржевський Д.О. Методика трудового та професійного навчання та викладання загальнотехнічних дисциплін: 3-е вид. перероб. і доп. – К.: Вища школа, 1992. – 334 с.
39. Тхоржевський Д.О. Методика трудового та професійного навчання. Частина 1: Теорія трудового навчання: 4-е вид. перероб. і доп.. – К.: РННЦ “Дініт”, 2000. – 201 с.
40. Федорчук О. Українські прикраси з бісеру: Техніки виконання. – Львів: НДІ “Ноосфера”, 1999. – 40 с.
41. Хансуварова С.В. Украшения из бисера. // Работница. –1980. –№9. – С. 12-13.
42. Ханявина Л. Бисер // Неделя. – 1977. – № 15. – С. 14-16.
43. Хворостов А.С. Декоративно-прикладное искусство в школе: Пособие для учителей. – М.: Просвещение, 1981. – 175 с.
44. Цамуталина Е.Е. 100 поделок из ненужных вещей. – Ярославль: Академия развития, 1999. – 192 с., ил.
45. Чудесные мгновения – М.: Астрейя, 2001. – 23 с.
46. Якимовская Л.В., Свиридова А.А., Шичанина В.С. Уроки бисероплетения. – СПб: Корона, 1998. – 448 с.

МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ І ТЕХНОЛОГІЧНО–ОРГАНІЗАЦІЙНИЙ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО РОЗПИСУ ТКАНИН

1.1. Історичний аналіз розвитку художнього розпису тканин

Ручний розпис тканин – різновид художнього текстилю, який, в свою чергу є важливим розділом декоративно-ужиткового мистецтва. Цей вид декоративно-ужиткового мистецтва має глибоке народне коріння і традиції, що дійшли до наших днів. Сучасні художники по текстилю з глибокою повагою ставляться до минулого цього виду мистецтва і постійно черпають із нього творчі задуми, що зумовлює появу нових технологій на основі використання традицій давнього розпису тканин.

Найдавнішому з відомих науці розписів тканин більше 2000 років. Але він був виявлений і описаний тільки в часи китайської культурної революції. Це майже двометрове полотнище знаходиться в місці захоронення однієї знатної жінки. На добре збереженому розписі зображені фігури, темні контури яких виписані надзвичайно вміло і динамічно. Самі фігури розфарбовані мінеральними фарбами. І цим своїм вмінням художники Китаю справили плідний вплив на становлення розпису по шовку в Японії [6, 12].

Вперше аналогічний сучасному розпису по шовку появився в Японії в XV ст. Як і китайські майстри японські художники користувалися, перш за все, тушшю і разом застосовували різні барвники, які наносили з допомогою певних тканин, щоб запобігти сильному розпилюванню фарб на шовку. Таким чином виготовляються чарівні за своєю красою ландшафти.

У міру того, як Японія стає все більш відкритою для Заходу, в японський живопис проникають і європейські образотворчі засоби.

Світ, створений художниками японських декоративних розписів, при першому знайомстві здається простим і зрозумілим, то складним і недоступним. Зображення дерев, чагарників, квітів і птахів хоч і деякі незвичні, але правдоподібні. Золотий фон, на якому вони розташовані, робить розписи більш схожими на панно або килим, ніж на картину.

Мотиви природи переважали в настінних розписах подібно до того, як вони зображалися в класичній поезії. Ідея нерозривного зв'язку людини і природи була центральною в культурі Японії. Спостерігаючи природу і постійно відчуваючи причетність до нею, людина усвідомлювала і досягала своє місце у всесвіті.

На художні якості розписів вплинуло багато чинників – як особливості національного світосприймання, так і матеріали конструкції архітектури. Композиційна побудова творів була обумовлена способом життя людей: оскільки в японському будинку були відсутні меблі і головною поверхнею, на якій сиділи, спали, приймали їжу, була покрита рогожами підлога, напівфігура сидячої людини і рівень його очей визначали не тільки масштаб предметів в інтер'єрі, але і точку зору на настінний живопис.

Мистецтво декоративних розписів мало в Японії стародавню традицію. Ще в палацах феодальної аристократії X–XII ст. набули широкого поширення розписні ширми. На стінах монастирів XIV–XV ст. зображалися буддійські святі і пейзажі. Але в XVI ст. змінився і сенс розписів, і їх призначення. Вони розміщувалися головним чином в палацах і замках військових правителів країни і крупних феодалів, а в багатющих монастирях прикрашали приймальні зали і приміщення для гостей [6, 17].

Виконані по золотому фону мінеральними і рослинними фарбами насичених тонів, розписи представляли щось небачене і вражали сучасників пишнотою і розкішністю. Вони служили фоном для святкових церемоній, створюючи атмосферу урочистості і розкоші.

Потім майстри стали шукати нові прийоми виконання живопису. Вони прийшли до необхідності укрупнення масштабу зображень, виділення провідного мотиву, відмови від дрібних деталей.

Особливо поширеною темою розписів були мотиви, що займають особливе місце в літературі і мистецтві Японії. У декоративному мистецтві – лаках, кераміці, тканинах – легко пізнається мотив, що вказує на пору року (квітуча слива – рання весна, листя клена, хризантема – осінь і т. д.). У композиції нерідко поєднувалися прикмети всіх сезонів, і це символізувало замкнутий цикл природних перетворень, круговорот часу, якому підкорялося життя природи і людини.

Зберігаючи дбайливе відношення до природного, природно, японське мистецтво не любить геометричної правильності форм, не любить симетрії, яка є повторенням, а тут все визначає увагу до одиничного, неповторного. Звідси старання зберегти природну своєрідність матеріалу, мінімальна його обробка. Принципова незавершеність форми – це вираз того, що пізнання, у тому числі і художнє, завжди є шлях, рух.

У другій половині XIX століття японський розпис по шовку знаходить в Європі захоплених послідовників. Особливо інтенсивно ідеї з далекого Сходу переймаються імпресіоністами Франції.

Тканина на якій малюють батик – шовк. Це тканина, яка була символом багатства, секрет виготовлення якої правдами і не правдами хотіли перейняти всі.

Батьківщиною шовку вважають Китай (провінція Шан-тунг). Шовк ще називали «китайка», «тканина з Китаю». До нас це слово дійшло далекою, округною дорогою. У латинській мові існує слово «сэрикус», що означає «китайська матерія» (від «сэрэс» – Китай). В середні віки разом з шовковими виробами воно дісталось до Скандинавії, де перетворилося на «сильки». Погодитись, що перетворити «сильки» в «шовк» не так вже важко. Можливо, що словоутворення йшло таким чином: «сильки», «сильк», «сельк», «селк», «шовк». Вже в XII в. до н.е. в Китаї виготовлялися якнайтонші, особливо штучні тканини, що вимагали складних технологічних методів [5, 25].

Коли сім легіонерів римського полководця Марка Лігінія Краса в 53-му році до н.е. переслідували парафіяни в східному напрямі через ріку Євфрат під Карфагеном, то відступавши до цієї миті парафіяни, зупинились і обстріляли

своїх ворогів градом стріл. Відважні, загартовані в боях легіонери може і справились би, якщо б сталося наступне: під страшенні крики парафіяни розгорнули величезні шовкові полотнища і почали розмахувати ними. Яскраві кольори під сліпучим сонцем розгубили противників, і вони почали відступати. Розбиті легіонери Краси були першими римлянами, яким довелося настільки таємничим чином познайомитися з шовком.

Уявлення про виробництво шовку здебільшого були хибними. Навіть Нірхос, один з офіцерів Олександра Великого, який був одним з перших європейців, що зіткнулися з шовком в Індії в часи завойовницьких походів Олександра, розказував, що шовкові нитки збирались або “вичісувались” з дерев рідкісної породи. І знаменитий Вергілій описав процес одержання шовку такими самим методом.

Цінні якості шовку і легенди про його виникнення зробили ніжну на дотик тканину виразом могутності, розкоші, найціннішим товаром в Римі на межі старої і нової ери. Шовк був настільки дорогим, що його вага прирівнювалася до ваги золота.

Так, наприклад, Цезар демонстрував свою могутність і тим, що при входженні в Рим наказав натягнути на тенти дорогоцінну шовкову тканину. В найближчому часі шовк настільки покорив римлян, що появилася стурбованість з приводу економічної могутності великої держави. Разом з тим побоювались, що зацарювавши розкіш приведе до упадку і розпаду імперії. Так, в 14 р н.е. Тиберій заборонив римлянам носити шовковий одяг.

Таємниця виготовлення – на радість китайським і торговцям шовкового шляху ще довго залишилась нерозгаданою. Навіть сам Нерон передбачав, що шовк вичісують з кори тутового дерева або одержують з якоїсь пустинної квітки. Тим часом римляни навчилися ткати ніжний шовк. Відносно груба китайська шовкова тканина під невсипущим наглядом римлян обережно розділялись на мануфактурах Близького Сходу на нитки, після чого з них знову ткали невагому, прикрашену різними орнаментами і візерунками тканини. Ці дорогоцінні тканини майстерно виготовлені і забарвлені чудовою фарбою з пурпурових елементів, мандрували по шовковому шляху назад в Китай старовинну батьківщину шовку [5, 45].

Існувала глибока віра в благотворний вплив шовку на здоров’ї людини, тіло якої було їм оповито. У старовинних китайських рукописах згадується також про цілющі іскри, що виникають при терті шовку, за допомогою якого лікували людей. Пізніший китайський манускрипт VIII ст. розповідає про особливий розпис шовкових тканин за допомогою воскового малюнка, який виконується на тканині за допомогою пензлика, що занурюється в гарячий віск. Малюнок, виконаний таким чином, не забарвлюється ніяким кольором, а залишається білим.

У епоху феодалізму китайські художники зуміли створити неповторні за майстерністю і поетичністю шовкові свити з першими в світі пейзажними композиціями. Шовкові свити – це своєрідна форма картин, що допомагають показати природний світ у всьому його розмаїтті. Вертикальні свити вішалися для огляду на стіну, що дозволяло погляду разом охопити зображені на них

простори. Вже в VIII ст. китайці нарівні з прозорими водяними фарбниками стали застосовувати багату відтінками чорну туш. Тоді ж починали складатися різні способи і прийоми живописного зображення. З одного боку, дуже ретельна і докладна прописка натури – «чун-би», що в перекладі означає «дивний пензель», а з іншого боку – як би незавершений сюжет, що швидко написаний, такий, що дозволяє глядачеві дофантазувати ідею художника, – «се-и», в перекладі – «живопис ідеї». [5, 6]

Цей вигляд живописи на шовку писався не з натури, а по пам'яті і вбирав в себе всі найхарактерніші риси природи.

Коли римським купцям приблизно в 150-200 р. н.е. під час однієї з поїздок в далекий Китай вдалося взнати таємницю шовку і познайомитись з його одержанням з допомогою гусениць шовкопрядів. Вони вжили все для того, щоби самим розводити дивних метеликів. Добитися того вдалося лише в 532 р. після розпаду єдиної китайської імперії. За дорученням імператора Юстиніана два візантійських монахи-неборіанці вивезли з Китаю контрабандою личинки гусениць в пустих посохах.

У 533р. в Сирії розвели з коконів перші гусениці-шовкопряди. Більше трьох тисячоліть Китаю вдалося зберегти таємницю шовкопрядів. І мало пройти ще декілька століть перш ніж Китаю прийшлося поступитись своїм панівним становищем на цьому ринку арабам. Тепер виготовлення шовку стало розповсюджуватися разом з ісламом і в Північну Африку, Сицилію і Іспанію. Центром виробництва шовку став Дамаск. Коли в XIII ст. виробництво шовку на території сучасної Італії досягнуло значних об'ємів, то "переможну ходу" шовку зупинити вже було неможливо і в країнах Європи.

Шовком стали торгувати практично всюди. У 1522 р. Кортес досяг берегів сьогоднішньої Мексики. Серед всього іншого він привіз тутові дерева і гусениць шовкопрядів.

Таким чином виготовлення шовку почалось в Новому Світі, а китайська монополія пішла в далеке минуле.

У III ст. до н.е. шовківництво з Китаю розповсюдилося до Індії, а потім до Кореї і Японії. Для отримання візерункових тканин тут використовували різні способи нанесення на тканину узорів фарбою, застосовували при цьому і воскові прийоми ручного розпису, тобто отримання білого малюнка на кольоровому фоні.

Суть цих способів полягає в тому, що ділянки тканини, що не підлягають фарбуванню, покриваються різними смолами або бджолиним воском; останні, вбираючись в тканину, захищають її від дії фарби. Підготовлену таким чином тканину опускають у фарбу, видаляють віск або інший резервуючий склад (резерв) і в результаті отримують білий малюнок на забарвленому фоні. Описаний спосіб резервування зберігся і до нашого часу під назвою «восковий батик» або просто «батик» [5, 62].

Батьківщиною мистецтва прикраси тканин фарбувальними речовинами вважають Індію – країну, де удосталь природних фарбників, завдяки яким, у свою чергу, і з'явилися різні способи розфарбування тканин. Так, наприклад, широко розповсюдився спосіб «бандхари». Перед фарбуванням тканини певні

її ділянки міцно перев'язувалися суворою ниткою (якщо забарвленню підлягали невеликі ділянки тканини) або сама тканина зав'язувалася великим міцним вузлом. Тканина занурювалася в глибокі ємності з фарбниками, зав'язані частини не забарвлювалися. На кольоровому фоні з'являлася біла фантазійна візерункова лінія.

Знаменита синя фарба індиго до Європи була завезена також з Індії. Навряд чи можна тепер в точності встановити, коли саме людина познайомилася з цією фарбою. Так, наприклад, при розтині в Єгипті гробниці принцеси, померлої три тисячі років тому, виявили тканини, що напівзотліли, забарвлені в синій колір.

Отримували індиго з листя тропічного чагарника – індигоноски – фарбувальної листя якої схоже на листя нашої акації. Їх збирали, кидали в глибоку посудину з теплою водою. Через п'ять-шість годин на дні посуду утворювався осад подібний до густої сметани. Його висушували на сонці, потім різали на шматки. Це і була індиго – тим часам одна з найцінніших фарб. У нашій країні індиго міцне тримало свої позиції багатьох років. Зараз у індиго з'явилося багато похідних фарб, що перевершують її по своїх властивостях: тїондіго яскраво-червоний, червоний, рожевий, броміндиго, тїондіго чорний і т.д.

А в той далекий час в Індії природний фарбник індиго підказав різні способи розпису тканин.

У одному із стародавніх штатів Індії Біхар збереглося з давніх часів мистецтво розпису тканин, яке називається «мадхубані». Виникло воно від звичаю нанесення малюнків, що володіють магічною силою, на стіни будинків. Такі ж малюнки, нібито що виганяють злих духів з житла людини, прикрашали і чисту площу землі в дворах. У кожної окремої сім'ї, що живе в своєму будинку, були визначені, властиві тільки їй, узорі. Ці ж узорі переносилися і на тканину, з якої шили весільний одяг для дочки. Узорі ці наділялися магічною силою, що зв'язує узи нової, чоловікової сім'ї з батьківською. Примітним є те, що цим видом декоративно-ужиткового мистецтва володіло дуже обмежений коло осіб – тільки жінки з місцевих каст.

Узорі «мадхубані» відрізняються специфічною композицією. Фігури богів, людей або тварин поміщаються зазвичай в мальовану рамку, весь простір якої заповнений зображеннями квітів, птахів, риб, змії, умовних символів змісту космогонії, релігійних символів. Все це малюється від руки і відрізняється надзвичайною, як би нарочитою примітивністю, безпосередністю і жвавистістю зображення. Його яскравість і барвистість роблять узор незвичайно привабливим.

Великою досконалістю відрізнявся розпис тканин в Японії. У літописах, що відносяться до VII ст. н. е., згадується про спосіб забарвлення тканини – «юхата». Куски тканини по малюнку туго прошивалися нитками, а потім занурювалися у фарбу. Через товщину стягнутої тканини фарба проникала не скрізь, унаслідок чого виходив своєрідний малюнок з ділянок, що не були зафарбовані. До того ж часу можна віднести інший цікавий спосіб нанесення малюнка на тканину – «рокеї». При цьому способі малюнок на тканину

наносився гарячим воском, потім тканина занурювалася у фарбу, висушувалася, а віск віддалявся. Гарячий віск при охолодженні утворював на поверхні тканини тріщини, які робили малюнок оригінальним.

До пізнішого часу відноситься художній розпис шовкових тканин від руки, що вимагав від художника більшої майстерності і смаку. З кінця XVII ст. у Японії на шовкові тканини стали переносити складні сюжетні композиції і пейзажі. Кожен шматок тканини, виконаний в техніці ручного розпису, був самостійним витвором мистецтва. Тільки у 1878 р. вперше на Всесвітній виставці в Парижі Європа познайомилася з витворами текстильного мистецтва Японії, яке підкорило європейських художників високим художнім рівнем малюнків, блискучою технікою виконання.

Учені вважають, що шовківництво виникло в глибоку давнину, незалежно один від одного в Китаї, Індії і на Близькому Сході. До Європи шовк став ввозитися ще в II ст. н.е. – в епоху Римської імперії. У IV ст. грецькі ченці, роздобувши яйця шовковичного черв'яка, зуміли розвести його в гної. Грецькі правителі зробили з цього таємницю. Їм вдалося довгий час отримувати шовк, вироби з якого продавалися по всій Європі.

Потім шовковичного черв'яка стали розводити у Візантії, звідки він потрапив до Сицилії, південної Італії, потім до Франції. Особливо славилася шовкова промисловість, що процвітала в італійських містах Болонья, Лукка, Генуя, Венеція.

Споживачів привертала в шовку його видатні достоїнства: тон, міцність, пружність, здатність добре забарвлюватися в різні кольори. Тому з нього виробляли найрозкішніші тканини, доступні лише правлячим класам.

З часом виробництво шовку здешевилося, він став доступним.

Після першого знайомства росіян з шовком пройшли сторіччя. Його везли на Русь арабські, італійські, скандинавські купці, оскільки шовкові тканини коштували дорого і на них можна було добре заробляти.

Це врахував, до речі, російський цар Олексій Михайлович. В середині XVII в. він спробував розвести шовковичних черв'яків під Москвою, в Ізмайлово. Були виписані фахівці з Астрахані. На жаль, з царської затії нічого не вийшло.

Нові спроби виробництва шовкових тканин були зроблені в Росії під час правління Петра I, у зв'язку з першим досвідом розведення шовковичних черв'яків на Україні і Кавказі. Після Персидського походу Петро I приклав немало зусиль для організації шовкопрядної справи в Росії. У 1714 р. перша шовкопрядна фабрика почала виробляти шовкові тканини. При Петрові I шовкове виробництво було розвинене сильніше, ніж виробництво інших видів тканин. Стара шовкоткацька мануфактура – Купавінська, Фряновська – розташовувалися поблизу Москви, і шовкові тканини, виготовлені на них, за якістю не поступалися виробам всесвітньо відомої у той час Ліонської мануфактури.

Особливе місце в кінці XIX ст. займає підприємство братів Сапонжникових, що прославилася виробництвом високохудожніх шовкових декоративних тканин. Це штучні вироби для церковного одягу, державні

прапори, ікони і т.д. Унікальні розписні шовкові тканини російських майстрів фабрики Сапожникових неодноразово представляли текстильне мистецтво Росії на міжнародних виставках.

На Русі з незапам'ятних часів відомі способи декорування тканини шляхом набивання узору, що надалі отримали назву друкарських малюнків. Це так звані різні види «вибійки», від слова «вбивати».

Суть цього способу полягає в наступному: вирізувався узор на дошці, потім дошка змочувалася фарбою, перетворюючись на друкарську форму (манеру), після чого вона накладалася на тканину, її простукували дерев'яним молотком і як би набивали малюнок на тканину.

Розквіт ручної набійки на Русі спостерігався в XVI–XVII ст., хоча зразки тканини, що дійшли до нас, говорять про те, що розвиток цього виду прикраси тканини відноситься до X ст.

Старовинна російська вибійка виконувалася масляною фарбою, звареною на оліфі, по льняних і шерстяних тканинах. У документах XVI–XVII ст. термін «вибійка» майже не зустрічається. Тканина з темним орнаментом по світлому фону зазвичай називається вибіркою. І лише з XVIII ст. термін «вибійка» поступово витісняється терміном «набійка».

Для вибійки характерна тканина із забарвленим фоном і незафарбованим узором, а для набійки характерною ознакою є кольоровий набивний узор по незабарвленому або світлому фону.

Дошка, на якій вирізувався узор, називалася «зразком» або «квіткою». Якщо поле на дошці залишалось опуклим, а сам узор заглиблювався, то тканина називалася вибіркою. Для набійки узор, як правило, залишався опуклим, набагато вище за загальний фон. У першому випадку вбивався на тканині узор поля, і він був кольоровим, а основний узор був білим. У другому випадку – все навпаки.

Пізніше з'явився ще один спосіб оформлення тканини малюнком, вже ближчий до сучасного батіку, коли використовувалася одна дошка з узором однакової висоти, але фон залишався незакрашеним за допомогою резерву. Як резервуючий склад застосовувалися глина і віск. А потім і взагалі відмовилися від дошки.

За допомогою пензлика і резерву малюнок наноситься вручну. Потім тканину опускали в чан (або куб) з фарбою. Там, де не було резервуючого складу, тканина забарвлювалася. Потім тканину просушували, а резервуючий склад змивали гарячою водою. В результаті на тканині виходив світлий узор на кольоровому фоні. Цей спосіб отримав назву кубової набійки.

У XVI–XVII ст. набійка випробовувала вплив мистецтва оформлення тканин, що дійшов з Китаю, Японії. Набивні узор виконувалися чорною масляною фарбою. Використовувалися різні геометричні форми у вигляді кружків, шестикітчастих зірок по чорному полю льняного полотна. Особливо був поширений малюнок, що зображав невеликих рибок, з восьмипелюстковими розетками і дрібним горошком. З'являються малюнки з крупними прямими і косими смугами, що безумовно є наслідком східним тканинам – «дорогам». Потім в оформленні тканин спостерігається перехід від смуг з

геометричним орнаментом до рослинних форм: стилізовані тюльпани, ромашки, гвоздики, волошки. До кінця XVII . у набійці було помітно вплив східних тканин, особливо в переробці рослинних мотивів навколишньої природи.

Захід, у свою чергу, також зробив своєрідний вплив на російську набійку. У ній з'явилися об'ємні квіти. У малюнках XVIII ст. вже не було тієї соковитості орнаменту і ясної композиційної побудови, які характерні для тканин XVII ст. Не було загальної простої композиційної схеми-побудови малюнків. У XVIII ст. продовжують існувати форми ромашки, волошки, розгорненої квітки лотоса, гвоздики і т.д. А коли з'явилися альбоми з малюнками для тканин з Парижа, то російська набійка перейняла французьке тлумачення орнаменту – зображення райських птахів, пейзажів і побутових сцен. У першій чверті XIX ст. набійка втрачає риси самобутності. У 1828 р. в селі Іваново купцем Спиридоновим була встановлена перша ситцедрукувальна циліндрична машина, що поклала початок розвитку художнього промислового оздоблення тканин.

Велику популярність на усесвітніх виставках придбали набійки івановських і костромських майстрів. Майстри-малювати і гравери впродовж багатоголового шляху розвитку набійки відбирали і відшліфовували узор, головним прикрашаючим мотивом яких ставали квіти і листя. У кожній рослині ці майстри уміли знайти головну декоративну характеристику, промальовувати і сколорувати узор таким чином, що він зливався воедино з тканиною, не руйнуючи її площини. У декоративних набійках нерідкі були зображення сцен сільською і міського життя, птахів і звірів. Вражає майстерність тих, що малюють і граверів, що створювали декоративні композиції, незвичайно злагоджені, ритмічні, де навіть фон між елементами орнаменту сприймається як узор.

І тут повною мірою розкривалися природна обдарованість і художнє чуття івановських майстрів, які з вражаючим естетичним відчуттям уміли поєднувати матеріал, фарбники і технологію для отримання найбільшого художнього ефекту в своїх творах.

Грубе селянське полотно зазвичай набивалося дерев'яною формою і фарбою, розведенням на оліфі. Найчастіше зустрічається на такому полотні чорна фарба з сажа або кіптяви. Чіткий рельєф узору з блискучою від оліфи чорною поверхнею лагіднів на матовому сірувато-зернистому фоні полотна. Крупні форми узорів розділялися дрібнішими геометричними фігурами, штрихами, створюючи півтони, які виявляли об'ємність рослинних мотивів. На тоншому льняному полотні набивали дрібніші узор, часто закрашували фон, залишаючи узор білим, іноді розцвічуючи його додатковими фарбами. Гладка поверхня полотна, забарвлена масляною фарбою, робила блискучим, як би лакованим тон тканини, на якому ясно виступали чіткі форми дрібних узорів. Бавовняні тканини добре вбирали фарби завдяки природній властивості волокна. Це з успіхом використовували івановські майстри. Бавовняні тканини стали набивати не масляними, а «верховими» фарбами. Фарби змішували з якою-небудь клейкою речовиною, яка утримувала їх на

поверхні тканини. Це був новий етап в розвитку ситценабивного виробництва. Масляні фарби, придатні для грубого полотна, не могли використовуватися для бавовняних тканин: вони кришилися і коробили тонку тканину. Гідністю нового способу була м'якість тканин, що зберігалася і після фарбування.

Більш здійсненим був так званий «заварний» спосіб фарбування. Його освоїв Соків О.С. на мануфактурі в Шліссельбурзі поблизу Петербургу, чим і здивував івановських майстрів. При цьому методі на тканину наносилися дошками так звані «закріпи» – речовини, які в з'єднанні з фарбниками давали на волокні нерозчинні лаки. Після набивання «закріпів» тканину «заварювали» – кип'ятили її у фарбувальному розчині, а потім промивали. Там, де не було «закріпів», фарби змивалися, там же, де були набиті «закріпи», на тканині залишався барвистий узор. Іноді таким чином забарвлювався фон тканини, а білий узор, що залишився, додатково розфарбовували іншими квітами. У міцних ситцях кожен новий відтінок узору «заварювали». Часто додаткові кольори набивали і «поверховими» фарбами, що значно здешевлювало виробництво.

Декілька пізніше з'явився також спосіб «витравки» заздалегідь забарвлену тканину набивали складами, які руйнували фарбу, і таким чином отримували білі незабарвлені узори на забарвленому фоні. Щоб не знищувати дорогі фарбники, цей спосіб застосовували головним чином для дрібних узорів.

Для відтворення дрібних узорів в кінці XVIII – початку XIX ст. були дещо вдосконалені набивні дошки. У них вставляли зроблені з мідної латуні окремі якнайтонші деталі малюнка, забивали гвоздики для точкових розробок фону і узору. Застосування мідних вставок збільшило можливості художнього оздоблення тонких льняних і особливо бавовняних тканин, які по самій фактурі вимагали витонченіших малюнків. Відчуття матеріалу властиве справжнім майстрам – авторам будь-якого виду виробів декоративно-ужиткового мистецтва. Тому вживання тонких бавовняних тканин під набивання стимулювало пошуки нових удосконалень в знаряддях виробництва, якими можливо було б відтворювати відповідні цьому матеріалу узори.

Із старовинних переказів відомо, що в період з 1793 по 1798 р. був особливо поширений на ситцевій івановській мануфактурі спосіб «забарвлення» – розфарбовування деяких ділянок узору від руки пензликом спиртними фарбами. На крупній мануфактурі при випуску якісних ситців пензликом підфарбовували і виправляли дефекти ручного набивання. Тут же цей прийом розповсюдився на розфарбовування цілих частин узору. Вільний кистьовий розпис робив узори особливо живими. Вона виявляла об'ємність квіткових і рослинних форм, причому від руки неможливо було відтворити деталі розфарбовування з точністю машини, тому кожна квітка була оригінальна, що збільшувало художній ефект узору. На хустці мануфактури Кабіна І.І. дошкою набиті контури узору і сітчастий фон облямівки хустки, об'ємність же рослинних форм виявлена забарвленням кистьовими мазаннями червоною спиртною фарбою. Той же прийом повторений на іншій тканині, де

контури рослинного узору з точковими обробленнями листя набиті дошкою, а грушоподібні фігури підфарбовані від руки пензликом. Цією роботою на мануфактурі займалися переважно жінки і дівчатка.

Важливу роль в художньому оздобленні тканин грали фарбники. До впровадження штучних фарб в 70-і рр. XIX ст. протягом майже цілого сторіччя на ситценабивних івановських підприємствах, як і в інших районах ситценабивного виробництва, використовувалися рослинні і мінеральні фарби. Основними фарбниками були корінь рослини марени і індиго, також рослинного походження. Вони відіграли велику роль у фарбувальній справі. Молодий корінь марени – «крап» і екстракти з нього – «гарансії» давали з різними протравами прекрасні міцні фарби з відтінками від цегляно-червоного, фіолетового до густо-коричневого і чорного. Особливість цих фарб була в неповторній м'якості тонів, які навіть в контрастному поєднанні справляли враження гармонійного забарвлення. Ці кольори широко використовувалися в барвистій палітрі на ситцях в кінці XVIII ст. і у всій першій половині XIX ст. Широко застосовувалася також фарба індиго, яка давала із закріплювачем відтінки від ясно-блакитного до темно-синього. Технологія фарбування ними була доступна не тільки крупним підприємствам з вдосконаленими пристосуваннями для приготування фарб і набором різних матеріалів для їх закріплення, але і дрібним товаровиробникам, які, не володіючи спеціальним устаткуванням, заварювали фарби із закрепами в простих горщиках, чому і отримали назви гончарів. Дешевші фарби синього і червоного кольору виходили з сандалового дерева, але вони були менш простими. Для отримання жовтого кольору уживався кверцитрон, що здобувався з кори фарбувального дуба, з персидської груші отримували фарбу жовто-зеленого кольору. Застосовувалися також мінеральні фарби: охра – для жовтого і блакить – для блакитного кольору. У переліку фарбувальних матеріалів однієї з крупної мануфактури фабриканта Посиліна С. в Шуї в 1828 р. є наступні речовини: крап голландський (мелена марена), кверцитрон, індиго, сандал червоний і синій, як протрави і дубильні речовини згадуються галун, чорнильні горішки, марганець, камель, сахарум сатурні (свинцевий цукор).

Без вивчення старовинної набійки, без збагнення її декоративних можливостей і закономірностей неможливо опанувати сучасним мистецтвом прикраси тканин.

Перші спроби створення нового набивного малюнка були досить боязкі і йшли по шляху введення елементів радянської символіки – серп і молот, п'ятикутна зірка і т.д. – в традиційний рослинний орнамент. Тканини з подібним малюнком були зазвичай начерки, з невеликим рапортом і гладкими фонами. Розробляючи їх, художники прагнули до зв'язку з сучасністю, ними керувало бажання залучатися в своїй творчості до нового життя, активно виражати її тенденції. Думка про практичне використання цих тканин в одязі їх займала мало. Вивчення попиту показало, що споживачі, особливо в сільських районах, прихильніше відносилися до квіткових узорів, ніж до малюнків на нові суспільні теми.

Після обстеження текстильних підприємств в Іваново-Вознесенську в березні 1923 р. на загальному засіданні була зроблена доповідь про стан текстильного виробництва. Основна увага приділялася естетичній стороні, тобто питанням художнього оздоблення. Художникам пропонували почати активну роботу на виробництві, пов'язуючи можливість оновлення текстилю з притокою нових, молодих сил. Першими на це відгукнулися художники Л.Попова, В.Степанова, Л.Маяковська. У їх тканинах всі ритмічні розробки дуже чіткі, величезної активності набуває колір, ув'язнений в прості геометричні обрамлення – круг або квадрат. Багато робіт цих художниць дуже різкі, важкуваті або математично сухі, «зроблені циркулем і лінійкою», як говорили самі автори. Ці тканини увійшли до історії текстилю як «перша мода» (див. рис. 1.1-1.4).

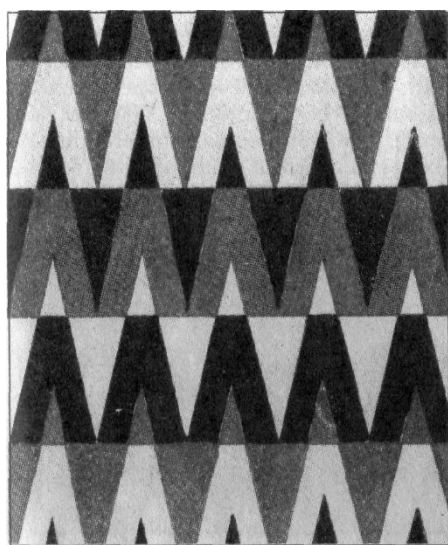


Рис. 1.1.

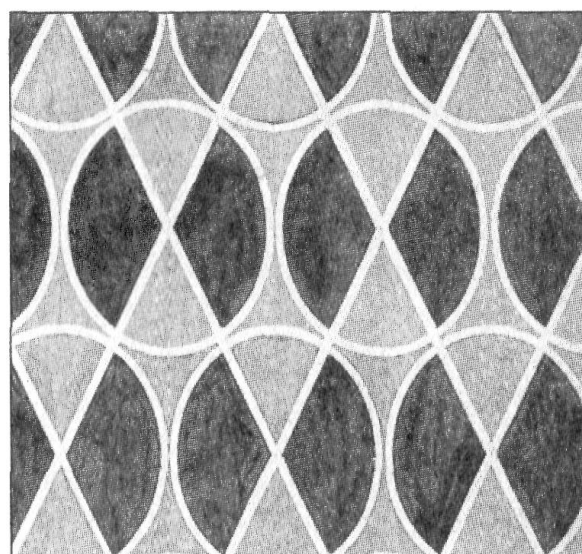


Рис. 1.2

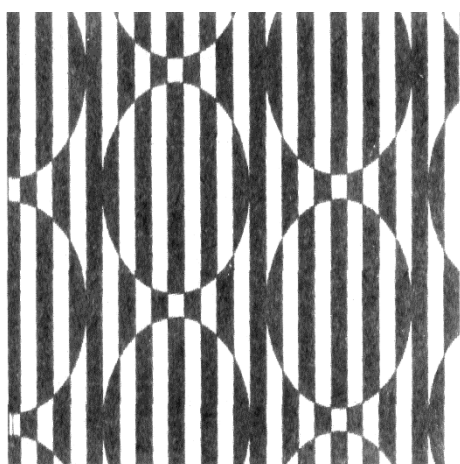


Рис. 1.3.

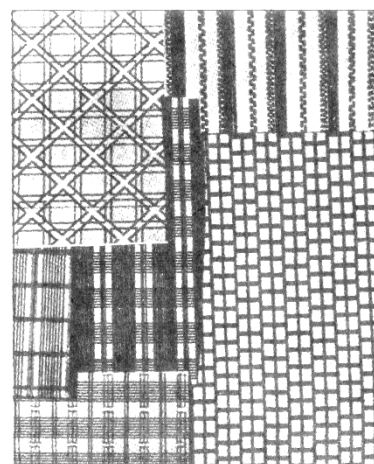


Рис. 1.4

Важливу роль в мистецтві текстилю 20-х рр. відіграла Л.Маяковська, що працювала на «Трьохгірній мануфактурі». Вона пройшла велику і серйозну

підготовку не тільки як художник, але і як технолог. Л. Маяковська належить винахід вдосконаленого аерографа – особливого пульверизатора, що розпилює фарбу. У техніку аерографії Л. Маяковська виконувала всілякі геометричні узори, але, на відміну від різких і чітко обкреслених контурів в малюнках Попової і Степанової, її тканини були більш приглушених тонів, з м'якими, плавними переходами від одного кольору до іншого, з тим, що розпливається, як би слабким контуром (див. рис. 1.5, 1.6).

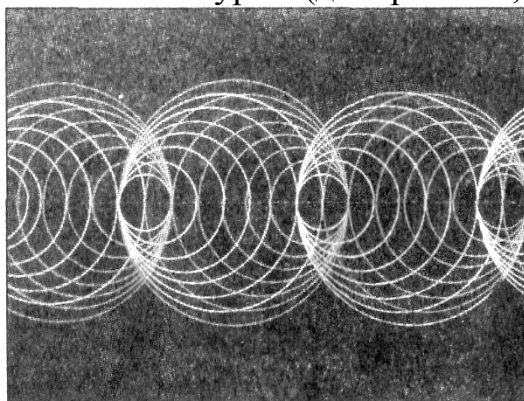


Рис. 1.5

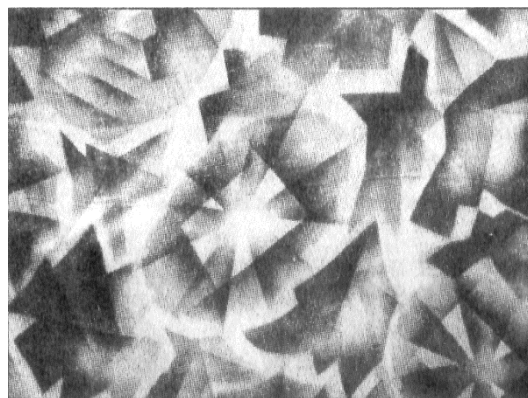


Рис. 1.6

В середині 20-х рр. багато майстрів почали вносити окремі геометричні елементи до квіткових мотивів. Проте це народжувало еkleктичні узори (див. рис. 1.7).



Рис. 1.7

О.Грюн першим ввів в оформлення тканини своєрідні виробничі мотиви – човники, котушки, шпилі і т. д., вписував їх в середу рослинного орнаменту.

Штучне волокно отримують з природної целюлози або продуктів її хімічної зміни шляхом розчинення в спеціальному складі, який потім витримують протягом декількох годинників. До штучних належать штапельна, віскозна, ацетатна і інші тканини. Синтетичне волокно отримують з синтетичних смол: капрон, наприклад, – з вугілля, нафти, деревних смол.

Для нових тканин були потрібні і інші по характеру набивні малюнки, а також і способи нанесення вільного розпису. На початку 60-х рр. широко розповсюдився напрям, в основі якого лежала вільна ескізна манера зарисовок, виконаних в техніці «суха кисть».

З середини 60-х рр. ХХ ст. паралельно з виробництвом тканин для житла всього більшого значення набуває виготовлення унікального і малосерійного декоративного текстилю, а також гобеленів і панно різних видів і технік. Такі, наприклад, тканини В.Арманд, представлені на першій всесоюзній виставці «Мистецтво в побуті». Разом з Варварою Олександрівною Арманд починає працювати і Наталія Василівна Кірсанова. Новизна їх творів полягала перш за все в переважанні геометричного елементарного орнаменту – смуг, кліток, прямокутників, кругів. Така тканина Кірсанової і Арманд «Прямокутники», побудована на поєднаннях забарвлених в різні кольори витягнутих прямокутників, трактування яких не математично точна і суха, а м'яка, трепетна. Контури кожної форми розпливчаті, вони ніби розчиняються на межі з іншим кольором [1, 7].

До середини 70-х рр. з'являється велика кількість не тиражованих декоративних тканин, таких, як сувенірні хустки і декоративні панно, виконаних в техніці вільного розпису по шовку.

Перші дослідження в декоративному панно художниці Н.Жовтис були закономірними в процесі розвитку графічної манери її малюнків для промислового текстилю і хусток. Тонка графічна лінія викреслює дрібні різноманітні узорні тканин, передає плавний рух тих, що звиваються у вигляді конвеєрних стрічок текстильних полотнищ. У складну взаємодію з цими ритмами вступають контурно обкреслені фігурки художниць, з рук яких виходить затійливі узорні.

1.2. Характеристика видів і технік художнього розпису тканини

Декоративне оформлення тканин відоме здавна. Упродовж століть розпис тканин удосконалювався і збагачувався, замінявся друкуванням і вибіркою. Однак незважаючи на високий рівень сучасної техніки, друкування узорів і малюнків на тканинах, індивідуальний розпис і вибірка не втратили своєї художньої цінності і нині.

Сухий розпис – один з найдавніших видів східних технік, що виник у Китаї та Японії. У давні часи в яких країнах, використовували мотиви квітів, та птахів розписували великий асортимент текстильних виробів (панно, ширми, декоративні панно, ліхтарі-світильники, покривала та ін.).

Для сухого розпису тканину натягували на раму за допомогою булавок або пришиваючи до планок рами і покривають легким розчином желатину.

Покривають поперемінними рухами по горизонталі зліва на право і справа наліво, починаючи зверху вниз. Потім тканину просушують, після чого олівцем легенько наносять малюнок і працюють напівсухим пензлем. Застосовують анілінові барвники, які розводять у теплій воді до повного розчинення.

На пензлик набирають таку кількість фарби, щоб вона не капала з нього бо інакше зайва фарба розливатиметься по тканині. Цей вид розпису нагадує акварельний живопис.

Виконувати художні вироби елітарного призначення в цій техніці не можна, бо фарба легко змивається навіть у разі незначного попадання води.

Існує ще один спосіб сухого розпису по тканині. Він полягає в тому, що всю площину тканини вкривають розчином у воді яєчним жовтком з додаванням кількох крапель оцту, або теплим наносять на натягнуту тканину. Коли тканина висохне, її можна розписувати.

Холодний батик – ручний розпис тканини. Наперед заготовлюють резервуючу суміш (парафін) з гумовим клеєм, каніфоль з бензином); шаблон – контур візерунка; раму на яку натягується тканина; скляні трубочки; пензель тоненький для розпису.

Холодний батик заснований на застосуванні резервуючого складу, в основі якого знаходиться гумовий клей. При розписі тканини способом «холодний батик» цим складом покриваються (резервуються від проникнення фарби на тканину) контури малюнка, які обов'язково повинні мати замкнутий контур. Розпис виконується спеціальними скляними трубочками. В межах контуру тканина покривається фарбою, яка за його межі не проходить.

Після резервування контурів малюнка на тканині і розцвічення розчином фарбників отримують кольорові узорі з білими обведеннями. Для того, щоб обведення не руйнували малюнок і його композиційний лад, задуманий художником, користуються гумовими резервами, заздалегідь підфарбованими масляними фарбами. Художні особливості цього способу розпису визначаються тим, що наявність обов'язкового кольорового контуру і використання його для різноманітних орнаментів додають малюнку графічно чіткий характер.

Гумовий клей розчиняють в бензині, потім додають решту складових частин і, помішуючи, гріють в кип'ятку до отримання однорідної маси. Бензин і гумовий клей вогнебезпечні, тому нагрівання вказаного складу на нагрівальних приладах і тим більше на відкритому вогні забороняється.

Подрібнений парафін заливають гумовим клеєм, потім додають бензин і добре перемішують. Приготовану суміш розплавляють на водяній лазні при температурі 95-97°C до отримання однорідної маси.

Підфарбовування резервуючого складу роблять масляною фарбою, заздалегідь знежиреною на пористому папері. Резервуючий склад необхідно зберігати в скляному або фарфоровому посуді, що щільно закривається. Для отримання рідкої консистенції резервуючий склад слід розводити бензином за 18–20 годин до початку роботи. Його краще всього готувати в лабораторних умовах.

Як вже згадувалося вищим, холодний батик пишеться скляними трубочками. Поговоримо про них детальніше.

Найпростіші трубочки – креслярські, але у них є недолік – вони прямі. Перед початком роботи носик трубочки можна загнути під будь-яким кутом, нагріваючи його свічкою. Кінчик трубочки повинен бути заломлений під кутом 135°. Якщо він заломлений під тупішим кутом, то при роботі трубочку доводиться тримати майже перпендикулярно до площини тканини. При цьому натиск резервуючого складу посилюється, що може привести до непередбаченого розтікання резервуючого складу на тканині.

Найбільш надійна і зручна в роботі трубочка із заломленим кінцем і резервуаром, розташованим ближче до її робочої частини. Резервуар є кулясте потовщення і служить для запасу резервуючого складу.

У продажу бувають спеціальні еластичні пластикові балончики. До них прикручується спеціальний ковпачок-кришка, всередину якої вставляється пластмасова трубочка, що звужується до кінця, з отвором 1-2мм, в неробочому стані закритим ковпачком. Кришка відгвинчується, заливається резерв, потім кришка щільно закривається. Легке натиснення на балончик дозволяє резерву виходити по трубочці. Це гігієнічніший спосіб набору резерву. Проте працювати з таким балончиком потрібно обережно, оскільки його кінець не має кута.

Для проведення широких і швидких ліній можна використовувати і медичну піпетку.

Гарячий батик – ручний розпис тканини. Калька прикладається під тканину з неї на тканину олівцем переводять контури візерунка, потім калька відкладається і починається розпис гарячою резервуючою сумішшю (парафін, вазелін, віск). Після цього тканину занурюють у кольорову фарбу або наводять її за допомогою пензлів, лійок різних пристроїв тощо. Як тільки кольорова фарба нанесена на тканину висихає, знімають резервуючу суміш.

При розписі текстилю способом «гарячий батик» відкриваються величезні можливості прояву авторського почерку, що особливо цінується в декоративному мистецтві. Художник легко відгукується на декоративні пошуки, на різноманітність живописних і графічних манер. Класична техніка гарячого батика – багатократне покриття тканини розплавленим воском і її занурення у фарбу.

В основному образна виразність у виробках з текстилю, розписаних способом «гарячий батик», досягається колористикою, гармонією. При цьому розробка кольору нескінченно різноманітна по структурі, відтінкам, колірними поєднаннями, тільки притаманні в цій техніці.

Способи розпису тканини гарячим батиком як ніякі інші мобілізують творчу фантазію художника, його професійне мислення і волю, дають великі можливості для його самовираження.

Резервування окремих ділянок тканини в гарячому батикі здійснюється гарячим резервом, в основі якого лежать віск і парафін. Завдяки тому що контурні лінії тут не обов'язкові, в малюнку можливі м'які переходи тонів. З'єднання різних прийомів нанесення резервуючого складу дозволяє робити

тонші і різноманітніші розробки орнаментальних форм. При складанні гарячих резервів, окрім парафіну і воску, додається ще вазелін, оскільки парафін, охолоджуючись, твердне і утворює крихку плівку, через яку може проникнути фарба. Додавання ж вазеліну робить захисну плівку м'якою і еластичною. Після закінчення роботи резерв віддаляється з поверхні за допомогою праски.

Вільний розпис – здійснюється без попереднього нанесення на тканину резервуючої суміші. Спочатку художник готує ескіз, потім легенькими штрихами м'яким олівцем наносить контури на тканину. Таким чином вільний розпис нагадує акварельний живопис на папері.

Кольорова фарба наноситься на тканину різними за величиною пензлями, тампонами тощо. Вільний розпис виконаний на сухій або вогкій тканині, часто доповнюють графічними деталями.

Пропонований спосіб розпису тканини є найбільш складним, вимагає від художника вільного поводження з фарбниками і тканиною, знання законів квітководення і композиції, уміння вільно малювати кистю без попереднього малюнка. У вільному розписі повністю виявляється творчий почерк художника, оскільки він не обмежений в своїх творіннях межами резерву.

Розписувати тканину потрібно швидко, кожен мазок ставити на місце, тобто включати одночасно думку, відчуття і майстерність.

Самий кращий матеріал для вільного розпису – всі види шовку.

В давнину шовк цінувався не тільки за свої прекрасні зовнішні якості. Існувала глибока віра в його благотворний вплив на здоров'ї людини. У старовинних китайських рукописах згадується про іскри, що виникають при терті шовки, за допомогою яких лікували людей.

Шовк відкриває широкі можливості для вдосконалення технології вільного розпису і художньої творчості. Суть цього способу полягає в тому, що всяка тканина піддається дуже слабкому резервуванню різними згустками, в результаті обмежується розтікання фарби по тканині, з'являється можливість виконувати малюнки вільними мазками, виправляти знайдену форму, насичати світлом, при цьому не залишаючи ніяких меж. Для загустків і розчинів використовують крохмаль, трагант, розчин куховарської солі або готують загустки з резервуючого складу.

Вузликове фарбування тканини – цей вид художнього розпису полягає в тому, що ділянку тканини, яка повинна залишатися незабарвленою, зав'язують так, щоб фарбувальний розчин не міг досягти і офарбувати його. Обмежити доступ фарби до нього можна за допомогою вузлів, прищіпок, затисків... Одним словом – це механічне резервування тканин. У різних країнах найменування такої фарби різне: у Мілані її називають «планги», в Індії – «бандана», в Японії – «тибари».

Навчання розпису батику логічно починати саме з цієї техніки: відбувається знайомство з тканиною, фарбниками, приготуванням фарби, запаркою виробу... А головне, вузликова техніка доступна будь-якій віковій групі; учні можуть взагалі не мати художніх навиків. Особливо хороша ця техніка для різної факультативної роботи: приготування театрального

реквізиту – завісок, костюмів; моделювання одягу, виконання тканин для інтер'єру.

Головний секрет вузликowego батика – це зав'язаний вузол. Шматок тканини необхідних розмірів і форми слід скласти різними способами: віялом, гармошкою, довільними загинами, а потім міцно зав'язати одним або декількома вузлами. Вузол зав'язується (якщо дозволяє розмір) з самої тканини або за допомогою міцних ниток або шнура. Краса і своєрідність узору залежать від товщини, структури, пружності перев'язувального матеріалу, а також від числа, розміру і форми зав'язаних вузлів. Для отримання симетричних узорів тканина складається в два рази, і тільки потім на ній зав'язуються вузли.

У тих місцях, де тканина перев'язана, вона не забарвлюється зовсім або залишається світлішою. Поступові переходи від білого до світлого і потім до інтенсивно забарвленого фону створюють живописність і витіюватість отриманого малюнка.

Посуд для фарбування повинен бути неіржавіючим і містким. Вміст пакету з фарбниками, призначеними для фарбування бавовняних тканин, розчините в 0,5–1 л теплої води, розчин процідіть в посуд для фарбування і долийте теплої води, об'єм фарбувального розчину повинен бути таким, щоб виріб був повністю занурений в нього.

У розчин додати 1–2 ложки соли, все перемішайте і доведіть до кипіння. Потім швидко занурите в розчин підготовлений матеріал, кип'ятите 5–7 хв. Потім перенесіть виріб в посуд з холодною водою і промийте, не розв'язуючи вузлів. Після цього розв'яжіть вузли, розпряміть тканину і промийте спочатку теплою водою, потім гарячіше з миючими засобами і остаточно сполосніть в теплій воді. Виріб злегка підсушіть і пропрасуйте.

Фотофільмодрук – спосіб орнаментування тканини. Малюнок на тканину наноситься за допомогою матриць – дерев'яних чи металевих рамок із туго натягнутими на них шовковим або капроновим ситом. На сито фотоспособом нанесено малюнок. Місця на яких зображено малюнок прозорі. Вільне поле вкривають захисними водонепроникним лаком. На тканину розстелену на столі, накладають матриці в які згідно з задумом залито кольорову фарбу.

1.3. Організаційно-технологічні особливості мистецтва художнього розпису тканини

У книзі стародавнього Китаю «Чжоу лі» періоду Хань (II ст. до н. е.) підкреслюється тісний зв'язок підготовки ниток до забарвлення з процесом фарбування: «Виварювальники готують шовк, який офарблюють красильники. Якщо перша робота не виконана, то фарби не сядуть на шовк». Ця цитата говорить про важливість підготовки тканини для батиккування. Приготування тканини можна розділити на три етапи:

- а) промивання;
- б) виварювання;

в) вибілювання.

Стародавні китайські майстри по виправці, знаменитих шовкових тканин вважали промивку одним з важливих етапів, і ось цікава цитата із «Жоу лі»: «Виварювальники шовку обробляють шовкові нитки гарячою водою, вони промивають шовк в нитках очищеною водою. Через сім днів вони поміщають нитки сушитися в землі на глибині (близько 25 см) і сушать на сонці. Вдень нитки сушаться на сонці, вночі їх поміщують у колодязь. Ця операція триває сім днів і сім ночей. Саме це називається промивка водою шовкових тканин [5, 51].

І ось через дві тисячі років наша сучасниця, прекрасний художник по батіку І.В.Трофімова з не меншою строгістю підходить до промивки тканин: «Бавовняну тканину одну-дві ночі вимочують у воді, потім перуть, сушать, кип'ятять в рисовому відварі, знову сушать, відбивають дерев'яним валиком, щоб вона стала гладкою, і тільки потім натягують на раму».

У художньому розписі можна використовувати різні тканини: з целюлозних волокон (бавовна, льон, віскозний шовк); різні види натурального шовку; ацетатний шовк; тканини з поліефірних волокон (лавсан, теторон і ін.); тканини з поліамідних волокон (капрон, нейлон і т. д.); тканини з поліакрилових волокон (нітрон, акрилан). У роботі можна використовувати тканини, вживані, – одноколірні і з набивним малюнком, але вони вимагають ретельнішої обробки і підготовки.

Проте найчастіше для розпису застосовують бавовняні, віскозні і капронові тканини з натурального шовку. Слід пам'ятати що тканини не повинні мати на собі апрету, замаслювачів, мати добру змочуваність та капілярність. Тканини не повинні мати ткацьких дефектів (вузлів, петель, потовщених ниток тощо). При розписі важливе значення має ткацьке переплетення тканини, її товщина і щільність, а тому вибір тканини залежить від роботи яка буде виконуватись на ній. В залежності від виду тканини, колір і малюнок на ній сприймаються по різному. Природно, що більш витончені малюнки з м'якою гамою підійдуть прозорим і напівпрозорим шовковим тканинам. Бавовну добре прикрашати чіткими насиченими малюнками, виконаними графічно.

Перед початком роботи безпосередньо на полотні можна взяти невеликий зразок цієї ж тканини і нанести фарбу. Це дає змогу перевірити придатність тканини до даного типу батик.

Розписувати можна лляні, бавовняні, шерстяні і шовкові тканини, а також туссо, шовк-бурет, шифон, крип-сатин, дюпон, крепдешин та інші. Ці тканини ручного переплетення, великої щільності, а тому вибір тканини залежить від роботи яка буде виконуватись на цій тканині.

Підготовка шовкових тканин

1. Виварювання

Візьміть 2–3 л пом'якшеної води, розчиніть в них 8 г кальцинованої соди і 85 г нейтрального туалетного мила, енергійно збийте, розмішайте, потім додайте ще 10 л води і занурте 500 г сухої тканини в емальований посуд. Після цього поволі (протягом 30 мін) підігрійте розчин до температури 90-94°C, при

якій витримаєте матеріал 2–2,5 ч, потім тканину прополощіть спочатку в гарячіше, а потім в прохолодній і холодній воді. Виполосканий матеріал залийте розчином з 100г нейтрального мила, розчиненого в 12–13 л пом'якшеної води, і нагрівайте до температури 90°C, при якій витримуєте матеріал протягом 1,5–2 год. Тепер знову прополощіть послідовно в гарячій, прохолодній і холодній воді.

2. Вибілювання

Приготуйте розчин: 80 мл 30%-ного розчину перекису водню і 5 мл 28%-ного аміачного розчину на 5л пом'якшеної води. Тканину покладіть в емальований посуд, залийте розчином, нагрітим до температури 50–55°C, і залиште на 5–6 год. Після цього прополощіть його послідовно в прохолодній і холодній воді.

Організація робочого місця

Для занять художнім розписом тканин необхідне світле, добре провітрюване приміщення. Кожне робоче місце є стіл-тумбочку з двома або великою кількістю відділень. Тут зберігаються тканина і необхідні для розпису пристосування. Розмір верхньої кришки столу – 1м². На цей стіл укладається дерев'яна розсувна рама – п'яльця, що складається з чотирьох брусків з втопленими в пазах гачками. Гачки на рамі служать для наколювання тканини, а тому повинні мати гострі кінчики і не виступати над брусками рами. Гачки і бруски рами покриваються хімічно стійким лаком для запобігання забруднення. Після наколювання і натягнення тканини на раму її положення фіксується гвинтами-баранчиками, що роблять раму стійкої. Це варіант ідеального робочого місця батикіста в майстерні або учбовому класі з художнього розпису тканини.

На звичайних або розсувних рамах на відстані 5–6 мм від країв рейок не меншого 2 см один від одного набийте цвяхи, що проходять крізь рейку. Вони повинні виступати над рейкою на 12–13 мм і бути не товстими, з гострими кінцями.

Можна застосовувати спеціальні гачки для натягнення полотна. Бувають у продажу гачки з пружинками, які утримують тканину на вазі.

Вони кріпляться до рами за допомогою гумових кілець або вставних зубів. Гачки бруски покриваються спеціальним лаком або протирають ганчіркою, змоченою спиртом. Профільна рама обклеюється липкою стрічкою (скотчем) і після забруднення замінюється.

Проте часто початківці займатися батиком не можуть мати таких умов, тому можна обійтися будь-яким столом, покритим клейонкою, розмір столу – не меншого 1м². До задньої сторони столу, якщо він стоїть не біля стіни, слід прибити екран – для того, щоб можна було упирати раму з натягнутою тканиною.

Підрамник – один з найбільш необхідних предметів при розписі тканин. Існують різні конструкції рам, що забезпечують щільний натяг тканини. Так, звані батикові рами мають різну довжину. Даний підрамник можна виготовити власноручно. Він складається з чотирьох планок скріплених під прямим кутом. Планки повинні бути широкі (25- 30см) [5, 137].

Закріплення тканини на раму

Найпростіший і зручніший спосіб (крім описаної вище рами із спеціальними гачками) – працювати з канцелярськими кнопками, особливо з тризубчастими. Проте у них є великий недолік – при натягненні вологої тканини, особливо коли вона просочена соляною загусткою для вільного розпису, кнопки покриваються іржею, щільно входять в тканину, і на цьому місці, після зняття кнопок, можливі розриви. В цьому випадку необхідно просочувати кнопки спеціальним хімічно стійким лаком або хромувати. Якщо немає такої можливості, раму необхідно виконувати на 7-10 см більше потрібного розміру, щоб потім лінію накопичення тканини прибрати по всьому периметру.

Для прикріплення тканини на раму можна використовувати неіржавіючі меблеві кнопки або меблеві цвяхи.

У тих випадках, коли тканину не знімають з рами до кінця роботи, її можна прибрати маленькими неіржавіючими гвоздиками. Це можливо при виконанні роботи з холодними резервами, що не вимагають остаточної теплової температурної обробки або запарки виробу.

Коли робота на тимчасовій рамі закінчена повністю, її можна приклеїти до виставкової рами (якщо це декоративне панно) клеєм типу БСК-М або ПВА.

Іноді доводиться робити розпис на готовому виробі: наприклад, декоративні наволочки або фрагменти блузи, плаття. Для того, щоб не зіпсувати готовий виріб, дерев'яну раму потрібно обтягнути чистою білою бавовняною тканиною або бинтом і прикріпити тканину кравецькими шпильками. Щоб уникнути попадання кольорових крапель фарбувального розчину на вільну поверхню тканини із зворотного боку рами прикріпите поліетилен. В цьому випадку працювати потрібно дуже обережно, ювелірно.

Якщо доводиться розписувати одяг після першої примірки, вже підігнану по моделі і таку, що має бічні машинні шви (у такому разі шов на спинці не виконується), то виріб в розгорненому вигляді прикріплюється до рами нитками. Для цього по всьому периметру плаття на відстані 7—10 см слід виконати тимчасові повітряні петлі і через них натягнути міцною ниткою або шнуром тканина на раму.

Натягування тканини на раму

Натягувати на раму можна вологу і суху тканину. Якщо робота виконуватиметься вільним розписом, то краще натягнути сиру тканину. Для гарячого і холодного батика тканина може бути сухою. Починати натягувати краще з середини верхньої рейки, розтягуючи тканину тільки по рейці. Причому працювати краще симетрично, тобто від центральної кнопки тканина на 7–8 см прикріплюється вліво і управо, далі натягається на нижню рейку; так само – від середини, але тут проводиться досить сильна натяжка і по пайовій основній нитці, разом з розтяжкою по качку. Потім натягаються бічні сторони. І знову: на правій бічній рамі тканина не натягається, а на лівій сильно підтягається вже по качку. Тканина повинна бути натягнута сильно і гладко, щоб не було заломів і перекосів.

Тканина, натягнута у вологому стані, при висиханні натягається ще сильніше.

Обладнання, матеріали та інструменти

Фарби. Вибір фарб для розпису достатньо великий. У художньому розписі тканин використовуються фарбники, що добре розчинні у воді і спирті, володіють високою покриваючою здатністю, мають велику гамму чистих яскравих фарб.

Розчини таких фарбників – фарби повинні легко розтікатися на тканині, глибоко просочувати її і закріплюватися без попередньої підготовки тканини.

У даний час існує величезна кількість різноманітних фарбників, але залежно від свого походження вони діляться на синтетичні і природні. Для текстильної промисловості в основному застосовуються синтетичні фарбники, проте для певної мети, наприклад у виробництві гобеленів або в ручній розписі тканин, художники віддають перевагу натуральним фарбникам, які отримують з природних матеріалів.

Незаперечну перевагу знавці віддають високоякісним фарбам, що закріплюються шляхом запарювання. Ці фарби, порівняно з іншими мають значний список переваг. Використовують анілінові барвники, акварельні фарби.

Для нанесення малюнка акриловими фарбами барвниками потрібно у 500 г гарячої води додають 10 г фарби та резервуючу сполуку.

Щоб запобігти розтіканню фарб у процесі розпису тканину можна погрунтувати. Для цього до одного літра гарячої води додають 4-5 грам столового желатину. Перед цим желатин заливають водою і коли він розбухне розігрівають.

Кольорове вирішення в батику визначальне, а тому якості фарб слід приділяти особливу увагу.

Для всіх видів батикування в арсеналі художника повинна бути велика різноманітність інструментів: від класично відомих до винайдених самим художником в ході дослідних робіт.

Пензлики – найважливіший робочий інструмент розпису по шовку. За допомогою пензлів покривають парафіном великі площини і, при бажанні, додають малюнку живописний характер, для цієї роботи краще підходять колонкові пензлі № 8–10, у яких металевий патрон заздалегідь обгорнули декількома шарами марлі для збереження тепла і запасу резерву.

Пензлі щетинні: круглі і плоскі, різних розмірів для вільного розпису. (див. рис. 1.8).

Пензлі синтетичні: плоскі і круглі, різних розмірів. Синтетичні пензлі дуже стійкі в роботі з «Білизною», для вибілювання забарвлених ділянок тканини. Для покриття великих поверхонь потрібно мати флейци.

Вибираючи пензлики слід дивитись, що вони мали тонке закінчення. Величина позначається відповідною нумерацією.

Ватні тампони. Замість пензлів іноді використовують ватяні тампони, особливо у вільному розписі з соляною загусткою. На дерев'яний стрижень зверху щільно накручується шматочок вати, який можна затягнути ниткою у

підстави закручування. Для кожного кольору необхідно мати окремий тампон, його форма і величина повинні відповідати виконуваному малюнку. Якщо малюнок вимагає дрібних розробок, тампон роблять з тонким загостреним кінцем; для малюнка з крупними округлими формами застосовують тампон великого розміру і кругліший. (див. рис. 1.9). Щоб тампон не втрачав форму і не кошлатився, його можна обтягнути тонким шовковим або капроновим трикотажем. А щоб фарба з тампона не капала, його заздалегідь віджимають (залежно від необхідної насиченості кольору). Тому в запасі у того, що працює повинні бути гігроскопічна вата, пластмасові або дерев'яні стрижні діаметром 6–8 мм із загостреними кінцями, гумові або поролонові губки.

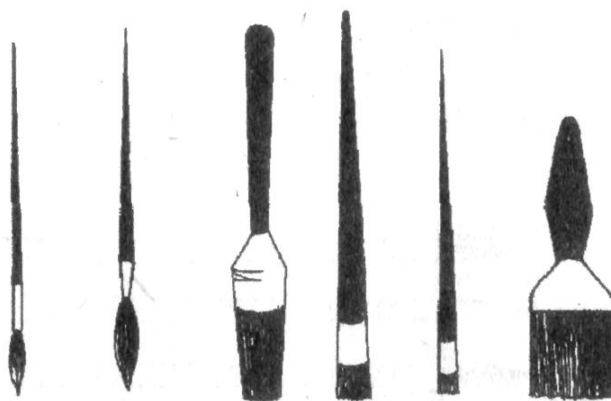


Рис. 1.8. Види пензлів

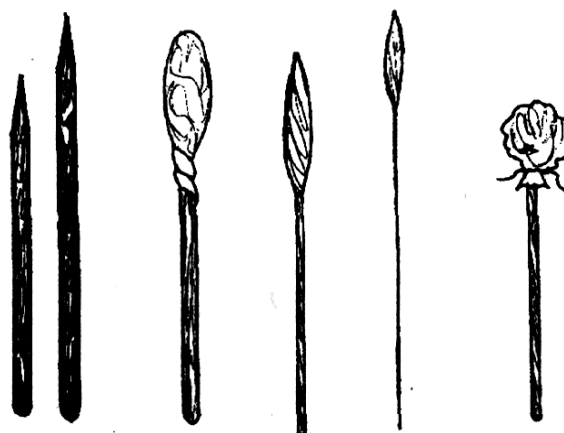


Рис. 1.9. Види ватних тампонів

Інструменти для холодного батика

Для розпису способом «холодний батик» необхідно мати набір скляних трубочок різного діаметру (див. рис 1.10). Для цього можна використовувати креслярські скляні трубочки або медичні піпетки-крапельниці. Проте досвідчені майстри при постійному великому об'ємі роботи використовують спеціально виготовлені скляні трубочки 20–25 см завдовжки з тонкими заломленими кінчиками, на невеликій відстані від яких є потовщення-резервуарчики для резерву.

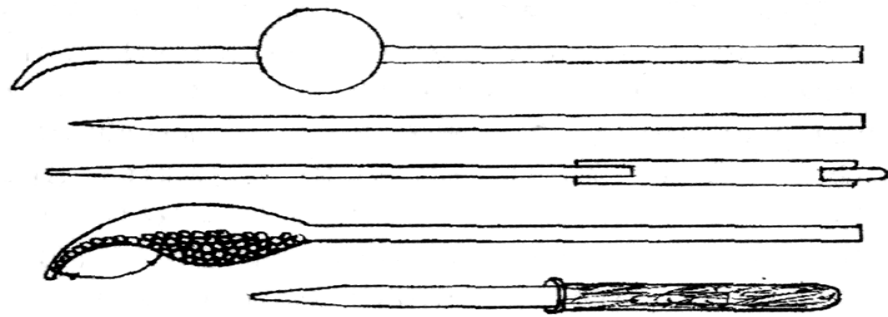


Рис. 1.10. Види скляних трубок

Щоб набрати в трубочку резерв, тонкий кінець її поміщають в судину з резервом, а через широкий кінець втягують його в трубочку до половини її об'єму або до заповнення резервуарчика. Під час роботи на тканині тонкий кінець трубочки обтирають ватою і обводять їм контури малюнка, резервуючи їх. У перервах трубочку швидким рухом повертають заломленим кінцем вгору. Після роботи трубочку промивають в бензині і для оберігання каналу від заклеювання вставляють всередину відрізки сталеві струни.

Інструменти для гарячого батика

Для розпису способом «гарячий батик» слід заpastися складнішими пристосуваннями і інструментами. Перш за все це металевий кухоль з подвійним дном, в який поміщається звичайна електролампочка. Цей кухоль служить для розігрівання резервуючого складу.

Для гарячого батика необхідно мати всі можливі місткості, забезпечені ліечками. Це перш за все може бути мідний ківш з дерев'яною ручкою, забезпечений трубочкою або лійкою для виливання розтопленого воску на матеріал. Кругла ліечка є мідною або латунний конусок з тонким отвором у вершині і ручкою для тримання (див. рис. 1.11). Плоска ліечка є усіченою пірамідою, вершина якої має вузький прямокутний проріз з гладко відшліфованими краями. У неї повинна бути ручка для тримання.

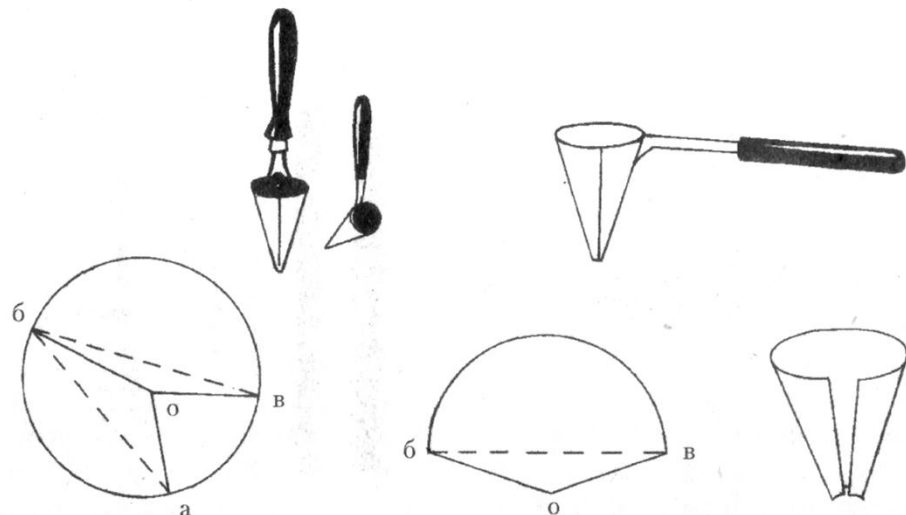


Рис. 1.11. Кругла ліечка та її розгортка

Для виготовлення круглих ліечок можна скористатися металевим листом, латунню або міддю. Краще всього користуватися мідною ліечкою, оскільки вона швидше нагрівається. На пластинці міді розміром 80x80 мм (перетином 1 мм) креслять циркулем коло радіусом 35 мм і відзначають на ній

З крапки. Відстань між «а» і «б»; «а» і «в» по 65 мм (відстань по хордах). Всі ці крапки сполучають з центром кола радіусами. Ножицями з пластинки вирізують круг і по намічених радіусах розрізають його на три сектори. Отримані два великі сектори йдуть на виготовлення двох лієчок. Вершини кутів у обох секторів трохи зрізають. З секторів згинають конуси і, наклавши їх краї один на одного на 1–2 мм, пропоюють. Потім до конускам з протилежного боку шва припаюють відрізки проволікай завдовжки 80-90 мм (перетин 2-3 мм). На вільні, заздалегідь сплюснуті кінці припаяного дроту насаджують дерев'яні ручки. Вершини конусів у лієчок шліфують, щоб вони не дряпали тканина. Їх отвори для стоку парафіну повинні бути маленькими – 0,2-0,3 мм.

Тонкий, гладкий кінчик лієчки ковзає по тканині під час роботи і дає тонкі рівні лінії. Лієчки залишаються гарячими триваліший час, ніж рейсфедери, але також вимагають, щоб їх часто нагрівали. Той, що працює повинен мати 2-3 лієчки, що гріється.

Перед початком роботи всередину лієчки закладається невеликий шматочок вати, яка фільтрує парафін і не дає йому швидко витікати назовні. Притримуючи ватку, з гарячої лієчки зливають парафін, обтирають кінчик і починають працювати. Торкаючись кінчиком до тканини, лієчка залишає після себе сліди поволі витікаючого з неї рідкого парафіну, що просочує тканину. Треба врахувати, що шматочок вати, закладений в лієчку, знаходиться в ній постійно.

Штампики

При відтворенні на тканині однакових форм, що часто повторюються, а також форм, складених з невеликих раппортів геометричного або рослинного характеру, застосовуються штампики – наперед виготовлені форми, якими штампують малюнки на тканині розплавленим парафіном.

Застосовують тверді і м'які штампики: по-індонезійськи – «чантік-чан» («чантік» – друк), які можна виготовити власноруч.

Правила безпечної праці при виконанні розпису

1. Розпис виконувати в гумових рукавичках. Після роботи в рукавички всипати тальк або крейду.
2. Фарбники зберігати в закритій скляній місткості в темному місці.
3. При роботі з гарячим воском бажано надягати марлеву пов'язку із-за шкідливих випаровувань.
4. Не можна готувати резерв на відкритому вогні. Необхідно пам'ятати, що бензин вогненебезпечний!
5. Дотримуватися обережності при роботі з хімікатами, що містяться у фарбниках.
6. Уміти користуватися вогнегасником.

Окремі технологічні особливості виконання розпису скляною трубочкою

1. Після набору резерву в трубочку її потрібно обтерти сухою ганчіркою, яку необхідно мати при собі.

2. На початку лінії може утворитися крапля. Щоб уникнути цього, можна перед початковою точкою або на початку лінії, що проводиться, підставити шматочок ганчірочки або паперу або швидко опустити трубочку на тканину і тут же проводити лінію, не чекаючи, коли з'явиться крапля.

3. Лінію потрібно вести швидко і упевнено, інакше в місцях більш сповільненого руху може утворитися крапля.

4. Щоб лінія на тканині велася рівномірно і гладко, необхідно стежити за кінчиком трубочки (особливо креслярською) і прагнути не обломити її край. Якщо такий злам з'явився, треба легко обточити край на наждачному папері.

5. Віднімаючи трубочку від тканини, її перевертають носиком вгору.

6. Протилежний кінець трубочки потрібно злегка підвести, щоб резервуючий склад не пролився на тканину або руки.

7. Стежити, щоб руки були чистими від складу, інакше його можна занести на малюнок.

8. Зберігати трубочку треба окремо від інших інструментів на спеціальній дерев'яній підставці з подовжніми діленнями, один кінець якої злегка підведений (на 1,5–2 см). У перервах між роботою трубочку укладають неробочим кінцем у бік підведеної частини підставки, щоб резервуючий склад не виливався.

9. Після закінчення роботи трубочку необхідно промити в бензині, прочистити ватяним тампоном, накрученим на вузький тонкий дріт або відрізок сталевий струни.

10. Після роботи в трубочки можна вставити швейні голки відповідного діаметру, обов'язково з кінцем міцної нитки, або м'який тонкий дріт – для того, щоб отвір був чистим і не закупорився краплею резерву, що залишилася.

11. Вибір трубочки. Для шовкових, капронових тканин слід використовувати трубочку з тонкими стінками і найменшим отвором. Для тонких бавовняних тканин потрібна трубочка більшого діаметру, з товщими стінками, оскільки зусилля при натиску на тканину в цьому випадку більше. Для товстих тканин типу «тік» необхідна трубочка по-масивніша, і обведення проводити потрібно з лицьового і виворітного боку для міцнішого резервування грубої тканини.

Тканина для холодного батика готується за загальними правилами. Необхідно дати підсохнути тканині з наведеним на малюнок резервом, але не більше 24 годин, оскільки в цьому випадку резервуючий склад дає ореол унаслідок жиру, що виділяється, і фарба при заливці не підходить впритул до контурного обведення.

Якщо робота йде на білій тканині безбарвним резервом, то при висиханні він стає непомітним. Щоб виявити контур резерву, можна тканину намочити або покрити найсвітлішою фарбою в передбачуваній гаммі.

Малюнок переводиться на тканину будь-яким способом, хоча краще всього працювати на просвіт (малюнок, густо обведений чорним фломастером, підкладається під тканину, потім просвічується лампою або через шибку). Лінії, густо нанесені прямо на тканині, часто заважають і іноді не перекриваються фарбником. Все це порушує художню цінність роботи.

1.4. Колористика, композиційні побудови та технологія виготовлення декоративно-ужиткових виробів у техніці батику

Створення виробу декоративно-ужиткового виробу – складний творчий процес: художник втілює свій задум, свою художню ідею засобами даного виду мистецтва. Основа цього творчого процесу – пошуки гармонії композиції, орнаментального ритму, кольору і матеріалу.

Композиція декоративного текстильного виробу – це ритмічно організоване розділення його площини, коли всі орнаментальні або образотворчі елементи виконані в єдиних художніх і технічних прийомах і підлягають загальному художньо-декоративному задумові. Іншими словами, це внутрішній взаємозв'язок матеріалу, художніх засобів і ідейно-образного змісту.

У значній мірі характер композиції визначається ритмом - одним з найважливіших художніх засобів створення твору декоративно-ужиткового і мистецтва.

Ритм – це закономірне чергування порівнянних елементів малюнка, що сприяє досягненню ясності і виразності композиції, чіткості її сприйняття. З ритмічним початком людина постійно зіштовхується [12, 23-24].

Послідовний розподіл елементів композиції художнього твору збільшення або зменшення відстаней між ними, зміна заповнювання візерунком до країв або середини виробу – також варіювання руху у визначеному ритмі.

Ритмічна побудова в текстильному малюнку досягається різними прийомами:

а) рапортним повторенням візерунка, при якому елементи композиції рівномірно чергуються на площині виробу на основі різного виду сіток. Сітка може бути побудована з квадратів, трикутників, ромбів або прямокутників, розташованих у визначеному порядку. Таке розташування найчастіше зустрічається в метрових декоративних і платєвих тканинах. У штучних виробках цей прийом застосовують тоді, коли за принципом рапортної побудови вирішується середина, що закінчується гладкою облямівкою.

б) розташуванням елементів малюнка по послаблюючому або наростаючому ритмі. Цей прийом можна простежити в стародавніх зразках народного мистецтва: у тканих і вишитих фартухах, рушниках, рукавах, поділах жіночих і чоловічих з характерним для них надзвичайним багатством ритмічних сполучень орнаментальних смуг. У найпростіших композиціях зі смуг створюється враження поступового витиснення одного кольору іншим;

в) симетричною побудовою малюнка. Симетрію варто розуміти не тільки як дзеркальне повторення малюнка щодо вертикальної або горизонтальної осі. Вона може мати і діагональний напрямок або довільний нахил. З усіх можливих симетричних побудов найбільш цікава зворотна симетрія, коли орнаментальна група повторюється щодо осі симетрії в переверненому на 180° зображенні. Малюнок повинен логічно розвиватися відповідно до задуманого рішення;

г) вільним розподілом орнаменту по всій площині речі, що прикрашається. У цьому випадку елементи, розташовані на протилежних краях виробу, урівноважені - вони подібні по величині і загального силуету. Це не виключає і таких рішень, при яких малюнком може бути заповнено тільки один кут або одна сторона розписної хустки, тканої скатертини, щоб вийшла серветка. Рівновага композиції в цьому випадку досягається колірним рішенням.

Ритмічно організований малюнок легко перетворюється в орнамент-основу композиції. Не слід думати, що орнамент тільки багаторазове повторення подібних елементів малюнка. На головній хустці або в невеликому килимі, наприклад, може бути зображена одна гілка, вільно уписана в квадрат або прямокутник. У ній не повторюється жодна квітка, жоден листок, але окремі групи, просвіти тла між ними, сам характер зображення сприймаються як орнамент, тому що вони утворюють ритмічний повтор подібних між собою форм. Дуже важливого значення набувають красиве і чітке промальовування деталей, загального силуету і застосування мальовничих або графічних розробок, що збагачують малюнок.

Робота художника над новим твором починається з вибору теми відповідно до призначення виробу. На даному етапі особливо важлива не тільки конкретна інформація, що утримується в зображуваних елементах, але і той декоративний образ і емоційний настрій, що художник прагне передати за допомогою різних художніх засобів.

Використовуючи різноманітні художні і технічні прийоми, можна передати як орнаментальними, так і колористичними засобами різні настрої: весняну легкість, бурхливий рух або спокійну урівноваженість.

Добре злагоджена і продумана композиційна схема – основа створення художнього твору. Варто починати з начерку композиційної схеми в натуральну величину або виконувати малюнок для чверті або половини виробу, тому що згодом утворюються некрасиві стики окремих частин.

При розробці декору варто визначити, яка частина виробу буде нести основне орнаментальне і колірне навантаження.

По схемах побудови і характерові трактування орнаменту композиційні рішення бувають двох видів: статичні і динамічні. Статичні (нерухомі) композиційні схеми найчастіше симетричні і вимагають строгого трактування орнаменту. Сюди, як правило, відносяться лінійні малюнки (смуги і клітки), композиції з геометричним орнаментом і деякі твори з рослинним візерунком. Статичні композиції передають стан спокою й урівноваженості

У динамічних композиціях елементи візерунка розташовуються по діагональних осях або вільно розподіляються на площині. У них яскравіше виражений рух, схеми більш різноманітні, тут можливо сміливе порушення симетрії. Контур малюнка найчастіше буває зміщений щодо колірної плями, квіти і листки зображуються енергійно і пружно на зігнутих гілках. Колірне рішення в динамічних композиціях може бути більш напруженим.

Треба мати на увазі матеріал, для якого підготовляється малюнок, щільна або легка, гладка прозора тканина з розписом, рельєфна бавовняна,

вовняна тканина або ворсистий м'який килим. У кожному окремому випадку характер малюнка буде змінюватися. Варто враховувати особливості сприйняття кольору: у фактурній тканині або килимі він буде сприйматися щільним, а на прозорій тканині в розписних виробках - полегшеним.

Досить істотним моментом є вибір масштабу малюнка відповідно до розміру і призначення виробу.

Найважливішим художнім мірилом твору декоративно-ужиткового мистецтва може бути добре продуманий загальний колорит. Цільне вирішення всієї речі можливе тільки при узагальненості орнаментальних форм; роздроблений орнамент спричиняє строкате і колірне вирішення. Крім того, для сучасного стилю в декоративно-прикладному мистецтві характерне дбайливе ставлення до краси оброблюваного матеріалу, а узагальненість форм дозволяє яскравіше виявити природні його якості.

Велика група текстильних виробів з геометричним орнаментом будується на ритмічному сполученні смуг, горошків, кілець і т.п. Приклад використання барвистого декору димкової іграшки, що своїми розписами і забавним силуетом дуже захоплює художників, що працюють в галузі оформлення текстилю, говорить про правомірність таких творчих переробок.

Тематична орнаментальна композиція в текстильному виробі, насамперед композиція на площині. Збираючи матеріали для роботи на ту або іншу тему, художник повинен уявити собі, наскільки вони за своїм змістом, по можливостях декоративного узагальнення можуть бути використані для створення декоративного виробу.

Художник-живописець вправі користуватися мальовничими засобами для передачі відчуття простору, об'єму, тому що станковий мальовничий виріб, укладений у раму і повішений на гладку стіну. - не тільки барвіста пляма, Що прикрашає її, воно несе в собі складні завдання розповіді про реальну природу, про людей, про їхні живі справи. Інша справа, коли створюється декоративний виріб; простір і об'єм, передані мальовничими прийомами і засобами перспективи, порушують площину декорованого виробу. Тому що в декоративному мистецтві важлива не інформація, а образні асоціації, ті образотворчі елементи можуть трактуватися з різним ступенем умовності, але завжди декоративно, а не ілюзорно.

Колорит у декоративному текстильному виробництві – невід'ємна частина композиції. Прекрасну по малюнку річ можна загубити у не відповідному загальному художньому задумові колоритом, неправильним розподілом кольору. Кольором можна об'єднати окремі елементи в єдине і можна роздрібнити їх так, що від ретельно продуманої композиції нічого не залишиться. Для того щоб грамотно вирішувати питання кольорування, необхідно знати елементарні закони поєднання кольорів.

Особливостями впливу кольорів і їхніх сполучень на людину, її емоційний стан займаються фізіологи, психологи, архітектори. Художники декоративно-ужиткового мистецтва у своїй практиці приходять до визначених висновків, що допомагають вирішувати більш кваліфіковано питання кольорування художніх творів.

Для першого знайомства з величезним і складним світом кольору важливо довідатися про основні групи квітів і деякі закономірності їхньої взаємодії. Існуючі в природі і ті, що використовуються в художній практиці кольору розподіляються на дві великі групи – ахроматичні і хроматичні.

До групи ахроматичних квітів відносяться білі, чорний і проміжні між ними чисто-сірі кольори, тобто такі сірі, котрі не мають ніякого відтінку, ніякої домішки (навіть найменшої) якого-небудь іншого кольору.

Ахроматичні кольори розрізняють між собою тільки по світлості. Група хроматичних квітів містить у собі всі кольори спектра, а також кольорів, яких у спектрі немає: коричневі, золотаві, теракотові, тютюнові і т.д. Будь-який колір цієї групи має три основні характеристики: колірний тон, світлість і насиченість, кожна з яких має свої параметри, наприклад, колірний тон визначається довжиною хвилі. У художній практиці переважно застосовують інші визначення кольору, наприклад такі терміни, як простота або відкритість, а також складність кольору. Відкритий або простий колір наближається по яскравості і чистоті колірному тону до спектрального кольору [6, 43].

У межах одного колірному тону можуть бути більш темні або світлі кольори, більш-менш яскраві. Світлота в багатьох випадках знаходиться в прямій залежності від насиченості: чим колір насиченіший, тим він темніший. Від ступеня насиченості фарб залежить колористичне вирішення виробу в цілому. Потрібно знати, що кожен вид матеріалу вимагає свого ступеня насиченості фарб. Наприклад, для виконання на крепдешині взяли групу яскравих, насичених фарб, але в готовій речі виявилось, що кожен колір звучить занадто самотійно і єдиної колірної гами не вийшло. Ті ж фарби, використані для виконання того ж малюнка на шифоні або капроні, дали зовсім інший ефект: виріб вийшов гармонічним, м'яко і спокійно вирішеним у кольорі.

Враховуючи композиційні і колористичні закономірності ми творчо працювали над дипломною роботою. При пошитті жіночих краваток, слід було враховувати відмінності жіночих краваток від чоловічих. Це стосується не лише особливостей форми і пошиття, але і композиційного та кольорового вирішення.

В чоловічих краватках орнамент часто розташований рівномірно по всій тканині, а в жіночих композиція його може бути акцентована в нижній найширшій частині краватки, звісно, не виключаючи можливості і повного заповнення. Це обумовлюється особливостями чоловічого і жіночого одягу.

Орнаменти найрізноманітніші – від строго графічних до багатих рослинних. Велику роль і навантаження несе в собі кольорове вирішення. В батіку можуть існувати неможливі в живописі співвідношення - кольорова пляма обмежена восковим контуром, таму кольори одної гами не зливаються, перебуваючи безпосередньо близько створюють цільну колористичну атмосферу.

Краваткам статичної, стриманої композиції відповідає кольорове вирішення. Динаміка, рух знаходять своє вирішення в насичених, яскравих кольорах.

Малюнок та кольорове вирішення залежить від індивідуальних смаків людини. Але крім цього батик диктує вимоги до рисунку і композиції. Наприклад, для батика характерне площинне вирішити живописність, тіні, півтіні тут технічно неможливо. Завдяки восковому контуру який може бути білим або кольору основи малюнок виділяється. Він повинен бути графічно точним і динамічним.

Технологічна послідовність виконання декоративного виробу

Мета дипломної роботи – показати багатство техніки батика, оригінальність і «вибуховий» ефект його застосування в одязі. Предметом роботи було вибрано саме жіночі краватки. Показати, як з невеликого клаптика тканини зробити елегантне доповнення до жіночого костюма, тим самим створити образ сучасної жінки – завдання роботи.

Діловий одяг – це не обов’язково строгість, монотонність, а швидше непередбачуваність, вишуканість і простота. Найскромніший костюм з вдало підбраною краваткою – простий рецепт неповторності і шарму.

Можливість кожного дня виглядати іншою, підібрати, відповідно до настрою, костюм на сім днів тижня – доступно не кожному. А змінити лише атрибут костюм-краватку – і ти знову в центрі уваги. Відповідно до семи днів тижня у своїй дипломній роботі я пропоную серію краваток «Сім днів».

Поглянувши на краватку можна безпомилково оцінити смак людини. Це елемент одягу, де ви можете дати волю своїй уяві. Елегантний костюм, можливо, і залишиться не поміченим, добре підібрана краватка – ніколи.

Вибір кольору чи малюнка дозволяє продемонструвати індивідуальність, а інколи і настрій, в якому перебувала зранку людина, що носить краватку. Характер цього доповнення до костюма завжди відповідає життєвому тону.

1. Першим кроком для початку роботи є ескізи. Це творчий процес – процес народження задуму, пошук, мотивів, орнаментів. Тут автор, ще не вступаючи в діалог з тканиною, створює образи, продумує композиційне розташування (див. додатки).

2. Виготовлення викрійки. При пошитті жіночих краваток, (як було казано в розділі творча робота в обсязі композиції та кольору) слід звернути вагу на форму, довжину і ширину характерних для жіночої краватки. Вони є значно коротші за чоловічі, проте широкі.

3. Переведення викрійки на тканину. Готову викрійку, виготовлену з паперу, приставляємо до тканини і підмальовуємо контур.

4. Виконання малюнка олівцем. На тканині з відмальованою викрійкою легким контуром олівця наводимо малюнок.

5. Наведення контурів воском. Кладемо тканину на тверду, рівну поверхню. За допомогою писачка бджолиним воском обводимо контури або заливаємо потрібні ділянки.

Слід звернути увагу, на те, що при виконанні одних краваток спочатку весь малюнок наводиться воском, а потім заливаються кольором потрібні частини. Таким способом виконані краватки «Ранок. Вівторок», «Заграва. П’ятниця», «Сутінки. Четвер».

Найважливішим на цьому етапі є те, що воском слід покривати тканину зі зворотної сторони. Роблять це для того, щоб фарба не перетікала, а стримувалась на воскових контурах.

Краватка «Час-Пік. Середа» виконана способом складного батику, тут віск накладається не за один прийом, а протягом всього процесу виготовлення. Ця техніка схожа до способу виконання писанок.

Спочатку наводимо воскові контури, потім краватку зафарбовують у певний колір, по якому знов наводимо восковий контур і т.д. Допускається повторювати фарбування до 4 разів. Слід приділяти увагу таким моментам, коли з метою створення темних орнаментів на світлому фоні проводиться часткове дофарбовування тканини. В місцях, де проходить межа попереднього і нового шару фарби, можуть утворюватись плями.

Резервуючій суміші також можна надавати кольору. Для цього до резервуючого розчину додати обезжиреної олійної фарби. Обезжирити олійну фарбу можна дуже простим способом. Нанести на газетний папір невелику кількість фарби. Через певний час навколо фарби створиться жирний контур. Використовуючи цей розчин, виконана краватка «Ніч. Субота». Резервний розчин (з білою олійною фарбою) наноситься на попередньо фарбовану тканину. Після зняття резервного розчину залишиться білий контур.

Примітка. Тут контур має резервний розчин для холодного батику. (віск, парафін, каніфоль, бензин).

6. Робота в кольорі. На противагу живопису, де кольори накладаються один на один прошарками, художній розпис тканин – це робота, що твориться за рахунок попередньо продуманих мазків. Тут кожен мазок є першим і останнім. Тримавши в голові точний порядок накладання кольорів, переходячи від етапу до етапу, з вимушеними зупинками художник вступає в діалог з технологією. Точний колір, навіть при великому досвіді, вгадати неможливо, тому батик пропонує корективи задуму, дає можливість імпровізації.

Емоційний стан, настрої, який панує в роботі, якнайкраще можна показати саме через кольорове вирішення. Легкість і ніжність, строгість і стриманість, динаміка - усе це досягається завдяки кольору.

Дрібні деталі заливаються за допомогою пензлика, великі площини - ватними тампонами або поролоном. Краватки, які вимагають повного пофарбування а саме: «Початок. Понеділок». (див. додаток «Ніч. Субота»), виконуються методом, вказаним на упаковці анілінових фарб.

Повністю фарбуються краватки, на яких орнамент виконується тушшю або резервним розчином.

На прикладі краваток виконаних тушшю ми бачимо, що восковий контур не є обов'язковим. На попередньо пофарбовану тканину наносяться орнамент тушшю. Для того, щоб туш не розпливалась тканину слід закріпити лаком до волосся. Таким способом виконана краватка «Довершеність».

7. Усунення воскових контурів. При розписі необхідно стежити, щоб шар фарби, що накладається на тканину, цілком просихав, а склад, що резервує, застигав.

Після того як робота цілком здійснена, потрібно на стіл покласти два-три шари газет, зверху покласти аркуш обгорткового паперу, потім розмальовану тканину, поверх неї знову покласти обгортковий папір, газети і пропрасувати гарячою праскою.

Під праскою склад, що резервує, розплавиться й усмокчеться у папір. Прогрівання варто повторити 2-3 рази, щораз змінюючи папір (див. фото).

8. Закріплення. Щоб фарби після розпису не зливались в процесі прання і не вигорали, їх необхідно закріпити. Це можна зробити різними способами.

Після фарбування тканини в техніці «бандан» закріпляти не потрібно, оскільки це відбувається безпосередньо в процесі пофарбування.

Тканину розписану тушшю або акриловими фарбами, спеціальними барвниками пропрасувати через папір гарячою праскою.

Якщо розпис було виконано в техніці гарячого батику, необхідно видалити віск, пропрасувавши тканину через кілька шарів газети. Безпосередньо до тканини повинен прилягати м'який папір, щоб не залишилось відбитків газетного шрифту. Прасувати потрібно до тих пір, поки папір не залишиться чистим. Якщо тканина не була покрита воском повністю, навколо покритих ділянок після прасування з'явиться жирний контур. Під час запарювання він зникне, якщо цього не станеться, слід почистити тканину бензином.

Виріб розкладають на чистому папері. Лист повинен бути більшим, ніж виріб. Опісля папір разом з тканиною скручують в трубочку. Слід стежити, щоб при скручуванні не утворювались складки і - основне - тканина ніде не повинна притулятися до тканини, а лише до паперу.

Закінчення у трубочках потрібно щільно закрити, закріплюючи нитками. Обробляють виріб парою в будь-якій великій посудині.

Обов'язково дотримуватись наступних правил:

1. Виріб не повинен торкатись стінок посудини або води;
2. Виріб повинен бути захищений від конденсації.

Звичайна схема запарювання виглядає так: наливають води. Після цього закріплюють виріб так, щоб залишилась відстань до води і до стінок посудини і її кришки. Щоб уникнути конденсації, посудину спочатку накривають кількома шарами марлі, а потім кришкою. Коли вода закипить, залишити на дві години.

Потрібно стежити, щоб вода не википала.

9. Вирізаємо по лініях викрійки розписану краватку. Не робиться це швидше тому, що в залежності від тканини краї можуть торочитись.

10. Пошиття краватки

Обробляємо нижню частину виробу. Вирізаємо і пришиваємо клин трикутної форми, який виконує роль підкладки. Вона може мати колір краватки або інший. Потім вивертаємо краватку на зворотну сторону, запрасовуємо по швах.

11. Зашиваємо краватку по довжині.

12. Вивертаємо краватку на лицевий бік.

14. Запрасовуємо краватку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арманд Т. Орнаментация тканини. Керівництво по розпису тканини / Під ред. Н.Н. Соболева. – К.: Локус, 2004.
2. Антонович А.Є. Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво.– Львів: Світ, 1993.
3. Барадулин В.А., Танкус О.В. Основы художественного ремесла: Пособие для учителя. В 2-х ч. – М.: Просвещение, 1986.
4. Вайткявичене Р.В. Першооснови техніки батика // Школа і виробництво. – 1987. – №8.
5. Гільман Р.А. Художній розпис тканини. – К. : Владос, 2003.
6. Воробьев В.А., Соколов Г.А. Нариси по історії науки, техніки і ремесла Японії. – К.: Мистецтво, 1986.
7. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. Психологический очерк: Книга для учителя. – 3-е изд. – М.: Просвещение, 1991.
8. Гурьева Т.С. Опыты Л.В.Маяковской в оформлении ткани // В сб. работ НИИХП. Вып. 6. – М., 1992.
9. Жоголь Л.Е. Декоративне мистецтво в інтер'єрах громадських будівель. – К.: Мистецтво, 1988.
10. Данченко О.С. Народні майстри. – К.: Рад. школа, 1982.
11. Державна національна програма «Освіта» («Україна ХХІ століття») – К.: Райдуга, 1994.
12. Дидактика современной школы: Пособие для учителя / Под. ред. В.А. Онищука. – К.: Рад.шк., 1987.
13. Захарченко Р.О. Виховання в школярів національної самосвідомості //Трудова підготовка в закладах освіти.– 1996.– №2.
14. Зорин С.М. Интегральное искусство и обучение. – В кн.: Психолого-педагогические аспекты интенсификации учебной деятельности.-М.: 1990.
15. Історія українського мистецтва: В 6-ти томах. Том 6. – К.: Мистецтво, 1968.
 - a.
16. Козлов В.Н. Основы художественного декорирования текстильных изделий. – М.: Искусство, 1981.
17. Корюкин В.Н. Батик. – Л.: Питер, 1998.

- 18.Лернер И.Я., Скаткин М.Н. Задачи и содержание общего и политехнического образования //Дидактика средней школы /Под ред. М.Н.Скаткина. – М.: Просвещение, 1982.
- 19.Розпис по шовку // Валентина. – 1995. – №1.
- 20.Мусієнко В.Д., Захарченко Р.О., Сидоренко В.К., Тхоржевський Д.О. Прилучення учнів до національної культури у процесі трудового навчання.– К., 1996.
- 21.Новожилов С.Д. Научно-педагогические основы оборудования школьных мастерских. – М.: Педагогика, 1986.
- 22.Рудин Н.Г. Художне оздоблення тканин. – К.: Логос, 2004.
- 23.Основы декоративного искусства в школе /Под. ред. Б.В.Нешумова, Е.Д.Щедрина.– М., 1981.
- 24.Тангус О. В. Технологія розпису тканин. – К.: Вища школа, 1990.
- 25.Педагогика / За ред. Ю.К.Бабанського.– 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Просвещение, 1988.
- 26.Педагогіка / За ред. М.Д.Ярмаченка. – К.: Вища школа, 1986.
- 27.Шпитцнер К. Печатание текстильных материалов. – М.: Легкая промышленность, 1984.
- 28.Програми для гуртків, секцій, творчих об'єднань позашкільних закладів суспільно-громадського та художньо-естетичного напрямку /Укл. Л.І.Ковбасенко, Л.М.Павлова.– Київ: ІЗМН, 1996.
- 29.Тхоржевський Д.О. Методика трудового і професійного навчання та викладання загальнотехнічних дисциплін.– К.: Вища шк., 1992.
- 30.Українська культура: Лекції за ред. Д. Антоновича – Упор. С. В. Ульяновська. – К.: Либідь, 1993.
- 31.Фомин Н.К. Применение технологической документации на уроках труда // Школа и производство. – 1989. – № 7.
- 32.Хворостов А.С. Декоративно-прикладное искусство в школе. – М.: Просвещение, 1981.
- 33.Юрченко П.Г. Народне мистецтво України. – К.: Наукова думка, 1978.

ЗАГАЛЬНІ ВІДОМОСТІ ПРО МИСТЕЦТВО ВИГОТОВЛЕННЯ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВИХ ВИРОБІВ З ЛОЗИ

1.1. Історія виникнення та розвитку мистецтва лозоплетіння на Україні

Українське народне і професійне декоративно-ужиткове мистецтво набуло широкого визнання у нашій країні та за кордоном. У його предвічних образах, зручних утилітарних формах і динамічних мотивах орнаменту містяться символи таємничої, чарівної природи, складні перипетії нашої історії, особливості побуту, доброти, щедрості і творчості душі українського народу.

Народна творчість – це історична основа, на якій розвивалася і розвивається світова художня культура; одна з форм суспільної свідомості і суспільної діяльності, явище соціально зумовлене.

Народна творчість включає в себе різні види художньо-культурної діяльності народу: поетичну творчість, театральне, музичне, танцювальне, декоративне, образотворче мистецтво, народне будівництво тощо.

У всезагальній народній культурі важливу роль відіграє **декоративно-ужиткове мистецтво** – широка галузь мистецтва, яка художньо-естетично формує матеріальне середовище, створене людиною [1, 6]. Декоративно-ужиткове мистецтво поділяється на багато видів. Один із них нами розглядається у дипломній роботі, а саме художнє плетіння з лози.

Плетіння з природних матеріалів, як припускає чимало дослідників, належить до первісних виробництв і, мабуть, випереджає ткацтво та виготовлення керамічного посуду. Але якщо археологія, поки що не дає матеріалу, щоб підтвердити першість плетіння, то етнографія деяких народів Австралії, Південно-Східної Азії, Африки, Америки засвідчує наявність плетіння при відсутності ткацтва.

Логічні міркування над цією гіпотезою приводять до висновку що навивання та плетіння простіші, бо не потребують попередньої обробки сировини й особливого устаткування, а тому могли виникнути найшвидше.

Найважливіші археологічні пам'ятки плетіння – залишки кошиків, тарілок для хліба, накривок для кошиків – знайдених в Єгипті, Месопотамії на Балканах, у Великобританії, Швейцарії та Індії датуються V-IV тис. до н.е. [15, 34]

Як вже зазначалось, існують підстави вважати, що керамічний посуд у деяких країнах виготовляли спочатку на плетеному основі, тобто кошикові місткості для водонепроникнення обліплювали глиною. Під час випалу плетеного каркаса згорав, а черепок набував необхідної міцності.

У наступні епохи плетіння не набувало принципово нових технічних досягнень. В античних країнах для плетіння частіше використовували пруті дерев і кущів (лози). Тому тут особливого поширення набула каркасна техніка плетіння, а корзини різноманітного призначення і форми стали основним

типологічним напрямом плетеного виробництва. Деякі предмети з лози античних міст Північного Причорномор'я за археологічними даними близькі за формою і технікою виготовлення до виробів українського лозоплетіння XVIII ст., що засвідчує традиційність ремесел і вікову спадковість культур [15, 35].

Плетіння продовжувало розвиватись. Плетені вироби відносили до предметів першої необхідності та їх виготовляли спеціальні майстри. З вербової лози плели кошики і дитячі колиски, клітки для пташок і вулики. Однак, через слабку тривкість природного матеріалу плетені предмети з цих віддалених часів до нас не дійшли.

Мода на плетені вироби збереглася упродовж всього Середньовіччя. Але якщо в X-XII ст. дерев'яним і плетеним посудом користувалися бідні і багаті, то в пізнішому Середньовіччі і нові часи з'явився срібний посуд для заможних верств населення.

У XVIII ст. почали виготовляти ажурні порцелянові кошики для фруктів, а на початку XIX ст. і через кілька десятиріч їх виробництво розповсюдилось майже на всі європейські підприємства, зокрема у Корці, Городниці на Україні.

Найдавніші відомі пам'ятки українського плетіння походять з кінця XVIII – початку XIX ст. Вони збереглися в музеях Києва, Львова, Чернігова та ін. Ні формою, ні технікою плетіння ці вироби майже не відрізняються від більш давніх предметів.

Важливим джерелом пізнання плетених речей, початку XIX ст., зокрема особливостей їх функціонування на Західному Поділлі та в Карпатах, є акварелі львівського художника Ю.Глаговського. Малюючи людей в народному одязі та побутові сцени, він водночас зображав, як доповнення, плетені кошики, брилі, клітки, якими користувалися тогочасні селяни і міщани.

Кошики – плетені з лози циліндричної і витягнутої до овальної форми, вінця густоплетені й ажурні, з накривкою і відкриті – один із важливих засобів транспортування продуктів збиральництва. З кошиками ходили до лісу по ягоди і гриби, носили продавати найрізноманітніші продукти харчування.

Лозоплетіння розповсюджувалося головним чином у місцях, прилеглих до озер та річок. У Карпатах і на Поліссі сировиною для плетіння служили коріння сосни, гілки ліщини тощо. Найбільші центри плетіння зосереджувалися у тодішніх Київській, Чернігівській, Полтавській і Волинській губерніях та на Галичині.

Розвитку промислу плетіння з природних матеріалів сприяли засновані у 80-х рр. XIX ст. школи і навчальні майстерні. Одна з перших таких шкіл виникла у 1879 році в с. Нажнів (тепер село в Тлумацькому районі Івано-Франківської області). Незабаром кошикарські школи відкрилися в м. Сторожинець (1891р.) на Буковині, в с. Джурів (1892 р.), в с. Стригенці (1897 р.) – тепер Івано-Франківської області; в м. Яворів (1895 р.), в с. Журавно (1896 р.), в с. Сокирченці (1900р.), с. Гніздичів (1901 р.) – нині Львівська область. З 1905 р. вищі кошикарські курси працювали у Львові, де чотири майстри навчали

близько сорока учнів. Подібні школи й майстерні наприкінці ХІХ ст. діяли в Києві, Полтаві, Черкасах та в інших містах України [25, 66].

Важливе значення для розвитку художнього промислу плетіння мали й ринки збуту готової продукції. Так, у цей період поблизу Києва в 22 селах Остерського повіту плетінням займалися 4519 кустарників, у тому числі майже все доросле населення сіл Микільської і Воскресенської Слобідки, Троєщини, Вигурівщини, Осокорків, які в наш час входять у міську смугу Києва [1, 147].

Не менш потужні осередки плетіння розміщалися неподалік Львова, а саме в Яворові, Вільшениці, Наконечному, Підмонастирці та інших місцях. Зокрема, у Яворові (1896 р.) з лози і лика виготовляли кошики та інші предмети 215 родин, рогозяні мати – 52 сім'ї. У Наконечному з лози виробляли на продаж місткості для возів і саней та кошики. Майстри з с. Підмонастирець виплітали різноманітні кошики з лози, що мали насамперед попит у міського населення (для квітів, паперів, білизни, рукоділля тощо). Певну роль у популяризації плетених виробів відігравали господарські виставки-ярмарки в Полтаві (з 1837 р.), Харкові (з 1849 р.), Києві (з 1852) та ін., а на західних землях України господарсько-етнографічні виставки у Львові (з 1877 р.), Коломиї (з 1880 р.), Тернополі (з 1887 р.), Ходорові (з 1889 р.) тощо.

З каталогу Львівської крайової сільськогосподарської і промислової виставки 1877 р. довідуємось, що на ній експонувалися плетені вироби майстрів С.Гуляна (с. Майдан Надвірнянського повіту), М.Мругківського (м. Бучач) і А.Аташнюка (с. Медведівці з Надвірнянщини).

Меблі, гнуті з ліщини і плетені з лози (столики, крісла-дивани, дитячі кріселка), кошичок для квітів на виставку виготовив В.Антонюк з с. Мишин Коломийського повіту. Кошики І.Крука із Золочева та майстрів з с. Підмонастирець були зорієнтовані на смаки сільських покупців і заїзджих туристів. На такій же виставці у Львові 1894 р. експонувалися плетені кошики С.Сільневича (м. Калуш), різноманітні плетені вироби з лози і бамбуку майстерні О.Коневича (м.Львів) [1, 148].

Таким чином, у художньому промислі плетіння кінця ХІХ ст. спостерігається дві тенденції:

– *перша*: виготовлення сільськими майстрами традиційних виробів, переважно кошиків та рибальського спорядження;

– *друга*: виробництво міськими майстрами модних плетених предметів за місцевими зразками.

Дуже розширився асортимент плетених виробів: меблів, дорожніх речей, кошиків, знаряддя праці, дитячих іграшок тощо. Попри відчутну конкуренцію фабричної продукції плетіння виробів з природних матеріалів не втратило свого значення ні в побуті, ні в народній художній культурі.

На початку ХХ ст. на Україні було понад десять приватних кустарних майстерень, де виготовляли плетені вироби та декілька фабрик. Найбільші в містах Корсунь-Шевченкові та Цурюпинську спеціалізуються на випуску плетених меблів.

У 20-х рр. ХХ ст. були засновані артлі художнього плетіння в

колишньому с. Гусинці на Київщині, с. Біленьківці на Полтавщині, с. Борошнів на Сумщині, м. Чернігові та інших. Народні майстри і в артільних підприємствах продовжували виплітати звичні для себе предмети відшліфованих, установлених форм та конструкцій.

У 50-х рр. ХХ ст. відновилася робота майже всіх довоєнних артілей, плетіння виробів, у давніх центрах промислу засновувалися нові підприємства.

З метою збільшення виробів плетеної конструкції, насамперед меблів, з 60-х рр. ХХ ст. цехи лозоплетіння почали обладнувати технологічними пристроями і машинами для гідротермічної і механічної обробки лози (циліндри для проварювання лози, верстати для обдирання кори, розколювання і стругання прутів, механічного плетіння лозових полотниць тощо).

У наш час на Україні нараховується понад 30 державних і приватних підприємств художнього плетіння у різному відомчому підпорядкуванні та чимало осередків, які функціонують за принципом домашнього промислу, безпосередньо пов'язані з ринком, користуються зростаючим попитом на оригінальні вироби. Найбільші підприємства і цехи лозоплетіння розташовані у Чернігові, Корсунь-Шевченковому, Боромлі (Сумська обл.), Ізі, Хусті, Тячеві (Закарпатська обл.) [25, 46].

Таким чином, у 60-90 роках ХХ ст. в Україні плетіння з природних матеріалів набуло чи не найбільшої популярності, як вид художнього промислу ввійшло до провідної групи ремесел, поступаючись питомою вагою лише вишивці, ткацтву, килимарству, художньому деревообробництву та кераміці.

1.2. Характеристика сировини для виготовлення плетених декоративно-ужиткових виробів з лози

Сировина для плетіння. Верба зацвітає раніше всіх видів рослин і радує око ранньою весною пишним цвітом, а також ароматом своїх сережок; це відмінний медонос, а деякі її види використовуються в якості лікарським рослин.

Деревина лози м'яка і легка. Вона схильна до швидкого росту, і в місцях, де обмаль лісу, використовується в якості будівельного матеріалу. Лоза дуже швидко розростається, і тому її дуже часто насаджують в місцях, де потрібно закріпити береги річок, ярів тощо.

Лоза є основним матеріалом для плетіння. Адже довгий лозовий прут однорічних пагонів відрізняється красою і різноманітністю натурального кольору кори, має надзвичайну гнучкість та білий гляцевий полиск обкорованої деревини.

Сировина, в якості матеріалу для плетіння, використовується не лише з дикорослої лози, але й тієї, що заготовляють на спеціальних ділянках по вирощуванню лози.

Таким чином, лоза в якості матеріалу для плетіння являє собою:

– по-перше, свіжо зрізані з лозового куща необкоровані зелені пруту і

палиці;

– по-друге, цілі очищені від кори пруди і палиці, що мають в місці зрізу діаметр від 3 до 6 мм (у пруда) і 10-15 мм (у палиць), які використовуються для виготовлення каркасу плетених меблів;

– по-третє, колені або розщеплені на частини (пластини і шини) грубі білі пруди і палиці, з яких пізніше вистругують глянцеві стрічки для плетіння більш вишуканих виробів.

Із вищесказаного видно, що в господарському, побутовому плані та за природоохоронними і естетичними функціями рівній лозі рослину знайти важко.

Росте лоза майже усюди: на берегах річок та озер, на піщаних заплавах і на галявинах заболочених лісів, у природних ярах. Так що пошук лози та її заготівля не викликає ніяких труднощів. І все ж у кожній місцевості є найбільш сприятливі умови для поширення дикоростучої лози. Так, у Івано-Франківській, Львівській областях лоза найбільш розповсюджена на берегах річок Прут, Бистриця, Тисмениця, Дністер, Стрий, Свіча, Буг, Рата, Шкло, Стир, Коломийка, Дзванярка та ін. Нерідко серед ріки зустрічаються намиті піщані заплави – острови з густо порослими лозовими прудами, які виникли на вологих пісках в результаті самовисіву вербового насіння. І хоча до осені прудики не встигають вирости до великих розмірів, це прекрасний матеріал для плетіння корзин.

Пруди молоді однорічної лози цінуються у майстрів за високу міцність і гнучкість. В'язкі, піддатливі до плетіння вони мають гарний колір кори до часу заготівлі пізньою осенню. Вони зразу використовуються для плетіння корзин у необкорованому вигляді, але і гарно очищаються в період соковиділення, а саме: в кінці липня на початку серпня. В цей час вони мають дозрілу деревину і невелику серцевину на зрізі. Але їм характерні такі недоліки: вони є короткими і мають велику збіжність – конусність.

Основним видом лози, що має властивість розмноження насінням, є червонотал – лоза гостролиста або *шелюга червона*. Оскільки у цієї лози дуже гірка кора, то на це необхідно звертати увагу і в необкорованому вигляді не використовувати для плодово-ягідних і овочевих корзин.

Звичайно, потрібно бути спеціалістом, щоб за зовнішніми прикметами безпомилково відрізнити один вид або сорт лози від іншого. Але все ж таки незалежно від виду кращий пруд росте на піщаних, добре підживлених ґрунтах. І навпаки, на масних перезволожених ґрунтах пруд росте грубим з рихлою деревиною, великою серцевиною.

Так, *лоза козяча* надає перевагу вологим та незаболоченим місцям, вона росте переважно на лісових галявинах, по дорогах і ярах.

Серед лози, що вирощується в розсадниках, є відомим гібрид лози козячої і крутовидної – це *лоза гостролиста*. Вона являє собою великі кущі з довгими вузьколанцетними листочками. Вона має деревину відмінної якості, використовується для плетіння, а також для виготовлення великих та малих обручів.

Лоза прудовидна утворює найбільші кущові масиви. Переважно вони

ростуть на берегах водоймищ біля самої води. Прутоподібна лоза є класичною корзиночною лозою на всій території України, дає тонкий і в'язкий прут, добре колеться і стружеться на стрічки. Росте дуже швидко, має властивість відновлюватися.

Лоза пурпурна або **жовтолозник** звичайно росте у вигляді скупчених або одиноких кущів висотою до трьох метрів у степовій зоні. Кора прутів жовтолозника має лимонно-жовтий колір, однорічні прутки - пурпурно-блискучі, тонкі і гнучкі.

Лоза трьохтичинкова (білотал) – зовсім звичайна і росте на берегах річок. Нерідко зустрічається по берегах озер, річкових просік і штучних каналів, їх відмінні ознаки: кора має коричневий колір з зеленим або жовтим відтінком; середня жилка ланцетовидних листків із зарубленими краями, а сама форма листка подібна до листків мигдалю, звідси ще одна назва білоталу – **лоза мигдальна**. Прутки білотала тонкі, довгі, гнучкі і міцні, з маленькою серцевиною. Кора з них легко знімається, відкриваючи білу атласну поверхню деревини. Вона гарно колеться і стружеться в стрічку. Якщо неочищені прутки відварити або запарити, деревина набирає гарного бронзового кольору.

Заготівля, сортування і переробка лозового прута. Оскільки прийоми плетіння легко засвоювати, працюючи з необкорованим прутком – як його ще називають „кольоровим”, то його заготівлю рекомендується проводити пізньою осінню, коли з кущів облетіло листя, деревина повністю дозріла, а кора набула кінцевого кольору.

Заготівля лозового прута – нелегка і відповідальна робота, яка вимагає великої акуратності при користуванні гострими ножами.

Заготівля лозового прута проводиться у три виходи:

перший вихід – заготівля дикорослого прута проводиться ранньою весною або у травні;

другий вихід – заготівля проводиться в такий критичний момент, коли соковиділення закінчується; прут по всій довжині в основному дерев'яніє, але кора ще легко знімається вручну; залежно від погоди і стану розвитку лози цей момент в основному настає в кінці липня на початку серпня; необхідно зазначити, що цей період короткотривалий і тому не можна втрачати час;

третій вихід – пізньою осінню, коли легкий морозець підкував землю, а з буйних заростей лози упав останній листок. Якщо не вдалося літом заготувати прут, тоді можна частину заготовленого восени прута відварити або відпарити та обчистити кору. Необхідно зауважити, що проварений або відпарений для очищення прут за своїми якостями набагато поступається пруту, обчищеному в період соковиділення [14, 16].

При вмілому користуванні гострим ножем прутки швидко зрізаються рухом однієї руки на себе знизу вгору; утримуючи ніж вгору різальною кромкою на чотирьох пальцях правої руки, а великим - підтримуючи прут при зрізанні, його зразу підхоплюють і не допускають падіння на землю, складаючи на ліву руку вершинками на плече. При цьому потрібно слідкувати, щоб зріз був під гострим кутом, гладким і рівним. Для відновлення нових пагінів на наступний рік необхідно залишити частину прута з двома-трьома

бруньками.

Заготовлені за день пруті зразу розсортовують на місці заготівлі, щоб не нести в майстерню зайвого сміття. Роблять це таким чином: спочатку сортують пруті за кольором, потім – за довжиною, а пізніше – за діаметром.

Після заготівлі прутів їх потрібно перебрати, переробити, тобто очистити від кори і висушити. Товсті пруті і палиці розколюють або розщеплюють на пластини і шини, з яких в подальшому зістругають стрічку. Обкорення прутів проводиться вручну за допомогою розчіпа в період соковиділення або після проварювання у воді чи розпарення у спеціальних камерах.

Процес сушіння прута на сонці в поєднанні з його відбілюванням можна проводити тільки в літній час. Прут осінньої заготівлі потрібно виварювати у кип'ятку, після чого також необхідно його просушувати.

1.3. Інструменти та пристосування, які використовуються у лозоплетінні

Для виготовлення плетених виробів потрібний різальний інструмент та пристосування. Заготівля лози проводиться за допомогою ножа. Розчіп для чистки прута і підставка для сушіння лози показані на рисунку 1.1.

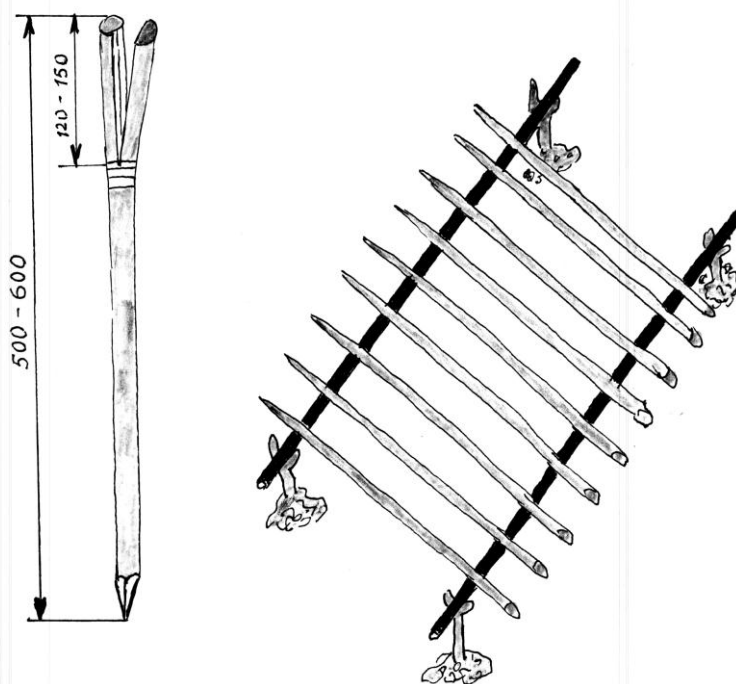


Рис. 1.1. Розчіп для чистки прута і підставка для сушіння лози

Виготовлення пластин, шин, стрічок – особливий процес обробки лозового прута. Розщеплення або розколювання грубого прута вручну виконується за допомогою – *колунка*. Колунки, показані на рисунку 1.2 являють собою круглі циліндричні стержні діаметром до 30 мм, довжиною 60-80 мм, які виготовляються переважно із твердих порід деревини. На одному кінці стержня зроблене плавне заокруглення, а на іншому - робочій частині - різальні грані, які утворюють симетрично розташовані три (120°) або чотири

(90°) вирізи. Після розколення прутів на шини приступають до їх стругання. З шини потрібно зістругати серцевину і м'яку частину деревини. Виконують цю операцію за допомогою простого стругального інструменту – *шофа* – брус, дошка (основа), до якої шарнірно на петлі кріпиться рухомий стальний ніж. Зазор між основою і ножем шофи регулюється гвинтом.

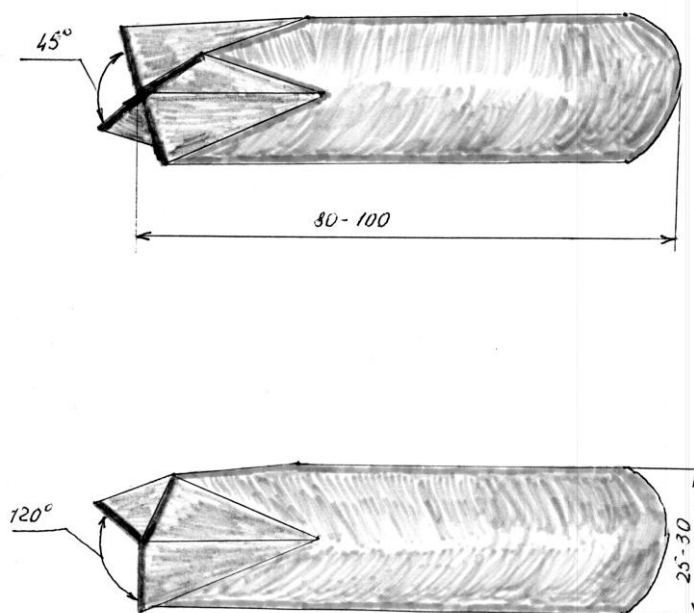


Рис. 1.2. Колунки для розщеплення грубих лозових палиць на 3 і 4 частини

Протягування через щілину шини і зняття з неї стружки відбувається за рахунок зменшення зазору. При цьому шина зістругується лише з серцевини, а зовнішня глянцева, найбільш міцна сторона, залишається. Після цього вирівнюється стрічка і по ширині, тобто проводиться її калібрування, для цього використовують інший ручний пристрій – шлам, який показано на рисунку 1.3. Він являє собою дошку, на якій кріпиться два вертикальні ножі з односторонньою фаскою. Ножі можуть кріпитися до дошки із розрахунком на задану ширину стрічки, в іншому випадку їх роблять регульованими, рухомими. Пропускаючи між ними стрічку, зрізають кромки сторін по ширині. Таким чином одержують готову до плетіння стрічку. В промислових умовах стругання стрічки по товщині і ширині відбувається на лозостругальному верстаті ОСП-І або його модифікаціях.

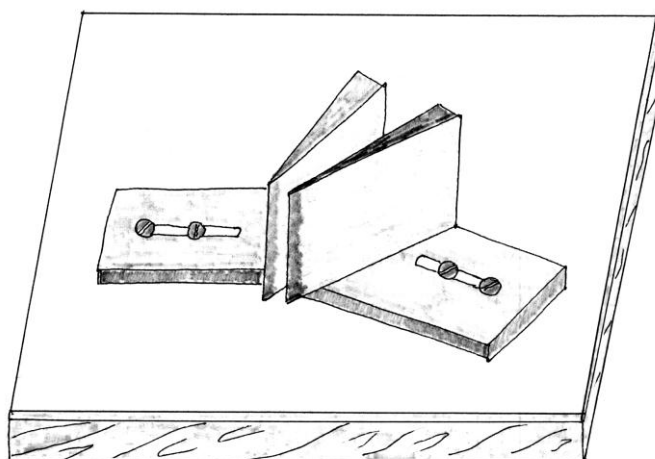


Рис. 1.3. Пристосування для стругання лозового прута вручну по ширині

Вимоги до інструментів для лозоплетіння:

1. Інструменти повинні бути придатні для виконання всіх операцій, а також легкими і зручними.

2. Інструменти повинні бути в ідеальному стані, а саме: ножі-сікач і бокорізи – повинні бути добре загострені, легко і чисто зрізати прут, не залишаючи на зрізі розірваних країв та заусин; тупий інструмент мгне і крутить деревину, що псує вигляд виробу і настрій до роботи, а в учня-початківця відбиває бажання до плетіння.

3. Кожен інструмент в наборі повинен мати визначене місце, повинен бути завжди під рукою, щоб учень не обтяжував себе пошуками; для цього потрібно спеціально виготовлений ящик під інструмент, з секціями і поличками.

4. Кожен учень повинен мати свій робочий стіл, висота якого повинна становити до 65 см, ширина – 55 см, довжина – 75 см. Стілець повинен регулюватися по висоті. Сидячи на стільці, учень має вільно досягати рукою з підлоги пруту або інші, необхідні йому в роботі, матеріали і пристосування.

Рекомендовані розміри робочого стільця залежно від росту (в см)

Ріст	150-158	160-162	165-170
висота сидіння	43	46	48
глибина	31	33	36

На якому столі учню не доводилося б працювати, рекомендується підкладати на нього кришку і міцно закріпляти кусок фанери розмірами 400x300 мм і товщиною 8-10 мм. А ще краще зроблений таких розмірів щит, що подібний до креслярської дошки, із липового матеріалу товщиною 20-25 мм. Коли учень буде працювати ножем, підрізаючи пруту, він запобігатиме псуванню кришки стола. Липова деревина м'яка і ніж від цього передчасно не буде тупитись.

При цьому учень не повинен забувати правил безпечної праці при роботі

з гострими інструментами: запобігати порізів рук і пальців. У майстерні повинна бути аптечка на видному місці, в якій знаходиться розчин йоду, вата, бинт і лейкопластир.

Щоб учень не робив – різав прут ножем або зачищав кінці в готовому виробі, чи застругував стояки або обручі – ніж завжди повинен рухатися у напрямку від руки, якою він тримає прут чи свій виріб. Це „золоте правило”, і його потрібно завжди виконувати.

Основним інструментом для лозоплетіння є ніж, головне в них – якість металу і як вони загострюються. Кожен учень повинен вміти загострювати ножі. Якщо він навчиться правильно і якісно гострити різальний інструмент, то і працювати таким ножем йому буде завжди легко і приємно, весело і зручно. Спочатку ніж загострюють на грубозернистому брусі поперечними рухами від себе, злегка натискуючи то на одну, то на другу сторону леза (вперед-назад, вперед-назад), періодично зволожуючи ніж або брус водою. Коли лезо ножа підгостре, його потрібно ще заправити на іншому брусі більш дрібної абразивної структури. Ніж заправляють на змоченому брусі круговими рухами за годинниковою стрілкою. При цьому сильно на ніж не натискають. Час від часу потрібно на обрізі прута або просто на якій-небудь деревині випробувати наскільки гарно різатиме ніж. Учням необхідно звернути увагу, що чим твердіша сталь, тим довше необхідно гострити ніж, зате лезо довго не тупиться. Але часто буває навпаки. Ніж скоро відточується до потрібної гостроти, але й швидко тупиться в процесі роботи. Його часто доводиться підгострювати, а це зайва витрата часу. Краще відмовитися від роботи таким ножем, пошукати інший, замінити його більш якісним.

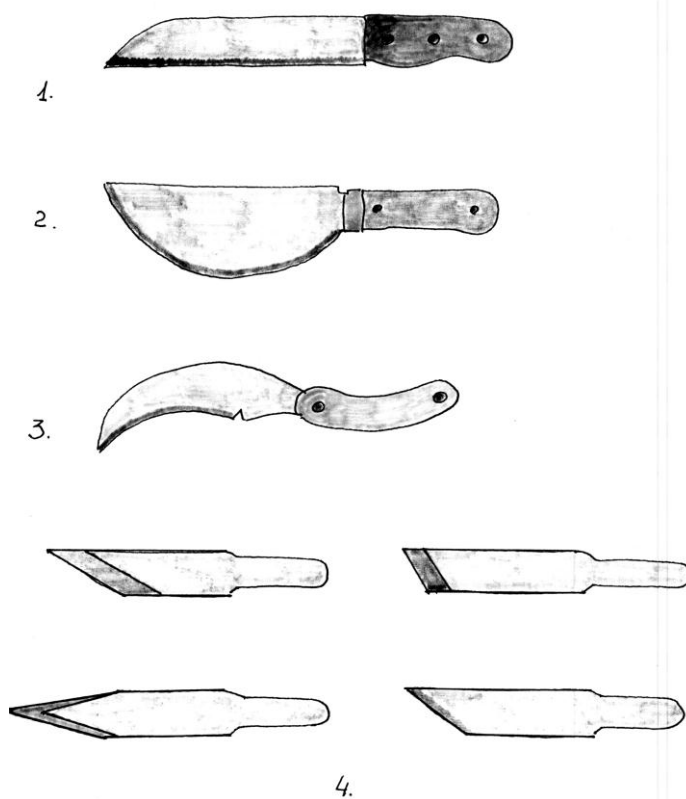


Рис. 1.4. Види робочих ножів: 1 – корзиночний ніж, 2 – ніж-горбач, 3 – садовий серпоподібний ніж, 4 – різці

Для лозоплетіння ножі виготовляють з інструментальної вуглецевої сталі марок У10-У12.

Види робочих ножів показані на рисунку 1.4.

Ніж корзиночний – з вузьким і прямим, гарно загостреним лезом, може бути купленим або переробленим із кухонного ножа. У ряді випадків його повністю заміняє при роботі складний (перочинний) ніж. Призначення ножа – підготовка прута до плетіння, обрізання кінців, стругання стояків тощо.

Ніж-горбач – старовинної конструкції, інструмент призначений, в основному, для чистої обробки готового виробу, а саме для обрізання ззовні і всередині всіх нерівностей. Він повинен бути гострим і зберігатися в чохлі. Такий ніж виготовляють переважно з полотна пили.

Садовий ніж – з серпоподібним лезом; звичайно використовують при заготівлі прута. Багато вважають, що ним краще зрізати прут рухом знизу на себе. При цьому прут уже не вискакує із серпоподібного леза ножа знизу.

Сікач садовий – зручний при заготівлі прута, особливо якщо він гарно загострений. Вважається, що сікач мене прут при зрізанні, залишаючи на кінці порваний край. Зріз повинен бути чистий і гладкий, без задирок, щоб на ньому не затримувалася волога. Його необхідно робити скісним, що сікачем трудно зробити. Під час заготівлі прута при вмілому використанні ножа набагато швидше можна зрізати і скласти пруту. Зрізати і скласти прут потрібно однією правою рукою, якщо ніж тримати лезом на чотирьох пальцях руки, а великим пальцем притримувати прут, що гнеться при русі на себе, і зразу, підхопивши його, скласти в жмут. Але в процесі роботи кожен учень підбирає для себе найбільш зручний ніж чи сікач.

Бокорізи або кусачки – типу дамських манікюрних щипців, але набагато більшого розміру, призначені для обрізання кінців прута, які недостатньо зароблені в плетений виріб, їх перевага перед ножем полягає в тому, що кінчиками бокоріза зручно проникати у важкодоступні місця плетеного виробу, а головне можна працювати без ризику пошкодити сусідній прут.

Плоскогубці і круглогубці – використовуються для того, щоб у важкодоступних місцях з їх допомогою протягнути прут скрізь плетіння в потрібному напрямку, або щоб шляхом легких стискань розм'якшити деревину прута в місцях його різного згинання, щоб запобігти переламування прута або його поздовжньому розколюванню. Це псує зовнішній вигляд і якість виробу.

Молоток з планкою (ізер) – служить для ущільнення стінок плетених виробів, особливо з кольорового неочищеного від кори прута. Такий прут має властивість з часом всихатися і надавати послаблення всій конструкції виробу, для цього час від часу стискають, ущільнюють, підбивають вже виплетені частини стінок і уважно слідкують за тим, щоб виріб був однаково ущільнений, без просвітів.

Шило – основний і незамінний інструмент, за допомогою якого проводиться підготовка до тих місць у плетеному виробі, в яких необхідно встановити стояк при виготовленні корзин з dna або обруча для поздовжнього

плетіння стінок мотузкою та інших робіт. Шило може бути прямим і довгим, але в більшості випадків в роботі використовується шило, стержень якого зігнутий під кутом 100-120° відносно осі ручки. Це робиться для зручності в роботі. Кінець шила повинен бути притуплений, щоб не псувати пруту рисунку 1.5.

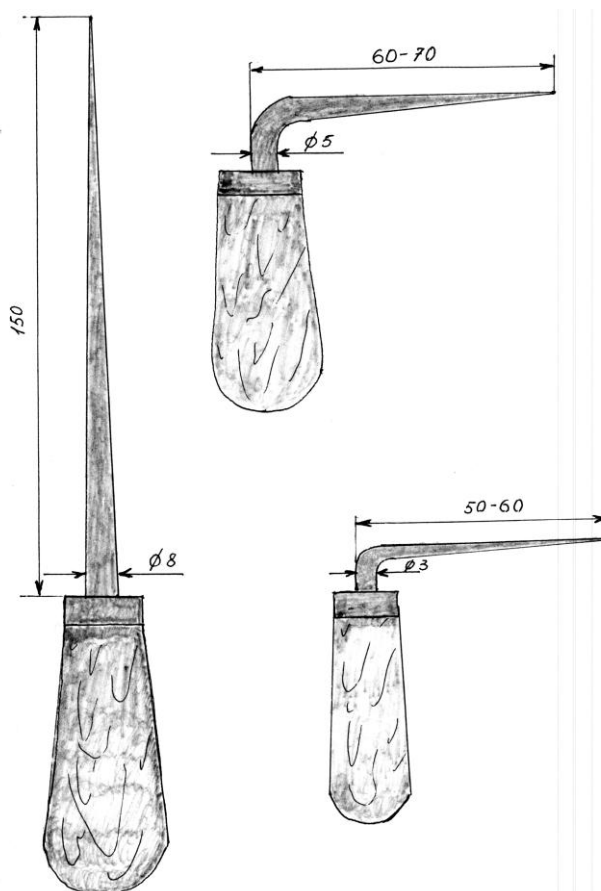


Рис. 1.5. Шила (прямі і зігнуті) для лозоплетіння

Вантаж-прес – виготовляється для зручності плетіння виробу з дна. Притиснуте до столу дно майбутнього виробу не буде рухатися при роботі і забезпечить стійкість плетену виробу до його закінчення. Звичайно, таким вантажем в 3-4 кг. служать заповнені розплавленим свинцем консервні банки об'ємом 0,3 л. з вмонтованою в метал ручкою. Також використовуються виточені на токарно-гвинторізному верстаті різні деталі найбільш стійкої конструкції.

Шаблон – для вимірювання діаметрів прута, має просту будову. По краю фанерної або пластмасової лінійки роблять глибокі прямокутні вирізи від 2 до 10 мм., з цифровими позначеннями розмірів для неочищеного прута. Поряд свердять по іншому краю лінійки отвори для білого очищеного прута (напроти розмірів, які позначені на лінійці).

Застосування шаблонів і пристосувань в лозоплетінні. Пристосування для художнього плетіння – це шаблони, бугель та інші предмети, які допомагають утворювати витончену форму плетену виробу.

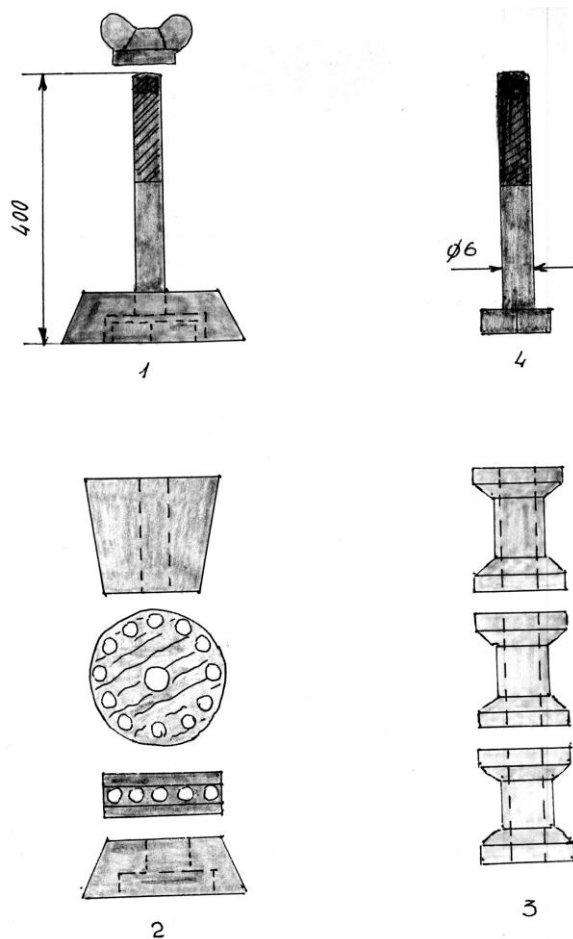


Рис. 1.6. Універсальний шаблон для лозоплетіння

Універсальний шаблон для плетіння виробів, які мають круглу або сферичну форму, показано на рисунку 1.6. Він складається з масивної конічної основи і тонкого сталюгого стержня довжиною 400 мм. і діаметром 6 мм. з гвинтовою різьбою майже по всій довжині і баранчастою гайкою. Стержень на основі утримується у вертикальному положенні нерухомо. На кінці стержня запресована гайка, що входить в заглиблення, зроблене по її формі у зворотній стороні основи.

До шаблону пристосований цілий набір змінних деталей, а саме: дерев'яні заготовки у вигляді конуса різних розмірів, кружки різних діаметрів із товстої фанери з радіально глухими отворами і наскрізними по колу для встановлених стояків в потрібному положенні, а також дерев'яні циліндрики і просто пусті котушки з-під швейних ниток. Всі ці деталі по центру мають отвори діаметром 7 мм, щоб одівати їх на стержень шаблону. На стержень шаблону можна надівати і готові круглі плетені дна, попередньо підготувавши в хрестовині отвір за допомогою шила. Щоб додаткові деталі шаблону розміщувати на необхідному рівні, на стержень надівають дерев'яні циліндричні або пусті котушки. Коли всі деталі встановлені на стержні шаблону в потрібній послідовності, їх щільно закріплюють верхньою баранчастою гайкою.

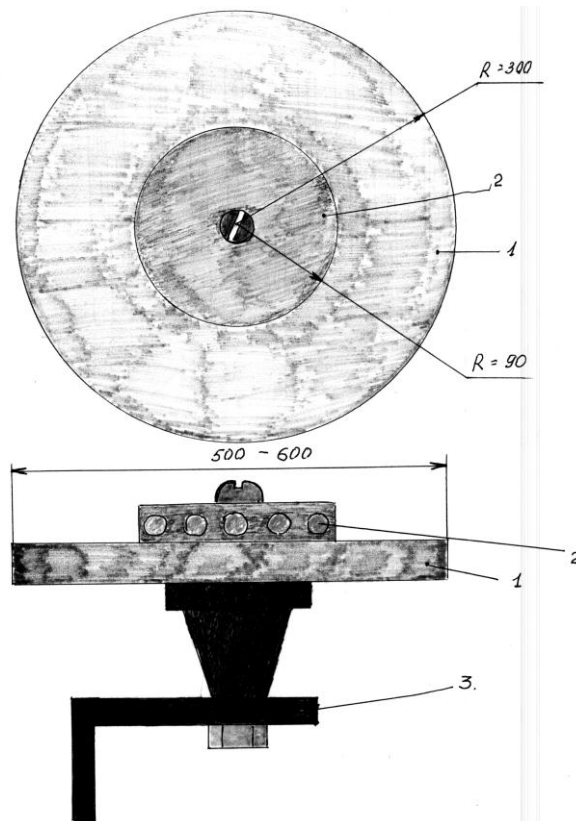


Рис. 1.7. Шаблон для плетіння виробів сферичної форми

Після того починають встановлювати стояки і плести виріб. Шаблон потрібний для плетіння виробів сферичної форми показано на рисунку 1.7.

Такий самий шаблон, на якому можна одразу плести круглі дна до виробу класичної форми, дещо вигнуті вверху, всередину виробу, розробив В.В.Логінов [7]. Це забезпечується за рахунок випуклості верхньої частини основи.

До основи на двох шпильках з гайками кріпиться у вигляді кришки деталь, на якій встановлений стержень шаблону.

Шаблон С.А.Караманського [8] пристосований для плетіння виробів великих розмірів, що мають плоску форму, типу настільних декоративних розеток, парасольок для абажура та інші вироби, коли радіальне розміщення довгих стояків ускладнює роботу на столі і основу виробу доводиться переносити у вертикальну площину.

До його центральної частини на шурупах кріплять фанерне кільце з радіально просвердленими по торцю отворами, в які встановлюють стояки виробу. Діаметр залежить від числа стояків.

Шаблон-дошка – використовується при виготовленні квадратного, прямокутного дна кошика. Вона являє собою відрізок дошки товщиною 40 мм. з декількома рядами наскрізних отворів. В отвори відповідного діаметру загостреними кінцями закріплюють стояки, палиці як основу дна і по них ведуть плетіння всієї поверхні дна або кришки. Крайні отвори в кожному ряді з двох сторін просвердлюють парними, тому що крайні стояки-палиці встановлюються також парними. Відстань між отворами залежно від розмірів дна коливається від 2,5 до 30 мм.

Пристосування для плетіння основи каркасу – виготовляють з дошки товщиною 40 мм і декількох рядів наскрізних отворів. Отвір може бути від 7 мм до 9 мм. Розщиплені звичайні вертикальні палиці встановлюються парами, а решта з інтервалом 25 мм., по одній палиці. Щоб ця нестійка конструкція зберегла задані розміри, потрібно її закріпити плетенням мотузкою в два пруті, яка в краях повинна в першому ряді зв'язати між собою всі горизонтальні і крайні парні перпендикулярні палиці, а в другому повинна розділити чотири горизонтальні палиці на пари рисунку 1.8.

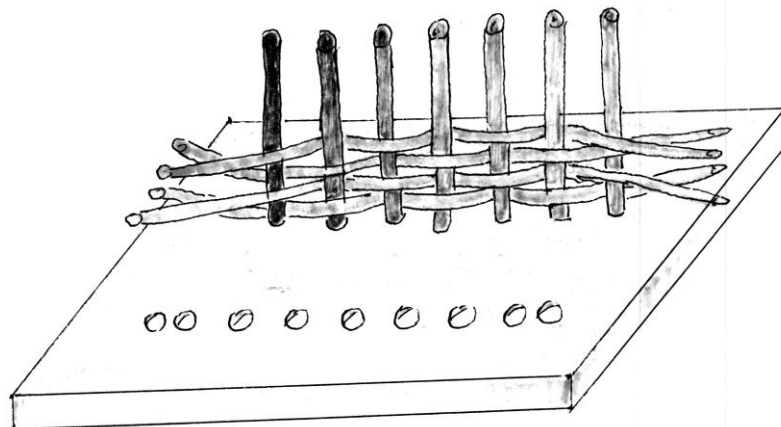


Рис. 1.8.

Шаблон для плетіння вази (з дванадцяти стояків) – потрібно виточити конус, у якого нижній діаметр 100 мм, а верхній 45 мм; довжина конуса 300 мм. Вздовж нього в двох або трьох місцях аптечними гумками прикріплюють 12 тонких і довгих прутів. Тоненькими прутами кінці цих дванадцяти стояків обплітають мотузкою в два пруті у найтоншому кінці шаблону на 3-4 см. Відпускаючи на 5 см. вверху, стояки обплітають ще раз у чотири ряди мотузкою в два пруті. Пізніше на відстані 10 см роблять решітковий ажур із перехрещених між собою стояків. На рівні верхнього зрізу заготовки проплітають шістьма рядами мотузкою в два пруті.

Нижній, добре розмочений кінець прута повільно згинають в сторону, щоб на нижній кінець заготовки прикрутити фанерний круг, на якому проводиться плетіння нижньої основи підставки або ніжки вазочки. В такому вигляді пруті підсихають на шаблоні, набувають форму, а потім їх знімають з шаблону як готовий виріб.

Шаблон для виготовлення корзини на три обручі. Центральний обруч потрібно встановлювати на півкруглий упор, а його краї закріпити гачками із цвяхів. Два побічні півкруги потрібно притиснути в боковий упор і завести під гачки. В шаблоні каркас приймає симетричну, задану розмірами форму, з тим, щоб у такому вигляді можна було продовжити його обплітання, підставляючи по мірі необхідності додаткові ребра. Коли всі конструктивні елементи виробу будуть зафіксовані значною частиною плетіння, виріб із шаблону, який показаний на рисунку 1.9, можна буде вийняти і закінчити плетіння в іншому місці, рівномірно ущільнюючи всі частини плетіння від центра до країв. Клиноподібні додаткові проходи, що з'являються, плетуть прутом іншого кольору. Кінці сплетених прутів потрібно старанно заводити в середину

корзини і там обрізати бокорізами. Готову, добре висушену корзину слід для мірності і довговічності покрити безколірним лаком.

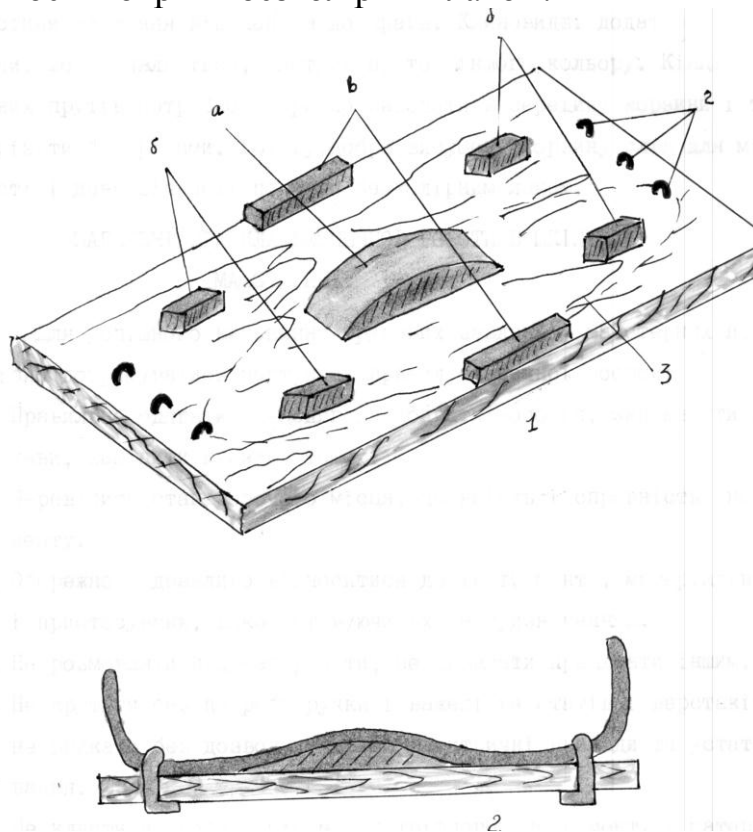


Рис. 1.9. Шаблон для виготовлення корзини на три обручі

Загальні правила безпечної роботи в шкільних майстернях

Для успішного виконання трудових завдань у майстернях потрібно дотримуватись наступних правил безпечної роботи:

1. Правильно одягати спецодяг (підбирати волосся, заправляти рукави, зашпелити гудзики тощо).
2. Перевірити стан робочого місця, наявність і справність інструменту.
3. Обережно і дбайливо відноситися до інструменту, матеріалів і пристосувань, використовуючи їх за призначенням.
4. Не розмовляти під час роботи, не заважати працювати іншим.
5. Не крутити без потреби ручки і важелі верстатів і верстаків, не вмикати без дозволу вчителя електричні прилади та устаткування.
6. Не класти на робоче місце непотрібних інструментів й матеріалів.
7. Виконувати роботу тільки справним інструментом.
8. Не залишати робоче місце без дозволу вчителя.
9. Прибирати робоче місце щіткою (ні в якому разі не здмухувати стружку або змітати її рукою).

Правила безпечної роботи під час заготівлі, сортування, переробки лози

1. Правильно надіти спецодяг (надіти рукавиці, заправити рукави).
2. Працювати тільки гострим і справним інструментом.
3. Пальці рук на інструменті (ножі) розміщувати так, щоб не порізатись

лезом.

4. Не можна перевіряти руками якість загострення ножа.
5. Не можна перевіряти руками якість зрізу прута, щоб не поранити руку.
6. Під час обкорення бути уважному, не притискувати пальці в розщіпі.
7. Під час користування колонками бути уважними, щоб не поранити долоню руки.
8. При струганні лозових стрічок на пристосуваннях бути дуже уважним, щоб не порізати пальців руки.
9. Прибирати робоче місце лише щіткою, щоб не вколотися до гострих кінців прута.

Правила безпечної роботи під час виготовлення виробів з лози.

1. Правильно надіти спецодяг.
2. Перевірити стан робочого місця і приступити до роботи, коли справний і гострий інструмент.
3. Правильно організувати робоче місце, розмістити інструменти і матеріали.
4. Правильно використовувати шаблони і пристосування.
5. Пальці рук під час стругання розташовувати так, щоб вони не торкалися поверхні, яка обробляється.
6. Не перевіряти рукою якість стругання.
7. Під час користування шилом розташовувати так руку, щоб не поранити її.
8. Не можна перевіряти рукою якість загострення леза ножа.
9. Під час використання прес-вантажю бути уважним, щоб не поранити ноги.
10. Прибирати робоче місце тільки щіткою.
11. Готовий виріб здати вчителю.

Правила безпечної роботи під час склеювання і опорядження виробів з лози.

1. Перед нанесенням клею і лакового покриття надіти підрукавники.
2. Готувати клей до роботи і наносити опоряджувальне покриття тільки в добре провітрюваному приміщенні (пари лаків, клею – шкідливі).
3. У приміщенні, де виконується обробка, не можна користуватися електронагрівальними приладами і відкритим вогнем.
4. Стежити, щоб клей, лак, фарба не попала на шкіру рук і обличчя.
5. Після закінчення роботи вимити руки теплою водою з милом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Е.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-ужиткове мистецтво. – Львів: Світ, 1992.
2. Барадулін В.А. Резьба по дереву. – М.: Просвещение, 1979.
3. Дубровський В.М., Логінов В.В. Плетіння із вербового прута. – М.: Лесная промышленность, 1990.
4. Бойківщина: історико-етнографічне дослідження. – К.: Наук. думка, 1989.

5. Від ремесла до творчості: Збірник / Упор. Ю.Легенький. – К.: Час, 1990.
6. Двойникова В.С., Лямин И.В. Художественные работы по дереву. – К.: Наук. думка, 1979.
7. Дубровський В.М., Логінов В.В. Плетіння із вербового прута. – М.: Лесная промышленность, 1990.
8. Караманський С.А. Плетені вироби. – К.: Екологія, 2002.
9. Марінацкас Х.К. Изготовление плетеных изделий. – М.: Россельгоспиздат, 1962.
10. Мельниченко П.П. Оздоблення садиби виробами із дерева. – К.: Урожай, 1993.
11. Нариси з історії українського декоративно-ужиткового мистецтва. – Львів: Унів-т, 1968.
12. Народні художні промисли: Альбом. – К.: Наук. думка, 1986.
13. Селівачов М.Р. Українське народне плетіння // Народна творчість та етнографія. – 1987. – №3.
14. Стеченко А.Ф. Изготовление плетенных изделий. – К.: Урожай, 1991.
15. Тищенко О.Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України. – К.: Либідь, 1992.
16. Педагогічна книга майстра виробничого навчання.: Навчально-методичний посібник. /За ред. Н.Г.Ничкало. – К.: Вища школа, 1994.
17. Прикрась свій дім. – К.: Техніка, 1990.
18. Програми для середніх закладів освіти: Трудове навчання: 8-9, 10-11 класи. – К.: Перун, 2001.
19. Рафаєнко В.Л. Народные художественные промыслы. – К., 1988.
20. Рыбаков П.С. Искусство древних словян. – М., 1985.
21. Соломченко О.Т. Сучасні художні промисли Прикарпаття. – К.: Наук. думка, 1979.
22. Тхоржевський Д.О. Методика трудового та професійного навчання: Навч. посібник. – Ч.1: Теорія трудового навчання. – К.: РННЦ “ДНІТ”, 2000.
23. Тхоржевський Д.О. Методика трудового та професійного навчання: Навч. посібник. – Ч.2: Загальні засади методики трудового навчання. – К, 2000.
24. Тхоржевський Д.О. Методика трудового та професійного навчання: Навч. посібник. – Ч.3: Методика технічної праці у 5-9 класах. – К, 2000.
25. Художні промисли України: Довідник – К.: Мистецтво, 1979.

МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ НАРОДНОЇ ІГРАШКИ

Народна іграшка має на українських землях давні традиції. Ранні її пам'ятки відомі вже з X-XI ст. Однак, з ряду причин, зумовлених нетривкістю матеріалу, доволі пізнім зацікавленням іграшкою як пам'яткою культури, зрештою її функціональними особливостями (іграшки нищились, або просто губились під час гри), основу музейних збірок складають твори кінця XIX — першої пол. XX ст. Вони представлені багатством конструктивно-формальних, орнаментальних та колористичних вирішень, різноманітною тематикою та глибоким змістом, виявляють своєрідні мистецькі риси та вказують на різні джерела, з яких беруть початки генетичні корені української народної іграшки.

Поява та розвиток іграшки як явища культури значною мірою зумовлювались притаманною людині потребою у передачі життєвого досвіду, духовними запитами дитини та матеріальними можливостями (наявністю сировини, поступовою еволюцією засобів виробництва тощо), залежними у свою чергу від природно-географічних умов, рівня соціально-економічного розвитку, взаємин з іншими народами. Відповідно до особливостей функціонування її як предмету розваги і водночас засобу виховання, в іграшці впродовж усього періоду розвитку знаходили відображення явища історичного буття, соціальні, етичні, естетичні уявлення людей, різні прояви їхньої життєдіяльності. З цього погляду іграшка становить динамічну систему, в якій взаємодіяли, співіснували, поєднувалися явища минулого і сучасного, специфічні локальні риси та іншоетнічні елементи, народні традиції і здобутки професійної творчості. Вона є своєрідним етнокультурним знаком, який містить відомості про народну педагогіку, етику, естетику, матеріальну культуру, реліктові форми обрядовості і викликає науковий інтерес спеціалістів різних дисциплін — археологів, істориків, етнографів, психологів, педагогів, мистецтвознавців.

Проте естетично вибаглива українська душа постійно знаходила втіху в усіх Божих дарах природи, а тому найперші забавки, вочевидь, були виготовлені з найпростіших та доступних обробці матеріалів. Найближчими були, ясна річ, продукти харчування — сир, тісто, овочі, а також сировина господарської діяльності — волокна льону, листя кукурудзи, шматки тканини, обрізки мотузків.

Здатність до вибудовування моделі світу, “подвоєння” його предметів, істот, явищ відповідно до бажань, є рисою, що визначає людину як таку, починаючи від найперших етапів її генези. Створення речей, що становлять життєве середовище людини і до того ж здатні впливати на зовнішній світ, є підґрунтям формування homo creator, людини-творця. Це є корінням і народної іграшки, її давнього минулого, коли дерев'яні, кремнійові, глиняні фігурки виступали іпостассю глибинних архетипів етносвідомості, слугували ідолами, божествами та оберегами, були уособленням родових цінностей. У народній іграшці більш ніж де інде збереглися риси найстародавніших зображень. Досить згадати, наприклад, що ані у “палеолітичних Венер”, ані в сучасних

народних ляльок майже не пророблене обличчя: ті й ті мали залишатися неперсоніфікованими символами жіночності, персонажами родини [2].

Призначена дитині народна іграшка якнайкраще підтверджує нерозривність зв'язку становлення окремої людини зі становленням людства. Зрозуміло, чому в багатьох країнах (Японії, Німеччині, Чехії, Польщі, Італії, Росії) проводять серйозні дослідження змістів та психологічних впливів національно-традиційних іграшок. Українська народна іграшка не менш стародавня, своєрідна й різноманітна, ніж у цих країнах. Подекуди в ній трапляються дуже давні реліктові форми та атавістичні риси. Етнічне, психологічне, мистецьке значення народної іграшки для розуміння і розвитку ментальності, світосприйняття і світовідчуття українців неможливо перебільшити. Втім, на жаль, фундаментальних праць щодо цього не видавалося.

Іграшки як речі, в котрих переважають ігрові функції, з'явилися досить пізно, їх поява — новий щабель у розвитку цивілізації. В давніші часи вони були обрядовими атрибутами і, здається, кожний їх вид походить від спільного магічного предмета. Виникає він, ймовірно, на стадії розриву людини з природою, коли усвідомлення цього розриву викликає почуття самотності та спонукає до пошуку нових зв'язків.

Іграшка як маса матеріалу, організованого в цілісну, слабо розчленовану форму статично-симетричного характеру є одним із факторів дотичного пізнання простору, створення просторової уяви. Остання виникає шляхом певної організації або членування цілісно-хаотичного простору, частиною якого є людина.

Ті речі або предмети, які дали форму, зміст і образ іграшкам, створювалися згідно із колективно-узагальнюючим характером сприйняття. Тому вони статичні й майже не деталізовані, компактно-цілісний момент у них переважає над іншими, елементи членування та деталізації перебувають у зародковому стані.

Основою нашого дослідження є вивчення народної іграшки у мистецтвознавчому, педагогічному аспектах, тобто виявлення особливостей матеріалу, способів його опрацювання, оздоблення у виробництві іграшок, проведення порівняльного аналізу та висвітлення художньої своєрідності іграшок різних етнографічних районів України. Такий підхід, гадаємо, дасть змогу визначити місце народної іграшки у національній культурі українців, а також матиме доцільність з огляду можливості застосування результатів вивчення у художній та педагогічній практиці.

Українська народна іграшка зберігає в собі формально-образні основи первісної матеріальної речі. Водночас у ній закладено місцеві та загальнонаціональні уподобання щодо способу обробки поверхні, мотивів орнаменту, кольорів, декоративності, обсяжно-пластичної форми. Ще й сьогодні в деяких місцевостях України виготовляють обрядові весняні ляльки з трави та осінні ляльки з обжинкової соломи. Майже до кінця 1960-х років, а подекуди й у 1970-х, у селах Середньої Наддніпряни, Карпат, Прикарпаття, Поділля, Слобожанщини та Полісся побутували хатні саморобні ляльки

з тканини, які ще зберігали реліктові риси та ознаки щодо іконографії і внутрішньої основи. Кустарну іграшку з дерева виготовляли майже по всій Україні та, насамперед, у селах і містечках Полтавщини, Житомирщини, Львівської, Чернігівської, Сумської й Тернопільської областей. Керамічну іграшку масово виготовляли в таких центрах і осередках, як Опішня, Ічня, Гавареччина, Косів, Канів, Васильків, Громи, Паланочка, Гнілець, Дибинці, Цвітна, Бубнівка, Адамівка, Головлівка, Сунки, Межиріч та сотні інших менш відомих центрів[12].

Причиною відставання у дослідженні української народної іграшки є мабуть, і напівколоніальне провінційне становище протягом майже трьох останніх століть, і науковий провінціалізм нашого мистецтвознавства. Останнє не побачило в іграшці твору мистецтва, чий виток сягають обрядової субстанції, чий матеріал, чия символіка, функції, колір, орнамент виражають особливості місцевих та загальнонаціональних уявлень щодо людського буття, його смислу й мети. Не знайшла наша іграшка належного місця і в етнографічних дослідженнях. Якщо мистецтвознавці її розглядали поза її семантикою та ігровими функціями як другорядний (порівняно з основними) виріб з глини, дерева, лози, соломи тощо, то етнографи просто не помічали іграшку як предмета побуту, об'єкта етносоціальних та етнокультурних досліджень.

Усе це призвело до того, що в Україні з її численною за змістовно-формальними проявами, позначеною багатством видів та сюжетним розмаїттям іграшкою немає жодного її знавця, колекціонера, дослідника, як те бачимо в інших країнах. У Росії подвижником у цій ділі ще на початку ХХ ст. став Микола Бартрам, засновник Музею іграшки в Москві (нині цей Музей у Сергійєвому Посаді), він же організатор кількох фундаментальних наукових видань[6].

На іграшку вчені почали звертати увагу наприкінці ХІХ ст. і розглядали її здебільшого у зв'язку із дитячими іграми, як їх атрибут. Першим окремим виданням, присвяченим безпосередньо іграшці, мабуть, була книга Олександра Бенуа "Русская народная грушка", опублікована в 1905 р. Далі йдуть видання Миколи Бартрама (Бартрема). 1912 року з його ініціативи та під його редакцією вийшов збірник статей, в якому іграшку розглядали з точки зору її історичного походження, семантики, обрядових витоків, магічних значень, а також як продукцію виробництва певних промислів. Цих видань чимало. В Україні — жодного. І все ж саме у нас було здійснено першу публікацію стосовно народної іграшки, її матеріалу та ігрових функцій[15].

В "Киевской старине" 1904 року (том LXXXVI, липень-серпень) було опубліковано працю "Дытячи забавкы та гры усяки. Зибрани по Чыгирынщыни кыивської губернии", підписана ініціалами "М.Г.". Працю було написано й видруковано українською мовою російськими літерами (з вживанням ы, е, э, е, тобто становила суцільну транскрипцію).

Українська мова — випадок для "Киевской старины" небувалий. Матеріал являє собою досить докладне описання різних іграшок та забавлянок, які проходили через руки сільських хлопчиків і дівчаток,

починаючи від наймолодшого віку і кінчаючи тим віковим періодом, коли вони вже не потрібні. Автор не обмежується раціональним описанням іграшки та техніки її виготовлення, а подає численні коментарі щодо властивостей того чи того матеріалу, фізичного та психологічного впливу цього витвору на дитину, специфіки сприйняття його в різні вікові періоди; також щодо деяких властивостей дитячої психології. Усього було описано сімдесят сім зібраних автором взірців з різних матеріалів, які мають різні функції та призначення, по-різному відкривають малечі навколишній світ, допомагають його пізнавати. З усього було видно, що автор знає й поціновує народну іграшку тонше й глибше, ніж Олександр Бенуа, який опублікував свою працю на рік пізніше і якого більше цікавила творчість кустарів-професіоналів, і оцінював він її з художньо-естетичних позицій. “М.Г.” віддавав перевагу саморобній забавці, її ігровим та виховним функціям. Іграшка для нього — фактор буття, який зв’язує покоління, поєднує людину з природою; матеріал іграшки — життєва речовина та й сама вона у своїй змістовно-формальній сутності — певний символ, який виник і сформувався внаслідок багатовікової діяльності людини. Ось чому автор насамперед звертає увагу на хатню, побутову, так звану екологічну іграшку, яку роблять з підручних матеріалів. З тих же причин він ретельно фіксує назви та варіанти цих назв, докладно описує ігрові дієства та маніпулювання із забавкою.

Невдовзі, ім’я автора вдалося встановити. Це — Марко Грушевський, суботівський (Чигиринського повіту) священник, родич відомого історика й політичного діяча Михайла Грушевського. Тому сприяло ознайомлення з нарисом Валерії Левчук — онуки Марка Грушевського — “Суботівські спадки”. В нарисі йдеться про “два томики з періодичного видання Наукового Товариства імені Т.Г.Шевченка “Матеріали до українсько-руської етнології”, видрукувані 1906 року у Львові під назвою “Дитина у звичаях і віруваннях українського народу” — від отця Марка спадок”. А ще від суботівського священника лишилося досить велике та унікальне зібрання зразків вишивки з Суботова й навколишніх сіл, а також залишок колекції іграшок — ляльки. Щоправда, в нарисі жодним словом не згадано працю, видрукувану в “Киевской старине”. Мабуть, дослідження було мало відоме етнографам і мистецтвознавцям. Принаймні, автор цих рядків, опрацьовуючи матеріали, жодного разу не бачив згадки чи посилань на нього [16].

Отже, оригінальна праця, яка могла бути виданою окремим виданням з ілюстраціями і мати певний резонанс у суспільстві, збагатити суспільну думку новими ідеями та знаннями, фактично лишилася не помічена. На жаль, така ж доля спіткала в нас десятки, а то й сотні інших досліджень.

Впевнено стверджувати щодо належності ініціалів “М.Г.” Маркові Грушевському та авторства дозволило текстове порівняння “Дитини у звичаях і віруваннях українського народу” і “Дитячих забавок та ігор усяких”. У них не тільки матеріал, окремі вирази й зворот, ритмопластичні особливості речень, а сам пульсуючий у контексті спосіб думання належать одній людині. Хоч зазначимо що матеріал у “Дитині у звичаях і віруваннях..” опрацьований Зеноном Кузелею, мабуть, не тільки в плані коментарів та бібліографічних

відомостей, а й стилістичних редакторських виправлень. У всякому разі, цю працю легше читати й сприймати. В рецензії на неї (“Літературно-науковий вісник”, 1906 р.) Іван Франко відзначає: “Матеріал зібрано на досить тісній території містечка Суботова, сусідніх слобід, та проте комплект його завдяки уважливості збирача і його щирої прихильності до життя народного вийшов такий багатий, що ні в яким письменстві немає подібної книги з таким різномірним матеріалом. Таку збірку зумів нам збирач згромадити тільки завдяки близьким і сердечним зносинам із селянами..”[15]

Життєвий шлях і долю Марка Грушевського докладно із наведенням документів описала в нарисі Валерія Левчук. Зазначу, що народився він 1865 року в селі Худоліївці Чигиринського повіту Трушевської волості, і, закінчивши Київську духовну семінарію, був священником у Суботові, тут і захопився збирацькою та етнографічною діяльністю. Потім до 1930 року був “єпископом автокефальної церкви”. На час арешту 1938 року жив у Києві й працював сторожем артілі інвалідів. Заарештували його 11 червня, 29 серпня того ж року постановою трійки при ВНКВС по Київській області винесли вирок до вищої міри покарання, виконали його 2 вересня[16].

Як зазначено в довідці, виданій Валерії Левчук, її дід був заарештований і страчений “за безпідставним звинуваченням у проведенні контрреволюційної діяльності”. Сталінських катів не зупинили вік і стан здоров’я колишнього священника — сімдесятирічної хворої людини[19].

Зі сторінок праці Марка Грушевського про іграшки і забавки постають труди і дні української дитини кінця ХІХ—початку ХХ століття, коли життя по селах та провінційних містечках ще не було порушене залізним лемехом цивілізації. Канон традицій, дух “простодушної старовини” ще визначали життєві ритми, характер життєвої течії. Водночас село і провінція ще не пізнали потрясінь класових битв і трагедії голодоморів. Описуваний Марком Грушевським світ дитинства, багатий і різноманітний. Дітлахи могли повно реалізувати себе в спілкуванні з природою та світом дорослих, створенні різних іграшок й ігрових ситуацій.

Однак, для того, щоб те помітити, побачити, виділити, зафіксувати, віднайти у звичному, буденному, само собою зрозумілому моменті буттєвості, який зв’язує сучасне з минулим і майбутнім, потрібно і зжитись з народом, бачити його життя, побут ніби зсередини, й водночас бути дещо осторонь, зовні. Головне ж, потрібна щира любов до народу, сутності й основ його життя, які формуються в дитинстві. Цією любов’ю просякнута праця Марка Грушевського. Спостережливість дослідника та його знання доповнені й посилені одне одним.

Марко Грушевський, мабуть, був одним з перших (а може найперший), хто зібрав і описав традиційні селянські ляльки Середньої Наддніпряни. Показово, що він називає їх — “кукли”, як і досі називають їх селяни.



Рис. 1.1. Лялька. кропив'яне полотно. Київщина, Черкащина.

“У кукол грають тільки дівчата. Трапляється, що од кукол не одірвеш і великої дівки: заміж йде і в скрині кукли везе свої, — так полюбить се добро своє”[16].

У цьому факті, якщо вдатися до біогенетичних аналогій та порівнянь, можна углядіти залишки дуже давніх звичаїв, коли дівчина, виходячи заміж, покидаючи рідну домівку, бере з собою як обереги зображення родичів по жіночій лінії.

Так, наприклад, ще на початку ХХ ст. у деяких народів Сибіру й Далекого Сходу, коли молода йшла жити в іншу родину, обов'язково мала взяти з собою кілька своїх ляльок, щоб вони їй допомагали.

Жіночий образ ляльки пов'язаний із культом бабусь та божествами матріархату. Певно, тому таке вороже ставлення хлопчиків до ляльок. “Хлопці, — зазначає Грушевський, — чисто ворожо якомсь на сі дівчачі забавки дивляться: іноді й нищать і глумляться, як знайдуть, де заховані кукли й прибір: тим-то хитро й ховають уже де їх од хлопців!.. У хаті не раз і скарги з-за кукол... У кукол як грають, то не роблять хлопчиків, а все дівчат та молодниць - зрідка бабу й дитинку хлопчика в сповитку”(рис. 1.1.)[16,59].

Це дуже цінні відомості, які дають підставу стверджувати про збереження в підсвідомості дитини рудиментів давнього обрядового сприйняття образу ляльки.

Не менш цінні відомості про те, яким способом та з яких матеріалів робили ляльок. “Клаптики з краму якого, чи з нового, чи з старого — це все матеріал, зветься він: крам, крамнинки. крамки. прибір, приборинки; до їх ще й прядиво держать: бо не потрібно задля того, щоб було з чого куклу зробити — перш пожують хліба в роті, а тоді з його виліпляють таке, як голова в

молодиці. Як положать у пиркалинку або в полотнинку той хліб, то зараз зав'яжуть як вузлик ниткою і тоді зверху вузлика того удавлюють, щоб вийшло таке, як очіпок у молодиці або ж кокошник на стрічки у дівки. Підождуть, щоб засохло. Як засохне, то молодицю зав'язують наче платком, а дівку в коси прибирають... Рук немає. Роблять то й співають: дівота - весільних, а молодиці — “неньки” або що”[15,34](рис. 1.2,1.3.).

У такий спосіб робили, а може десь і нині роблять “вузлову” ляльку - традиційну для Середньої Наддніпрянщини. Принаймні, ще в 1970-х роках жінки похилого віку в деяких селах по обидва боки Дніпра, які історично належали до Київської і Полтавської губерній, пам'ятали, як роблять таких ляльок і робили їх на моє прохання. Однак в описанні Марка Грушевського є одна невідома деталь — жований хліб у голові ляльки — “кукли”. Цей факт, мабуть, ще раз підтверджує обрядово-ритуальні витоки ляльок даного типу. До того ж тут наявний їх зв'язок із дитячою жованкою, яку в деяких місцевостях звать “куклою”.



Рис. 1.2.Вузлові ляльки (а)



Рис. 1.2. Вузлові ляльки (б).



Рис. 1.3. Вузлові ляльки.

Слово “ЛЯЛЬКА”, за висловом відомої в нашій країні художниці-скульптора іграшок пані Ядвіги Василевської з Києва, означає “Любов Явлена Людська” [12].

Народна іграшка потрапляла у коло досліджень вітчизняних вчених у радянський період — Н.Заглади, І.Гургули, С.Чехович, А.Будзана, Д.Фіголя, Р.Чугай, О.Чарновського, М.Станкевича[2;12;15;19;21]. Проте, розглядалась вона у контексті інших завдань і відомості про неї є дещо фрагментарними. Разом з тим завдяки їм ми маємо певні уявлення про історико-культурну роль іграшки, особливості побутування у народному середовищі, художню природу, а також можливість продовжувати її вивчення.

Фактично першим в Україні солідним виданням присвяченим українській народній іграшці є рецензована книга доктора мистецтвознавства Олександра Найдена. Знаменним є й те, що деякі матеріали щодо досліджень народної іграшки оприлюднив свого часу журнал “Народне мистецтво”, де постійна увага приділялася не тільки широкому опису, але й глибокому аналізу явищ та артефактів народної творчості.

У своїх розвідках дослідник виходив з тези, що народна іграшка є одним з вагомих критеріїв давності та своєрідності національної культури України. Іграшка зберігає ті сюжетні, пластичні та образні фактори, які вже втрачено в інших видах народного мистецтва. Тому вилучення з суспільно-культурного, інтелектуально-мистецького обігу такого важливого чинника як народна іграшка, конче позначається (безпосередньо та опосередковано) на стані культурного самовідчуття суспільства, на характері формування національної самосвідомості, зрештою на результатах духовно-морального та художньо-естетичного виховання підрастаючого покоління[15].

Феномен народної іграшки, її багатоманітність ґрунтовно проаналізовані з точки зору її внутрішньої побудови, пластично-образних особливостей, місцевих орнаментальних та колористичних уподобань, її розглянуто в історичному та загальнокультурному контексті, в рідчизні українського та світового фольклору, з позицій її обрядових та ігрових функцій. Велику увагу приділено виховній ролі іграшки, її художньо-естетичним та образним особливостям. Науково перспективним видається введення поняття “ігрова культура” і визначення характеру зв’язків останньої із загальнокультурним контекстом. Цікавим є розкриття витоків та еволюції такої важливої іконографічної деталі, як хрест на обличчях ляльок Середньої Наддніпрянщини, дослідження образу-архетипу колиски та інше[15].

Автор зібрав вельми багатий фактологічний матеріал. Монографія містить близько 400 зразків української народної іграшки майже з усіх місцевостей, близько 30 моделей іграшок інших народів (Росії, Німеччини, Африки, Мексики, Середньої Азії, Північного Кавказу), потрібних для співставлення з українськими оригіналами, 25 порівняльних таблиць[26].

Книгу гарно оформлено і дбайливо проілюстровано. Необхідно зазначити що Найдена О.С. та художниця Орлова Л.С. уникнули ортодоксального “лобового” підходу до подання матеріалу за схемою: текст із додатком фотоілюстрацій. Позначилося, напевне, те, що автор не тільки вчений, але й художник, він же поет і до побудови книги підійшов як до створення образної структури, певною мірою як до художнього твору. Іграшки відтворено у графіці, й у фото в їх кольорових та чорно-білих варіантах,

подано внутрішню будову та складові елементи форми окремих експонатів. Така організація матеріалу забезпечує його легке сприйняття як інтелектуально-образної цілісності, вабить як середовище, і в нього з інтересом занурюється читач.

Книга Найдена О.С. за змістом, теоретичною та практичною значущістю становить цінний внесок в українську культурологію, є гідним продовженням справи Марка Грушевського.

1.2. Народна іграшка: традиції, образні особливості

Витоки української народної іграшки – в трипільському землеробсько-скотарському середовищі, в його обрядовій субстанції. Однак як образне й функціональне явище, як певний чинник нашої народної культури, народного мистецтва іграшка сформувалася в умовах селянського хліборобського середовища протягом кількох минулих століть.

У різних музейних колекціях постійно домінують іграшки з глини, каменю, металу та інших тривких матеріалів. Саме завдяки довговічності матеріалу, з якого їх виготовляли, ми маємо можливість доторкнутись до духовних запитів наших далеких пращурів у царині естетичного виховання наступних поколінь. І сьогодні популярність Косова, Опішні, Дибинців через небезпідставно авторитетні глиняні вироби інколи затьмарює існування інших вагомих осередків та видів побутування традиційної іграшки.

Традиційна іграшка скульптурного характеру є одним із найдавніших зразків пластичної організації певного матеріалу – глини, дерева, соломи, трави, тканини тощо. У ній збережена пам'ять про початковий родовий схематичний символізм сприйняття і відображення реалій. Крізь тисячоліття вона пронесла лаконізм і компактність нерозчленованих форм, певне тяжіння до статико-симетричної акцентуації у просторі. Для дітей, які перебувають на межі між раннім і середнім віком, такі іграшки особливо потрібні. Вони допомагають знаходити образні відповідники між реально-конкретним та умовно-узагальненим, допомагають осягати світ предметних реалій через пластично доцільні та дотикові комфортні форми.

На території України найдавніші зображення які можна вважати праіграшками трипільські глиняні статуетки свійських і диких тварин, богинь родючості, дитячий посуд, візки на коліщатках тощо. Їх форми узагальнені, слабо розчленовані, компактні, нерідко схематично спрощені, виправдовують їх [26].

Функціональну належність до обрядової атрибутики, основним образним критерієм якої є фактор колективно - родового впізнання певних суб'єктів природи та речей, створюваних людиною. Збереження цього факту сучасною традиційною іграшкою з глини промовисто свідчить про не втрату його актуальності в сучасних умовах, коли дитина свою відірваність, віддаленість від природи та подекуди вербального (мовного) та іконографічного етнокультурного масиву має компенсувати шляхом

споглядального (зорового) та дотичного (сенсорного) осягнення давніх родових праєтнічних та етнічно-витокових інформуючих форм.

Своєрідну категорію іграшок становлять ритуальні в минулому виробі з тіста й сиру (рис. 1.4). Нині значно менше місць, де зберігається традиція сезонного виготовлення фігурного печива з тіста — ластівок, голубів, зайчиків, собачок, оленів, свинок, корівок тощо. У 1960—1980-х роках таке печиво робили (для себе і на продаж) в окремих місцевостях Поділля, Полтавської, Львівської та Івано-Франківської областей. У сім'ях, де ще живуть фольклорні традиції, із цими іграшками розігрують невеличкі сценки під співаночки про зайчика, вовчика, свинку тощо. Обрядові витоки фігурного печива — у давньому тотемізмі, зокрема, такому його різновиді, як теофагія (богопоїдання)[19].

З обрядової давнини ведуть родовід іграшки з сиру, їх виготовляють у селах Косівського і Верховинського районів. Нині, здається, ця традиція занепадає, а найпопулярніші вони були 1960-т-1970-х роках. Ці іграшки — барани, цапи, коні, коні з вершниками, коні з бербеницями, олені, олені з оленятками, птахи тощо — мають узагальнюючі назви — «барани», «коники», «цапки». Роблять їх здебільшого двічі на рік — весною і восени. У дні поминання померлих родичів їх ставлять на могили, дарують дітям. І про минуле століття В. Шухевич писав, що «калачики (з сиру) роздають за померші старі душі», а «баранчики дають дітям за померші душі дітей, за здоров'я маржини»[12]. Іграшки з сиру бувають великі й дрібні, орнаментовані й неорнаментовані, однак кожна місцевість має свої пластично-стильові особливості, до того ж кожна майстриня по-своєму відчуває матеріал, форму, образ, має улюблені сюжети.



Рис. 1.4. Іграшки з сиру.

Першим з дослідників, хто описав дитячі іграшки був Михайло Грушевський. Ось як він описує найбільш поширені з них: тарахотьольце (торохтельце, торохтильце) з гусячої шиї, яка “з одного краю товща, а з другого тонша. Вкинуть у неї сухий горох - горошин, дві, три. Тоді ту дудочку зігнуть у бублик, застромивши тонший кінчик у товщій, та й покладуть на комині (бо там не дуже гаряче й тепло), щоб зісохлась. Як зісохнеться через день-два, тоді беруть у руки і торохтять. Малим дітям дають його в руки, то вони не тільки граються ним і радіють, що воно торохтить, а ще беруть його і в рот собі, бо діти, що не попадуть у руки, то у рот тягнуть — най гірш тоді, як зуби у них ріжуться; а кажуть, що кращі зуби вирізуються, як діти цей бубличок гризуть” [16,60].

У такому ж дусі описано торохтьоло з свинячого пузиря, деркач (деркотьоло, деркало) з дерева, вуркало (вуркотьоло) із свинячої або баранячої кісточки, вуркало (гудок) з дерева, пукалка (стрелька) з дерева, швигалка, праща “з реміняки”, праща з дерева, дзиґа, журавель (клацалка), пильщик, ковалі, “салдат”, млинок з очерету, млинок на хвостівнику з дерева, млинок на воді з очеретини, млинок-павучок з соломинки, ходулі, дід (машкара), баба з снігу, громак - свиня, крутилка, возик (карета), возик (“цяцька”), возик - “коні”, хрест з очерету, хрест з дерева, хрест з соломи і десятки інших іграшок і забавок.

Свистіння, пищання, дудіння, пикання, цугикання, скрипіння, турчання зв’язане з віруваннями в злі сили та з ідеєю захисту від них, із традиціями заборон і дозволів, сонячним святом весняного пробудження природи. Обряд, який здавна був у компетенції дорослих, згодом перейшов у вигляді ігор, забавок, іграшок у дитячу та підліткову компетенцію й закріпився в такому вигляді. “Свистять діти часто: часом свистить котре пісню або так у лад перебирає язиком крізь зуби. Великі хлопці то й дудочки виробляють під язик або й губами; а часом свистять, щоб подати голос, де хто є. Є — свистять дуже а) губами самими, б) ще дужче крізь зуби, в) а ще дужче під язик. Як же треба дужче, щоб і далеко дуже почули, то кладуть два пальці в рот: середульший і або підмізинок, або показательний, і за зуби нижні загинають, зробивши ярок між пальцями, і тоді свистять дужче. Іноді вкладають під губу горіх-свистун (порожній з дірочкою), але пальцями дужче свисне” [21].

Найбільш поширеною іграшкою в Україні був в залишається свищик з глини (рис. 1.5.) і дерева. Колись на ярмарках, базарах, під час святкових гулянь продавалися тисячі дрібних яскраво і винахідливо розписаних свищиків. Ритуальне свистіння під час свята на честь сонячного божества Ярила мало на меті пробудження сонця від сну, щоб його тепло сприяло початку польових робіт. Протилежна роль свистіння полягала в тому, щоб відгонити від дитини злих духів.



Рис.1.5. Свищики виготовлені з глини.

Найчастіше серед свищиків бачимо птахів з глини і дерева. Птахи з глини мають найпростішу архаїчну форму, позначену узагальнено-лаконічними рисами, відсутністю зайвих деталей. Однак за ритміко-пластичною організацією, кольором обпаленої глини та поливи, характером орнаменту різняться між собою птахи-свищики з Опішні(Полтавщина) та з Косова, Пістині, Коломиї(Івано-Франківщини), а також із Закарпаття, з Бару, Василівки, Бубнівки(Вінниччина), з Громів, Паланки, Канева (Черкащина), з Ічні (Чернігівщини) та з багатьох інших центрів. Усі вони, крім традиційних загальнонаціональних і місцевих ознак, мають, так би мовити, рукотворні ознаки майстра, який їх ліпить і розписує. Крім птахів побутують і свищики у вигляді риби, свині, корови, кози, цапа, барана, собаки, оленя, ведмедя, коня з вершником та ін[26].

Крім того, деякі майстри уподобали «монетки» — глиняний дитячий або ляльковий посуд, який щодо форми і розпису імітує справжній «доморослий».

Дерев'яний ляльковий посуд поширений в найбільш відомому центрі дерев'яної іграшки — Яворові Львівської обл. Крім посуду, в Яворові вироблялися й нині виробляються забавки, що своєрідно інтерпретують різні господарські речі та предмети хатнього начиння. Це — візки з кіньми, скрині, тачки, дитячі меблі (столи, тільці, дивани — «бамбетлі»), різні музичні інструменти, коники на коліщатках, вершники на конях, іграшки і пристроями механічного характеру. Висока художня якість яворівських забавок забезпечується як їх формою, так і розписом. Композиція з них становить певну мотивну структуру, яка іманентно через канали підсвідомості інформує про гармонійний взаємозв'язок стихій та космологічну єдність земних і небесних явищ. Водночас ці малюнки сповнені життєствердної бадьорості, розвивають у дитині природне оптимістичне сприйняття життя[21].

В Україні найдоступнішим та популярним матеріалом для дитячої іграшки здавна було дерево. Як свідчать зібрані нами польові матеріали, до сьогодні в селах широко побутують різноманітні види дерев'яних народних іграшок, що мають свої локальні конструктивні та функціональні особливості.

Виготовляли іграшки з усіх порід, однак перевагу надавали м'яким, легко податливим обробці: сосні, липі, осиці, тополі, ліщині, бузині тощо. З

твердих найчастіше вживали бук, явір, клен, рідше фруктові — грушу, сливу. Окрім того застосовували й кору, здебільшого сосни та дуба. При підборі породи та техніки опрацювання враховувались також декоративні якості дерева — своєрідність текстури, тональність кольору, які значною мірою впливали на художню виразність іграшки[2].

За походженням більшість народних іграшок тісно пов'язана з різноманітними сторонами традиційної господарської діяльності селян, тож, окрім розважальної функції, вони мають глибоке виховне значення. Найпершими забавами з дерева були побутові речі, реманент доступних для дитини розмірів: грабельки, лопата, вила, сокира.

Поряд із згаданими іграшками збереглись забавки, що своїми витокami сягають культово-ритуального призначення, їх здавна використовували ж супровід у релігійних та народах календарних обрядах.

Сьогодні дерев'яна народна іграшка як атрибут дитячого побуту заслуговує на особливу увагу. Проста і доступна щодо технології виготовлення, вона здатна задовольнити естетичні запити малечі, і, що важливо, розвивати їхню конструкторську фантазію, бажання творити засобом традиційного народного ремесла на національній основі.

Для виготовлення, як правило, використовували обрізки деревини різних порід. “Деркач” становить собою драбинку, виготовлену з розколеної гілки чи різного дерева, крізь щаблі якої проходить тоненька ясенова трісочка, що, вдаряючись у барабанчик, створює деркотливий звук. Залежно від кількості трісочок деркач буває “подвійний” і “потрійний”. Так само мінялась і назва. Місцями іграшку називали “тарадайкою” чи “тарахкавкою”. Її брали на полювання при загонці звірів. “Калатало” або “стукавка” мала певну аналогію в культовому та мисливському використанні поруч із деркачем. Конструктивно, звичайно, вони відрізнялися. Ця динамічна іграшка, що становить собою молоток, закріплена до верхньої частини ручки, вмонтованої в перпендикулярно розміщену дощечку, створює частий голосний звук, що імітує дятла. Іграшку використовували при групових веселих ігрищах на вигонах. У цивільних потребах “калатало” як шумовий інструмент уподобали мисливці на полюванні та сторожа[21].

Переконаливий тип народної іграшки, що виніс свої утилітарні особливості з суто господарської діяльності є “фуркало”. Взаємодія вітру та крила лежить в основі дуже цікавої і простої іграшки “літунець”, що передує відомим млинкам та вітрячкам. Звичайний кусок деревини, заструганий пропелером, в отвір якого застромили паличку, при обертанні навколо своєї осі в долонях здатний полетіти на значну висоту. Іграшку використовували під час загальних ігрищ та забав на громадських вигонах і толоках.

Складнішими від “літунця” є “вітрячок” або “млинок”, що передають кращі традиції вітряних млинів та флюгерів. Пропелер розміщувався на механізмі різних конструкцій. Залежно від складності самого механізму основи “вітрячок” має чимало різновидів(рис.1.6).

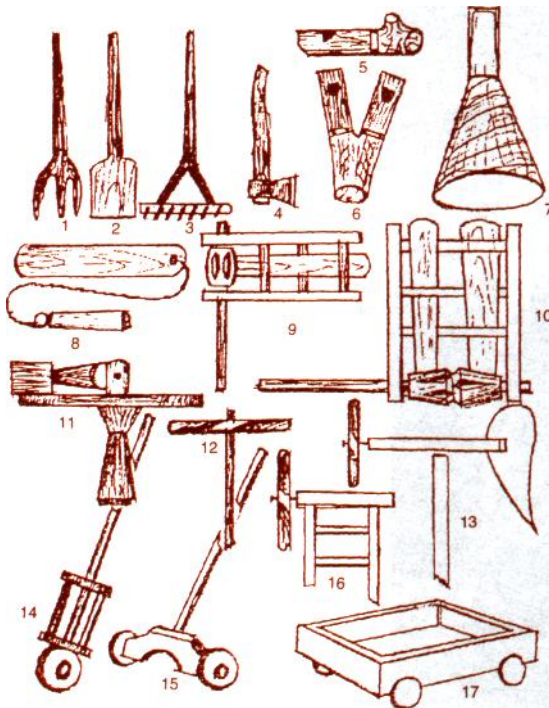


Рис. 1.6. Зразки дерев'яних іграшок.

Великого поширення набули динамічні іграшки із застосуванням колеса (коліс), зокрема, “візочки” чи “возики”. Виготовляють їх із різних порід дерева і навіть з кори. Залежно від кількості коліс та складності самої конструкції “возики” мали безліч модифікацій та призначень. Найцікавішим різновидом є візок із “барабаном”, виготовлений з соснової кори. Всі коліщата виготовляють із товстої кори, що внизу стовбура. “Барабан” складається з двох коліщат, з'єднаних паличками. В свою чергу, барабан одягається на паличку держака, внизу якого закріплено коліщатко. При обертанні ведучого коліщатка крутиться весь механізм, що кріпиться на держаку візочка[12].

Серед шумових духових забавок чи не найпопулярнішими є “свистунці”. Саме через доступність та простоту виготовлення вони тішили майже кожну дитину. Виготовляли їх з весни (коли наставав рух соків) і до пізнього літа. Використовували гілки липи, верби, верболозу. Відрізок гілки завдовжки на ширину дитячої долоні, обробляли досить просто. Від тоншого краю на відстані 1,5-2 см робили зарубку кори, далі через 5 см обрізували кору навколо

осі гілки. Потім, легко постукуючи ножом, стягували з неї кору. Після цього на оголеній від кори паличці робили зріз деревини, необхідний для утворення звуку і регулювання сили свисту.

Нині народна іграшка з дерева перебуває в стані занепаду. Це прикро, тому що найдавнішими іграшками Стародавньої Русі були переважно дерев'яні — коні, птахи, ляльки (образотворчі іграшки) та дзиги, кулі, мечі, луки (технічні). Саме технічні або техніко-механічні іграшки останнім часом зазнали найбільших втрат. Ще у повоєнний час та на початку 1950-х років їх асортимент був досить широкий. На базарах і в магазинах продавалися коники-качалки, калатала, тарахкала, деркачі, брязкальця, фуркала, вітрячки тощо. Давно вже їх виробництво з масового імперсонального перейшло в авторське — на виставки, в салони та галереї. Авторським є нині й виробництво дерев'яної образотворчої іграшки. Поодинокими майстрами є І.Сидорук (м. Ковель Волинської обл.), який виточує пташки-свистунці, вітрячки торохтілки, візки, фуркала тощо, та М. Зацеркляний (м. Кременчук Полтавської обл.), чії коні та коні з вершниками — щедро й соковито орнаментовані різьбленням. Робили і роблять дерев'яну іграшку також Григорій Дзюма (с.Вишнівець Тернопільської обл.), Борис Лубенець (с. Артемівка Харківської обл.), Григорій Бенч (с. Гутисько Тернопільської обл.) та інші майстри.

В розписах української глиняної та дерев'яної іграшки існує певна система елементів та мотивів орнаменту. Це різні прийоми та технічні засоби виконання (ритування, тиснення тощо), матеріали (фарби, ангоби, поливи). Розписи, як і пластична форма, зважаючи на характер і якість глини, відображають особливості природного середовища існування людини в природі. Все це в сукупності, включаючи і колірно-кolorистичні уподобання, створює певний образ світоустрою, що в різних ареалах і місцевостях має специфічні риси, особливий вигляд.

Кількісно слідом за свищиками та похідними від них скульптурками звірів, птахів, свійських тварин йдуть зображення людини — з глини, дерева, тканини. В кераміці найчастіше фігурує жіночий образ. Перевага жіночих зображень над чоловічими пояснюється досить просто: з жіночим образом з давніх часів пов'язувалося уявлення про божество родючості. У період раннього землеробства часів трипільської культури досить умовні та схематичні жіночі постаті з глини (пізніше в одязі та з натуральним волоссям) перебували біля вогнища, під вогнищем, у зерносховищах і тому, слід припустити, крім головної функції божества родючості, були наділені функціями божества хатнього вогнища, господарок вогню, захисниць, охоронниць. Властивості та риси жіночого зображення як божества родючості, а також заступниці багатьох хатніх робіт — прядіння, ткацтва, вишивання — збереглися та закріпилися у слов'янському язичницькому і християнському середовищі. Тому українські народні жіночі зображення з глини мають таємничий велично-монументальний вигляд, втілюючи образи богині родючості, божества добробуту і достатку Мокоші, заступниці хатніх робіт Параскеви П'ятниці[19].

Українські народні ляльки (саморобні, хатні) у своїй образній основі є втіленням добра і лагідності. Лялька, як правило, є посередником між бабусею і онукою, тобто між старшим і молодшим поколіннями. Тому в ній, чи зроблений нашвидкуруч, щоб заспокоїти, «зайняти» дитину, чи виготовленій старанно, як подарунок на свято або на день народження, закладений, крім індивідуального, ще родовий, етнічний, національний фактор любові й сподівань, віри в добро і захисту від злих сил. В ляльці (хатній, саморобній куклі) власне фрагментарне поданий і портрет онуки, і автопортрет бабусі в дитинстві. Тому в такій ляльці, в її пластично-декоративній основі більш глибоко і правдиво виражені національні, місцево-етнічні начала, ніж у ляльці сувенірній із усіма типажно-атрибутивними аксесуарами — крій одягу, вишивка, прикраси, зачіска тощо.

Саморобні ігрові ляльки з тканини (переважно), соломи, трави, очерету, конопель, липового лубу, кори, кукурудзи були невід'ємною частиною дитячого побуту, взагалі — сільського побуту в Україні протягом більшої частини ХХ ст. та багатьох минулих століть. Однак ці, так би мовити, побутові ляльки до останнього часу майже не збиралися і не вивчалися. Тому вельми цінною є публікація Марка Грушевського про самобутні ляльки на Чигиринщині (Киевская старина, 1904, июль-август), їх функції, місце у дитячому побуті, спосіб виготовлення. Також значну наукову цінність становлять ляльки з Суботова, які були зібрані М. Грушевським наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. і збережені його нащадками. Значну цінність становлять зарисовки українських народних самобутніх ляльок різних місцевостей, зроблені художником Авдєєвим приблизно на початку 1920-х років. Збереглися також і фотографії (зроблені десь між 1915—1918 роками) народних ляльок, але не аутентичних, саморобних, а костюмованих, виготовлених для виставки або на продаж[15].

Так звані вдягнені або костюмовані ляльки існують як експонати музеїв народної творчості, історії та етнографії і майже зовсім вийшли з номенклатури виставок народного та самодіяльного мистецтва. Однак з літератури дізнаємося, що вони в Україні досить активно вироблялися і експонувалися на виставках в роки перед революціями 1917 року та на початку 1920-х років. Зокрема — на виставці творів селян, які постраждали від Першої світової війни (переважно західних областей України), організований в 1917 році у Києві (квітень), а потім у Москві (серпень — жовтень). Приблизно в цей же час у Києві була створена лялькова майстерня, а в грудні 1917 року влаштований ляльковий базар в одному з магазинів. Також відомо, що ляльки експонувалися на відкритій у червні 1922 року в Берліні виставці виробів промислово-кооперативних артілей Подільської, Полтавської, Харківської та Київської губерній. Відоме й ім. 'я народного майстра — Євмена Пшеченка, — який поряд з розписами по дереву, рисунками для вишивок тощо був автором багатьох ляльок.

Отже, виготовлення ляльок стало в ті роки в Україні своєрідним промислом. Самі ж ляльки, як правило, красиві, святково одягнені, набули значення сувенірних, виставочних та подарункових речей, такого ж значення набули вони в культурі інших народів.

Про перевагу обрядових функцій над ігровими в українських ляльок свідчать такі ознаки, як відсутність рук і ніг, які в обрядовому дійстві функціонально непотрібні, наявність хреста на обличчі, асоційованого із солярним знаком (хрест, вписаний у коло), зв'язок із водою (хвилястий мотив на фартуху багатьох ляльок). Та, мабуть, найголовнішою ознакою є спосіб створення ляльки, її внутрішня основа (конструкція). Як вже зазначалося, ця основа має вузловий характер. Лялька створюється шляхом зав'язування і накручування без допомоги голки. В селах Середньої Наддніпрянщини саме говорять: «крутити кукли», а не «шити кукли» чи «робити кукли», як на Харківщині та в Карпатах. Голка з ниткою в окремих випадках застосовується при пошитті головного убору та обробці вбрання ляльки, наприклад, коли треба пришити або вишити хвилясту лінію (кривулька, вужик) на подолі фартуха чи сукні. Отже, спосіб роботи над лялькою, який полягає у зав'язуванні, перев'язуванні, крученні, скочуванні, завиванні, подібний до давнього способу роботи над обрядовою антропоморфною солом'яною лялькою (опудалом, бовваном, куклою). Цей же спосіб певною мірою близький і до способу створення найдавніших обрядових божеств.

Ляльки із соломи, хоч і мали поряд з жіночими чоловічі імена (Кострубонько, Купайло), переважно були одягнені у жіноче вбрання та жіночі прикраси. Солома образно пов'язувалася із сонцем, сонячними променями, небесним золотим сяйвом, хлібом, врожаєм, зрештою — з вогнем, який до неї «ласий», за допомогою якого вона в образі ляльки-божества переходить до небесних сфер. Отже, обрядові ляльки з соломи, як і вузлові ляльки, у давній семантичній основі містять найбільш органічне для уявлення хліборобського язичництва про вмираюче і скресаюче божество. В цьому образі лялька може фігурувати і як жертва (в ім'я майбутнього врожаю, відвернення посухи, викликання дощу, приплоду худоби тощо), і як символ родючості, і як значимий компонент Світового дерева — божество, що здійснює зв'язок між небесною, земною і підземною сферами.

Вузлова лялька робиться у такий спосіб: береться шматок білої тканини (хустка), починається шматочками ганчір'я і зав'язується вузликом. Виходить голова — основна і єдина об'ємна частина багатьох ляльок даного типу. Це початковий етап, найбільш важливий для майбутнього типу та образу ляльки, етап, який виявляє колективну пластичну інтуїцію та визначає детермінуючу стратегію. Другий етап — створення хреста на обличчі ляльки. Третій етап вже може мати два варіанти: а) звисаючі кінці хустки (тканини) скручуються і перев'язуються нитками так, що утворюється (залежно від довжини кінців) певний стрижень, валик, відросток, який імітує тулуб ляльки, до якого на наступному етапі прив'язується одяг; б) до звисаючих кінців прив'язуються та накручуються різнокольорові клапти, які імітують одяг ляльки. Далі праця над лялькою в основному стосується голови, до якої прив'язуються барвисті стрічки, на яку накладається волосся з конопель або ниток, яка оздоблюється квітами, «маяками», волочками, на яку одягається вінок або спеціально пошитий головний убір. Отже, голова, при наявності хреста на обличчі, є найбільш значним, найбільш акцентованим за смыслом та декоративно виділеним

компонентом ляльки. Однак серед її атрибутів найбільш помітним та іконографічне визначальним є хрест на обличчі. Показово також і те, що в усіх селах, які вдалося відвідати і де були знайдені ляльки, останні мали назву — «кукли». «Куклою» називають в народі жмуток стиглого колосся — не дожятий, залишений на краю поля і закручений по ходу сонця, прикрашений яскравими стрічками та клаптями. Іноді його «пригощають» їжею або трохи прикопують. Це все — для майбутнього врожаю. І навпаки — жмуток нестиглих колосків, закручених «проти сонця» — «залом», «закрутка», «завой» — на неврожай та біду. «Кукла» і «залом» — магічна опозиція, яка має буттєвий характер¹⁵].

Народна лялька з тканини та інших матеріалів дуже мало вивчена. Сьогодні можна говорити про дві історично сформовані та традиційно стабільні школи — Середньої Наддніпряниці і частини Карпат.

Народні ляльки в окремих селах Середньої Наддніпряниці по ріках Дніпру, Росі, Сулою, Тясмину, Золотоношці роблять вузловим — найпростішим — способом. Вони не мають рук, ніг, у деяких із них єдиною об'ємною частиною є голова. Риси обличчя здебільшого схематично зображуються хрестами, набраними з чорних, червоних або різнокольорових ниток. Є ляльки з «пустими», позбавленими рис, обличчями. У селах Середньої Наддніпряниці їх створювали приблизно до середини 1960-х років, у поодиноких випадках — до середини 1970-х років.

Ляльки з Карпат за своєю природою сюжетні та декоративні — «Гуцул і гуцулка», «Довбуш і молодиця». В їх основі — дерев'яні, виточені на верстаті фігурки. Одяг їх імітує, а іноді й копіює, давнє гуцульське святкове вбрання з усіма атрибутами (люлька, топірць, крайка, табівка, черес, бесаги та ін.) та прикрасами (дукачі, гердан, селенка, коралі тощо). Це порівняно великі за розміром ляльки. Виготовляються вони традиційно на продаж або на замовлення. У 1960—1970-х роках їх робили Васирина Данилюк («Дячиха») з села Яворів Косівського району та Марія Грєпіняк з села Снідавка того ж району[12].

Відомі в Карпатах і суто ігрові ляльки для дітей. Однак вони не мають традиційної внутрішньої основи або спільної іконографічної ознаки.



Рис. 1.7. Ляльки з соломи та тканини.

Майже по всій території України колись були поширені ляльки з соломи, трави, очерету, льону, конопель, кукурудзи (у більш пізні часи), головок маку, кори, моху, гілочок і листя(рис. 1.7.). В окремих місцевостях з соломи, трави, очерету та льону і понині їх роблять способом зав'язування та накручування, дещо схожим на той, яким виготовляють вузлові ляльки з тканини. Можна думати, що так само створювались колись із соломи обрядові божества Купайло, Марена, Кострубонько, Баба, Дідух, Русалка тощо[2].

“..Обрядові ляльки з соломи, як і вузлові ляльки, у давній семантичній основі містять найбільш органічне для уявлення хліборобського язичництва про вмираюче і скресаюче божество. В цьому образі лялька може фігурувати і як жертва (в ім'я майбутнього врожаю, відвернення посухи, викликання дощу, приплоду худоби тощо), і як значимий компонент Світового дерева – божество, що здійснює зв'язок між небесно, земною і підземною сферами.

Невдовзі після зелених свят, у понеділок Петрового посту, робили Русалку – солом'яну ляльку в жіночому вбранні. З нею йшли в поле і там співали, водили хоровод. В центрі хороводу з лялькою в руці танцювала й робила всілякі вихиласи найбільш моторна і спритна жінка. Потім хоровод ділився на тих, що нападали, і тих, що оборонялися, тобто захисниць Русалки. Боротьба закінчувалася розриванням ляльки і розкиданням соломи з якої вона зроблена”[19]

Із соломи робили не тільки ляльки а й здавна відомі такі іграшки, як брязкальця, торохтілки, «дзеркальця», «павучки», коники, бички тощо. Це

здебільшого забавлянки та обереги, що їх роблять при нагоді дорослі або самі діти, часто вони є атрибутами різних дитячих забав. В Україні таких іграшок колись було дуже багато.

Працюючи 10 років в українському центрі народної культури “Музей Івана Гончара” завідувачем сектору “Тканина”, та викладаючи курс вишивання у студії при музеї, пані Ядвіга Василевська приклала усіх зусиль щоб побачити українські ляльки у народному вбранні. У всьому світі такі ляльки становлять предмет гордості, уособлюють національний дух, завжди є сувеніром №1 як для мешканців у своїй країні, так і для численних гостей з-за кордону. Так склалося і досі не затверджено жодного зразка ляльок, тим більше в народному вбранні. Створенню української ляльки передувала робота над такими ляльками, що нагадують давні, архаїчні ляльки-мотанки(вузлові) з лляних та бавовняних ниток, одягнутих у зменшені копії народного вбрання різних регіонів країни.

У своєму історичному розвитку українську націю складала різні племена, етноси, що здавен населяли ці прекрасні родючі землі. Видатний етнограф Федір Вовк на початку ХХ сторіччя написав книгу, в котрій визначив п'ять типів українців, що відрізняються своїм зовнішнім виглядом. Саме ці типажі і стали основою для виготовлення ляльок пані Ядвіги Василевської.

Неможливо створити просто ляльку-українку. Це за рисами має бути українка-киянка, українка-подолянка, українка-гуцулка тощо. Збірного образу не може бути також і через костюм, котрий є визначальним у зовнішньому вигляді людей різних історико-етнографічних регіонів. А ще багато місцевих відмін усередині кожного регіону. Тому можна сміливо зробити за п'ятьма типажами 50 по-різному одягнених ляльок. Пані Ядвігою створено вже три ляльки: киянка Катерина, Наталка-Полтавка, полісянка Олеся (Додаток А рис. 1, 2) Кожна з них, за висловом авторки, являє собою певну «музу». І кожен, хто дивиться на них, все таки вибере для себе по духу одну. Так, Катерина є рукодільниця, натхненниця рукотворного ремесла, Наталка співачка – співачка, обдарованим музичним слухом, надихає інших на музику та пісні. Олеся – чарівниця, Мавка, котра добре знається на травах, на природному лікуванні. Вона виразниця всіх лікарів, цілителів, знахарів. Кожна лялька, що виходить з під рук майстрині, несе на собі не просто прекрасний образ українки, котрий надзвичайно естетично привабливий. Ці твори несуть передусім значний духовний потенціал, який допомагає розкритись природним здібностям та обдаруванням кожної людини, Богом закладеним дарам, талантам. Кожна з ляльок, іще до свого народження, живе у творчій аурі художниці, надихаючи, підбадьорюючи її під час роботи, наперед визначивши своє ім'я. Ім'я як код, життєва програма, визначає характер, сукупність рис, відповідно і дію, вплив на людей, котрі спілкуються з конкретною лялькою. Все так, як і в людей.

Сьогодні пані Ядвігою створено колекцію з 13 ляльок із ниток у вбранні різних регіонів України. Формується колекція з ляльок, котрі відтворюють типажі різних регіонів України. Мета всієї цієї роботи – привернути увагу

знавців, науковців, виробників до створення національних за духом, колоритом ляльок, іграшок. Адже всі давно втомились від чужоземної іграшки, які несуть у собі агресивний, мілітаристський потенціал, іграшок, котрі руйнують дитячу психіку, викривлюють ще не сформовану свідомість малечі. Всі ці “іграшкові” проблеми – не “іграшки” і дуже серйозно постають перед сучасниками[26].

Українська народна іграшка сьогодні, на жаль, занепадає, трансформується, спрощується, втрачає свої традиційні риси і якості. Власне, вона дедалі відчутніше виходить з народного ужитку, стає надбанням колекціонерів та творчої інтелігенції. Дехто твердить, що це об’єктивний процес, мовляв, змінюються часи, стають іншими смаки і уподобання. Погодитись з цим можна лише частково. Бо ж пам’ять народу лишається незмінною. А вона щодо іграшки – пам’ять зорова і дотикова, колірна, пластична, пам’ять свідомо і підсвідомо, пам’ять душі і почуття. Про те, що ця пам’ять живе і нині, зберігає у своїх аналогах традиційні форми і навички, свідчить конкурс народної іграшки, проведений Кабінетом дошкільного виховання Міністерства освіти України осінню 1992 року. Серед сотень його експонатів виділялися традиційні іграшки з глини, дерева, сиру, тіста, соломи, кори, моху тощо. Особливо вражали архаїчні, а іноді й реліктові ляльки з соломи, трави, льону, очерету, кукурудзи, маку. Вони надійшли із сіл та міст Київської, Полтавської, Кіровоградської, Харківської, Волинської, Хмельницької, Вінницької, Житомирської, Рівенської, Івано-Франківської та Львівської областей. Така активність і зацікавленість людей, наявність живої пам’яті щодо іграшки, її традицій, закладених у ній глибинних основ національної культури дозволяють із надією дивитись у майбутнє.

Список використаних джерел

1. Альманах Старосамбірчина.- Львів: Місіонер,2001.-144с.
2. Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів,1992.- 272с
3. Бачинський І. Народний стрій // Нова Хата. – 1926. - №4.
4. Білан М.С., Стельмашук Г.Г. Український стрій. – Львів, 2000.- 246 с.
5. Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация: Матеріали до етнології й антропології. – Львів, 1929. – Т. 21-22. – Ч. 1
6. Богачевська-Хом’як М. Білим по білому. - К., 1995. – 120 с.
7. Горинь Г.Й. Шкіряні промисли західних областей України : друга пол. ХІХ – поч. ХХст. – К.: Изд-во АН УССР, 1950. – 86 с.
8. Захарчук-Чугай Р.В. Українська народна вишивка: Західні області УРСР. – К., 1988.- 108 с.
9. Зубрицький М. Верхня вовняна ноша українського народу в Галичині // Матеріали до українсько-руської етнології. – Т. 10. – Львів, 1908.
10. Кара-Васильєва Т. В. Полтавська народна вишивка. – К., 1993. -76 с.

11. Кожолянко Г.К. Буковинський традиційний одяг. – Саскатун, 1994.- 98 с.
12. Кузьменко Н. Родом з дитинства// Народне мистецтво.-2004- № 1-с.60-61
13. Кульчицька О.Л. Народний одяг Західних областей УРСР. – К., 1959. -56 с.
14. Матейко К.І. Український народний одяг. – К., 1977.- 98 с.
15. Найден О. Українська народна іграшка. – К.: Аптек, 1999р -256с.
16. Найден О. Перший збирач народної іграшки// Народне мистецтво.- 1998р.- № 1-2.-с. 59-63
17. Ніколаєва Т., Щербій Г. Народний одяг // Культура і побут населення України/ Навчальний посібник для вузів. – К., 1991. – 78с.
18. Ніколаєва Т.О.Історія українського костюма. – К., 1996. – 104с.
19. Орлова Т. Символи та образи крізь віки// Народне мистецтво.- 2000.- №1-2.- с.39-40
20. Програми для загальноосвітніх навчальних закладів трудове навчання 5-9 класи. – К.: Шкільний світ, 2001.-26с.
21. Сидорук І. Народна дерев'яна іграшки// Народне мистецтво. – 2000.- №3-4.- с.61.
22. Стельмащук Г.Г Традиційні головні убори українців. - К., 1993. – 78с.
23. Теоретичні основи педагогіки. Вишневський О., Кобрій О., Чепіль. – Дрогобич, Відродження – 2001.- 142с.
24. Тхоржевський Д.О. Методика трудового та професійного навчання – К.: РННЦ “ ДНІТ”., 2000.- 86с.
25. Українська народна вишивка. Програма середньої загальноосвітньої школи 9-11 класи/ Укл. Б.Ф. Ліва, Н.І. Боринець, О.П. Іващенко. – К.: ІСДО, 1994. – 24с.
26. Федорова Т. Космос моєї України// Народне мистецтво. - 1999р.- №3-4.- с.64