

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО БОЙКІВЩИНИ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

III Всеукраїнської науково-практичної
конференції

до 90-х роковин від дня народження
заслуженого майстра народної творчості України
Мирослави КОТ

Дрогобич,
2023

Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Державний історико-культурний заповідник «Нагуєвичі»
Львівський фаховий коледж декоративного
і ужиткового мистецтва ім. І. Труша
Навчально-наукова лабораторія «Мистецька Бойківщина»
ГО Товариство «Бойківщина», м. Львів
ТОВ «Майстерня Магди Дзвін», м. Львів

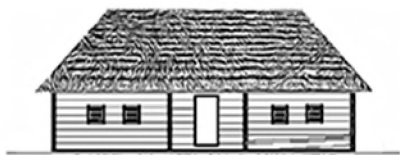
ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

III Всеукраїнської науково-практичної конференції
до 90-х роковин від дня народження заслуженого майстра
народної творчості України Мирослави КОТ

11 – 12 травня 2023 року



*Дрогобицький державний педагогічний
університет імені Івана Франка*



*Державний історико-культурний
заповідник «Нагуєвичі»*



*Львівський фаховий коледж декоративного
і ужиткового мистецтва ім. І. Труша*

Львів – Дрогобич – Нагуєвичі, 2023

УДК 746.3(477)(092)(08)

З-41

Рекомендовано до друку Вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол № 6 від 27 квітня 2023 р.).

Рекомендовано до друку науково-методичною радою Державного історико-культурного заповідника «Нагуєвичі» (протокол № 3 від 25 квітня 2023 р.)

РЕЦЕНЗЕНТИ:

Руденченко А.А. – доктор педагогічних наук, завідувачка кафедри декоративного мистецтва і реставрації Київського університету імені Бориса Грінченка

Паньок Т.В. – доктор педагогічних наук, професор, завідувачка кафедри образотворчого мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди

Лазорак Т.П. – старший науковий співробітник ДІКЗ «Нагуєвичі»

РЕДАКЦІЙНА РАДА:

Оршанський Л.В. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри технологічної та професійної освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, член Спілки дизайнерів України (гол. редактор);

Зимомря М.І. – доктор філологічних наук, професор Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, заслужений діяч науки і техніки України (заст. гол. редактора);

Ліщинська-Кравець Г.Л. – старший викладач кафедри технологічної та професійної освіти, керівник навчально-наукової лабораторії «Мистецька Бойківщина» Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, членкиня Національної спілки майстрів народного мистецтва України;

Хміль Л.М. – Заступник директора з наукової роботи Державного історико-культурного заповідника «Нагуєвичі»;

Гром Г.Л. – викладач кафедри технологічної та професійної освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, член Спілки майстрів народного мистецтва України (секретар ред. ради).

З-41 Збірник матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції до 90-х роковин від дня народження заслуженого майстра народної творчості України Мирослави Кот «Народне мистецтво Бойківщини: історія та сучасність» / ред. рада: Оршанський Л.В., Зимомря М.І., Ліщинська-Кравець Г.Л. та ін. Дрогобич: ТзОВ «Трек ЛТД», 2023. 240 с.

Наукове видання, приурочене 90-м роковинам від дня народження заслуженого майстра народної творчості України Мирослави Кот, знайомить із дослідженнями актуальних проблем у галузі етнології, історії, мистецтвознавства та педагогіки, використання народного мистецтва у системі художньо-трудової підготовки, творчого розвитку і національного виховання учнівської і студентської молоді.

Для науковців, викладачів, учителів, студентів, усіх, хто цікавиться проблемами відродження і розвитку народного декоративно-ужиткового мистецтва.

Друкується в авторській редакції. Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за зміст своїх текстів і точність наведених цитат.

ISBN 978-617-7990-37-5

УДК 746.3(477)(092)(08)

© ТзОВ «Трек ЛТД», 2023

ЗМІСТ

Зимомря Микола Бойківський світ та його пейзажі. Замість заспіву.....	6
Відшиті сторінки життя: життєпис Мирослави Кот	9
Оршанський Леонід Кафедра творчих ідей та особистостей	14
Тихолоз Наталя Вишиванка в родині Франків як традиція й атрибут національної ідентичності	21
Лазорак Тетяна Постать Івана Франка на сторінках «Золотої книги» нормальної школи оо. Василіан у Дрогобичі	38
Хміль Лілія Кузня Якова – батька Івана Франка	42
Марія Добрянська Масштабність святкування 100-річчя від дня народження Івана Франка....	46
Лазорак Богдан Ольга Лепка-Ястремська – бойківська оперна співачка світового рівня (1906 – †2002)	49
Стецик Марія Життя і чин о. Кирила Селецького як живе втілення християнського та духовно-національного поступу	59
Зимомря Мирослава Ужиткове мистецтво: контекст естетичних шукань	66
Куцир Тетяна Відділ художньої вишивки Львівського фахового коледжу декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша: збереження та продовження традиції оздоблення рушників	70
Собуцька Любава Вишивка Бойківщини у збірці Ольги Бачинської (з фондової колекції Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького)	74
Семчук Леся Вплив вишивальних матеріалів і технік на формування орнаментально- колеристичних структур одягової вишивки бойків у дослідженнях Раїси Захарчук-Чугай	78
Ліщинська-Кравець Галина Особливості проектування та виготовлення народної бойківської сорочки майбутніми учителями технологій	81
Беценко Тетяна Образ вишиваного рушника в українській поетичній творчості як засіб етично-естетичного виховання молоді	84
Ліщинська-Кравець Галина, Рогатинська Ганна Вивчення та популяризація бойківської сорочки у проектах ТОВ «Майстерня Магди Дзвін»	91
Корницька Лариса, Олійник Галина Наукові дослідження особливостей борщівської вишивки	97

Мельник Олена, Валентина Зьома Локальні художньо-стильові особливості української вишитої сорочки	99
Близнюк Микола, Вакуленко Надія Традиційні й інноваційні аспекти технології вишивки «білим по білому»..	103
Решетар Маріанна Характеристика основних композиційних складників традиційного орнаменту	107
Загайська Роксоляна Оксана Сокол – бойкиня, митець, мати, незламна українка. Штрихи біографії	111
Василик Дзвенислава Внесок засновників товариства і музею «Бойківщина» у збереження скарбів народного мистецтва	115
Якимів Галина Діяльність музею історії міста Болехова імені Романа Скворія в контексті дослідження та популяризації мистецтва Бойківщини	118
Голінчак Христина, Мельник Галина Розиток ткацтва на Бойківщині у ХІХ – ХХ століттях	122
Гром Галина Ткацькі пристрої та їх використання (презентація практичного посібника).....	124
Тарнавська Крістіна Сакральна архітектура – незрівнянна духовна спадщина Бойківщини	126
Матвісів Ярослав Сакральна дерев'яна архітектура як важлива складова духовної культури українців	130
Ясеницький Володимир Характерні особливості планування й організації сакрального простору дерев'яних храмів	137
Зубрицький Платон Макетування об'єктів дерев'яної сакральної архітектури як важливий чинник розвитку творчого потенціалу та духовного виховання студентської молоді	142
Ониськів (Мельник) Дарія Дерев'яні церкви села Петранка на Івано-Франківщині	153
Мельник Ольга, Мельник Галина Дослідники бойківського житла	158
Самусь Віталія Історичні віхи розвитку та характеристика основних шкіряних промислів України	161
Харитонова Валентина Особливості писанкової орнаментики Бойківщини	173
Морозова Олена Бісероплетіння – традиційний вид декоративно-ужиткового мистецтва.....	174
Штень Тетяна, Масланич (Штень) Марія Жіночі прикраси як важливі складові ансамблевості автентичного одягу бойків	178

Кулініч Захар, Погорєлов Михайло	
З історії розвитку токарних верстатів для художнього точіння деревини....	183
Волошанська Світлана, Дрозд Інеса, Сушко Леся, Савшак Анна	
Етнографічні аспекти використання лікарських рослин в побутових традиціях чаювання населення Бойківського краю	188
Титаренко Валентина	
Дидактичний аналіз видів народного декоративно-ужиткового мистецтва як засобу виховання естетичної культури школярів	191
Бурдюх Вікторія	
Педагогічний потенціал народних ремесел у формуванні художньо-естетичних цінностей студентів	196
Веретко Наталія	
Із досвіду використання виховного потенціалу народного мистецтва Бойківського краю	202
Шильник Ірина	
Використання відеорепортажу про Мирославу Кот як відеопосібника для зацікавлення школярів у вивченні традицій бойківської вишивки	205
Нищак Іван, Марчишин Андрій	
Методичні основи ознайомлення учнів з технологією художнього гравіювання	207
Цісарук Ірина	
Використання інтерактивних вправ при викладанні декоративно-ужиткового мистецтва	209
Міськова Ірина	
Формування патріотичних цінностей учнів старших класів засобами народного декоративно-ужиткового мистецтва	213
Вікторова Поліна, Цина Андрій	
Розвиток сфери почуттів учнів у процесі навчання за вальдорфською педагогічною системою	216
Турчак Юрій, Олексюк Марія	
Формування національної самосвідомості учнів 6 – 9 класів засобами декоративно-ужиткового мистецтва	219
Цісарук Віталій	
Розвиток підприємницької компетентності учнів засобами творчих проєктів у галузі декоративно-ужиткового мистецтва	223
Бардаш Анастасія	
Використання прийомів стилізації мозаїчної композиції на заняттях з декоративно-прикладного мистецтва	225
Мікула Аліна	
Декоративна стилізація в натюрморті (з досвіду роботи з молодшими школярами)	227
Чубарова Ольга	
Пластичні можливості техніки валяння: з практичного досвіду	230
Bulhakova Tatyana, Zhukova Galina	
Content of artistic and labor training of the future primary school teachers in the sphere of folk decorative and applied arts	233

Микола ЗИМОМРЯ

доктор філологічних наук, професор,
заслужений діяч науки і техніки України,
член Національної спілки письменників України,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

БОЙКІВСЬКИЙ СВІТ ТА ЙОГО ПЕЙЗАЖІ

Замість заспіву

Бойківщина, як і Гуцульщина та Лемківщина, – це три різні пейзажі; однак вони незмінно привертаять до себе увагу з різних боків, засвідчуючи їхню однозначність суб'єктних величин, власне, залежно від історичного часу, середовища та цільових пріоритетів сприйняття. Водночас діє закономірний факт: вони творять одну цілісну сполуку, поєднану мірадами ниток з Україною.

За свідченнями видатного знавця й дослідника бойківської культури Ярослава Пастернака, що містяться в ґрунтовній праці «Бойківщина у глибині віків» [1, с. 7], розвиток духовної й матеріальної культури на землях Бойківщини припав на праісторичну (неолітичну) добу. Згодом особливо велике значення для її історії мало становлення соляного промислу, існування якого засвідчене в Калуші 4000 років тому [2, с. 129]. Засоби народних промислів, у першу чергу, гончарство, ткацтво, кременярство, теслярство, сприяли поліпшенню матеріального життя людей. Без сумніву, вироби для домашнього вжитку спричинили їхнє плодотворне розгалуження з урахуванням мистецького виміру. Незаперечна істина: Бойківщина має культові традиції, сутність яких полягає в непроминальності визначальних ідентифікаторів бойків [3, с. 147], у т.ч. стрижневої традиції – виховання патріотичної свідомості кожного нового молодого покоління. Його зразки віддзеркалені на сторінках неперевершеної повісті «Захар Беркут», написаної Іваном Франком (1856 – †1916) упродовж 1 жовтня – 15 листопада 1882 року. Цей історичний твір достойно репрезентує духовні устремління українського народу до свободи й перекладений досі на понад двадцять мов різних націй. Він злободенний нині, як ніколи, бо український народ зазнав великих випробувань і жертовних викликів. Так, вночі і зимової лютневої днини 2022 року, можновладці росії посунули жорстокою навалюю в мирну Україну... Але мистецтво нескореного народу стало на прю зі смертю! Слава Україні! Героям Слава!

Автор цих рядків плекає переконання: пропонований читачеві ЗБІРНИК матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 90-ій річниці від дня народження заслуженої майстрині народної творчості України Мирослави КОТ, стане культурною подією не тільки 11 – 12 травня 2023 року, а й знаковою на майбуття. Чому? Бо міні-космос Бойківщини охоплює все, що досі зроблене і те, що ще належить зробити! Завдання, що окреслене курсивом, манить кожного залюбленого в Бойківщину бодай доторкнутися до вивчення скарбниці культурних здобутків цього важливого етнографічного регіону

України. Скажу одразу: доробок непоодиноких вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка вже чималий. Тут назвати б імена таких літературознавців, істориків, культурознавців, як З. Гузар, М. Шалата, О. Баган, П. Іванишин, І. Набитович, Я. Радевич-Винницький, Я. Яремко, М. Стецик, М. Галів, В. Ільницький, Б. Лазорак, Л. Оршанський, Л. Тимошенко, Р. Пастух та багато інших. Згадка про чергову конференцію не випадкова, бо ж їй передував форум «Народне мистецтво Бойківщини: історія і сучасність», що успішно проведений 1 – 2 жовтня 2020 р. Невдовзі побачив світ збірник матеріалів, видання яких було здійснено під патронатом Михайла Сікори. Мені судилося (у співавторстві з Мирославою Зимомря, авторкою дисертації «Естетичне виховання молоді засобами народних промислів Закарпаття (1919 – 1939)»), написати вступне слово до названої книжки – «Скарби Бойківщини: вінок народного мистецтва». Вона відкривалася пророчими словами Івана Франка: «Шукай краси, добра шукай! / Вони є все, вони є всюди. / Не йди в чужий за ними край...» Хто знає, може, тому я так охоче відгукнувся на пропозицію Оргкомітету, щоб вдруге благословити черговий збірник переднім словом. Щоправда, завжди вихопиться сумнів, як «Пилип з конопель»: чи відповідатиме вона засадам рецепції, приміром, крізь призму оцінок видатного німецького теоретика мистецтва Готфріда Земпера (1803 – †1879), який вперше увів у вжиток поняття «прикладне мистецтво» для означення функціональної пластики матеріальних результатів народної творості. У цьому сенсі заслуговують на подячне слово Леонід Оршанський та Роман Силко, автори цінної праці «Готфрід Земпер та художньо-промислова освіта Західної Європи й України» (Дрогобич, 2016, 281 с.).

Видається закономірністю, що практика організації конференцій, присвячених діяльності заслуженого майстра народної творчості Мирослави Кот (10 травня 1933 – †31 грудня 2014), набула доброї тенденції з ініціативи, у першу чергу, доктора педагогічних наук, професора Леоніда Оршанського. Адже доробок Мирослави Кот справедливо зазнав плідотворної рецепції в міжнародному вимірі. Таке визнання зміцнює процес поширення загалом духовних надбань українського народу завдяки славетній Особистості. Що ж, вірцево нею вишиті рушники, серветки, сорочки, – все це виконано з концептуально новаторською технікою. Майстриня вдало використовувала такі технічні ходи, як низинка, хрестик, гладь, рушникові шви, виколювання, вирізування тощо. Від 1990 року вона та її учениці – учасниці численних мистецьких виставок як в Україні (Львів, 1992; Київ, 1992–93; Дрогобичі (1997, 2006 та ін.), так і за її межами: у Канаді (Торонто, 1994; 2000–01, 2007), США, зокрема, в Блуміндейлі (1995), Детройті (2000), Чикаго (2003). Її перу належить низка опублікованих праць, у т.ч.: «Червоними і чорними нитками...» (Трускавець, 1993), альбом «Вишивки Дрогобиччини. Традиції і сучасність» (Львів, 1999), «Українська вишита сорочка: традиції і сучасність» (Дрогобич, 2007). Примітним постає збірник «Мирослава Кот: краса й талант» (Київ-Дрогобич, 2008), який упорядкувала Євгенія Шудря з нагоди 75-річчя визначної вишивальниці й дослідниці рукоділля [4, с. 96].

І ось незабаром читацький загал отримає пропонований збірник матеріалів з-під пера багатьох авторів. Їхні результати – це промовистий причинок стосовно дослідження актуальних проблем у галузі етнології, історії, мистецтвознавства та педагогіки, використання народного мистецтва у системі художньо-трудової підготовки, творчого розвитку і національного виховання учнівської та студентської молоді. Йдеться про праці Леоніда Оршанського, Богдана і Тетяни Лазораків, Наталі Тихолоз, Тетяни Беценко, Галини Мельник, Валентини Титаренко, Мирослави Зимомрі, Лілії Хміль, Галини Ліщинської-Кравець, Ганни Рогатинської, Галини Гром, Платона Зубрицького, Володимира Ясеницького, Ярослава Матвісіва, Галини Якімів, Тетяни Куцир, Любави Собуцької, Дзеніслави Василик, Роксоляни Загайської, Івана Нищака, Світлани Волошмнської, Валентини Харитонової, Андрія Цини, Марії Олексюк, Наталії Веретко, Дарії Ониськів (Мельник), Ірини Цісарук ... Впадає в око розмаїття закروєних тем і відповідно – різноманітні результати пошуків і їхні форми вираження. Останнє єднає концепти, що аргументовано творить стрижневу позицію збірника «Народне мистецтво Бойківщини: історія та сучасність». Все це стане корисним науковцям, викладачам, учителям, студентам, власне, кожному, хто прагне ширше пізнати етапи розвитку народного декоративно-ужиткового мистецтва загалом і світ Бойківщини та її пейзажі.

Список використаних джерел:

1. Пастернак Ярослав. Бойківщина у глибині віків. // Бойківщина. Середня частина українських Карпат: Монографічний Збірник Матеріалів про Бойківщину з Географії, Історії, Етнографії і Побуту. Наукове Товариство ім. Шевченка, Український Архів. Том XXXIV. Філядельфія – Нью Йорк, Головна управа Т-ва «Бойківщина» Філядельфія ЗСА, 1980. С. 7 – 23.
2. Siemiradzki J. Plody kopalne Polski. Lwow, 1923. S.128 – 129. URL: https://www.keuper.us.edu.pl/02_Keuper-literature/Siemiradzki%201923_Plody-kopalne-Polski.pdf
3. Chmelyk R. Ethnographische Forschungen zu den Bojken und Huzulen in der Westukraine in den zwanziger Janren / Plöckinger W., Beitzl M., Göttke-Krogmann U. Galizien. Ethnographische Erkundung bei den Bojken und Huzulen in den Karpaten. Wien, S. 143 – 148. URL: https://www.volkskundemuseum.at/publikationen/publikation?publikation_id=1538569885668
4. Оршанський Л. Вибрала сама собі долю. *Мирослава Кот: краса й талант* / упоряд. Євгенія Шудря. Київ-Дрогобич, 2008. С. 95 – 96.

**ВІДШИТІ СТОРІНКИ ЖИТТЯ:
життєпис і спомини про Мирославу Кот**



«Таке моє покликання, така моя доля – незрадлива любов до вишивального мистецтва. Працюючи на педагогічній ниві близько 50 років у галузі математики, я завжди мала зацікавлення якнайглибше вивчити традиційну мистецьку культуру тієї землі, – звідки батьки, де живу, яку люблю, а її людей шаную за їх мистецький хист, за їхню чесну працю. ... Хочу, аби та народна мудрість, те мистецьке багатство не пропали в буденному вирі життя, а постійно існували, засвідчуючи незвичайну самобутність нашого етносу»

Мирослава Кот

(цит. за: Єрмакова І. Мирослава Кот. Збережені традиції.
URL: http://stibok.blogspot.com/2015/08/blog-post_10.html

Мирослава Кот народилася 10 травня 1933 р. у м. Варшава в родині бойка Петра та лемкині Марії. У 1943 р. разом із батьками переїхала на Львівщину, в м. Дрогобич. Із дитячих років мати Марія привчала маленьку Мирцю до жіночого рукоділля – вишивання, плетіння, гаптування, шиття одягу тощо.

У 1955 р. завершила навчання у Дрогобицькому державному педагогічному інституті, викладала математику в школах Дрогобицької області та району, а з вересня 1962 р. працювала викладачем кафедри математичного аналізу Дрогобицького педагогічного інституту імені І.Я. Франка.

У 1983 р. в межах діяльності секції народної вишивки факультету громадських професій, у позааудиторний час навчала студенток різних спеціальностей педінституту секретам вишивального мистецтва. У 1986 р. рішенням атестаційною комісії Співки художників України Мирославі Кот було присвоєно звання «Народний майстер декоративно-ужиткового мистецтва України».

Увесь час Мирослава Кот плідно працювала у фондах краєзнавчих і художніх музеїв Дрогобича, Самбора, Стрия та Львова, ґрунтовно вивчаючи символіку кольорів й орнаментики бойківської вишивки, досліджуючи розмаїття відмінностей вишитих виробів у різних куточках Бойківського краю. Завдяки науковим мистецтвознавчим пошукам, їй вдалося відновити низку суто бойківських, до того часу призабутих технік вишивання, укласти словник народних термінів, віднайти подібність в архаїчних елементах орнаментів бойківської вишивки та вишивки Лемківщини і Полісся.

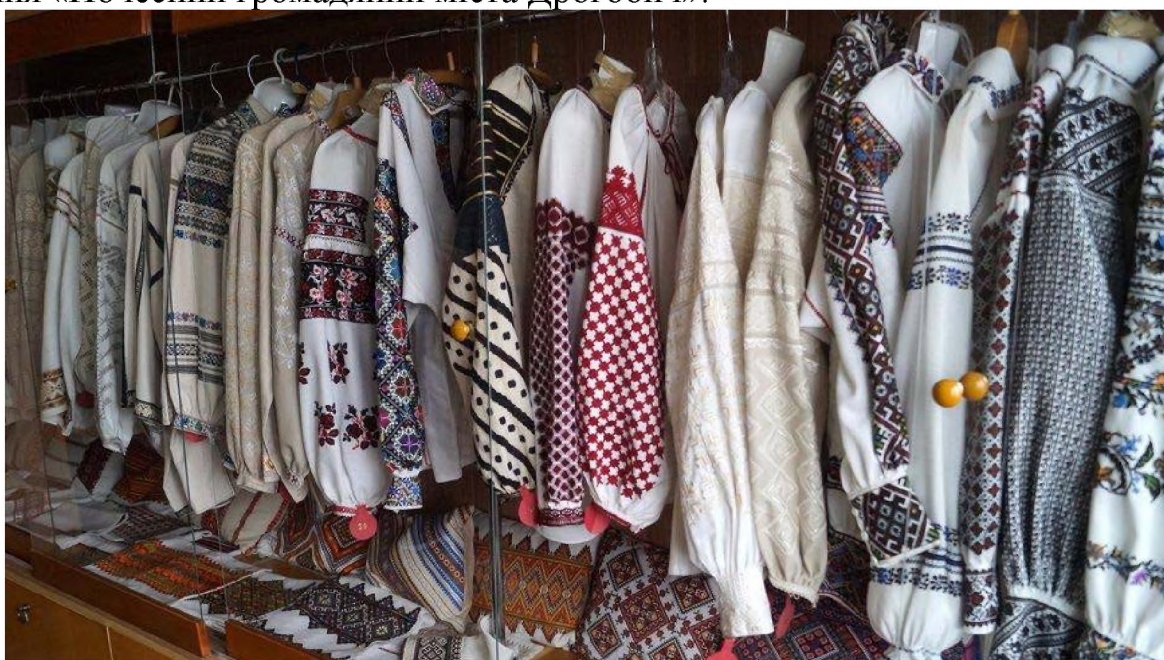


Творчі роботи Мирослави Кот

У 1991 р. завдяки старанням Мирослави Кот і за активної підтримки ректора Валерія Скотного та проректора Юрія Кишакевича на базі Дрогобицького вишу була створена перша в Україні серед педагогічних інститутів кафедра методики та історії народних художніх промислів. У період з 1989 по 1997 рік мисткинею та її учнями було організовано понад 30 виставок, які репрезентували творчу діяльність членів колективу кафедри, з-поміж них персональні: у Львові (1992 р.), Києві (1992 – 1993 рр.), Дрогобичі (1997 р.,

2006 р.), Торонто (1994, 2000 – 2001, 2007 рр.), Блюміндейлі (1995 р.), Детройті (2000 р.), Чикаго (2003 р.).

У 1994 р. за збірку колекції старовинних бойківських орнаментів Мирослава Кот отримала обласну премію імені Анатолія Вахнянина в галузі культури, літератури, мистецтва, журналістики й архітектури в номінації «Народна творчість». При цьому грошову премію одразу ж передала у Спілку майстрів народного мистецтва України на видання наукових праць у галузі народного декоративно-ужиткового мистецтва. У 1995 р. за визначні заслуги у науковій і творчій царині Мирославі Кот присвоєне звання «Заслужений майстер народної творчості України» та вчене звання – доцент. У 1997 р. мисткиня-педагог стала переможцем Бойківського літературно-краєзнавчого конкурсу імені Мирона Утриска. У 2012 р. сесією Дрогобицької міської ради їй присвоєне звання «Почесний громадянин міста Дрогобич».



Колекція вишитих сорочок Мирослави Кот

За підтримки Мирослави Кот п'ятнадцять її студенток і наступниць стали членами Національної спілки майстрів народної творчості України у галузі вишивки і ткацтва. Вишиті мисткинею та її учнями сорочки, рушники, серветки, наволочки та ін. нині експонуються у багатьох музеях і приватних колекціях України, Сполучених Штатів і Канади, зокрема: у Музеї етнографії та народного промислу Інституту народознавства НАН України (м. Львів), Національному музеї українського народного декоративного мистецтва (м. Київ), Українському музеї в Чикаго, Торонтійській філії Українського музею та ін. Крім плідної творчої діяльності у царині вишивального мистецтва, Мирослава Кот опублікувала серію оригінальних книг: «Червоними і чорними нитками...» (Трускавець, 1993 р.), «Вишивки Дрогобиччини: традиції і сучасність» (Львів, 1999 р.), «Українська вишита сорочка: традиції і сучасність» (Дрогобич, 2007), «Вишивка Мирослави Кот» (Львів, 2010).

Померла Мирослава Кот †31 грудня 2014 р. у м. Дрогобич.

Публікації Мирослави Кот:

1. Кот М. Червоними і чорними нитками... / Передм.: Вишиття Бойківського краю: Дрогобиччина та зразки візерунків. Трускавець: Франкова криниця, 1993. 16 с.
2. Кот М. Вишивка Дрогобиччини : традиції і сучасність / ред. М. Горбаль. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1999. 106 с.
3. Кот М. Українська вишита сорочка. Дрогобич: Коло, 2007. 149 с.
4. Кот М.П., Савка Л.В., Конопко Т.В. Вишивка Дрогобиччини в рушниках. Дрогобич: РВВ ДДПУ, 2009. 65 с.
5. Вишивка Мирослави Кот: альбом творчих робіт / авт.-упоряд. М.П. Кот; авт. тексту Л. Савка. Львів: ТЗОВ «Західно-Український Консалтинг Центр», 2010. 176 с.

Публікації про Мирославу Кот:

1. Андрусів Г. Мирослава Кот. Штрихи до портрета. *Галицька зоря*. 2006. 24 лип. С. 3.
2. Вергун М., Гавриш Т. Вишивка – це і математика, і невимовна краса життя: життєвими та творчими шляхами Мирослави Кот. *Мій рідний край*: зб. конкурс. робіт уч. та студ. молоді. Львів: Галич-Прес, 2019. С. 179 – 183.
3. Грицик Я. Ця кафедра «скарби прадавні стереже»: кафедра декоративно-ужиткового мистецтва та основ дизайну. *Галицька зоря*. 2009. 2 червня. С. 1 – 2.
4. Грицик Я. Лабораторія українських першоджерел: про створення у ДДПУ ім. Івана Франка творчої лабораторії української вишивки. *Галицька зоря*. 2014. 3 січня. С. 1.
5. Життя в кольорах живописних : нарис, присвячений 15-річчю від дня заснування кафри декоративно-ужиткового мистецтва та основ дизайну ДДПУ ім. Івана Франка / Л. Оршанський, Г. Ліщинська-Кравець, Г. Мельник. Дрогобич: Коло, 2006. 32 с.
6. Захарчук-Чугай Р. Талант і праця Мирослави Кот. Народне мистецтво. 2005. № 3-4 (31-32). С. 7 – 9.
7. Зимомря М. Бойківська вишивка у контексті розвитку народних промислів. *Молодь і ринок*. 2012. № 4 (87). С. 146 – 148.
8. Кардаш Н. Вишивка Дрогобиччини. Традиції і сучасність. *Трудова підготовка в закладах освіти*. 2001. № 3. С. 53 – 56.
9. Козоріз О. Вишивки Мирослави Кот. *Франкова криниця*. 1992. 19 червня. С. 4.
10. Кузьмович О. У кожній вишивці з-під її рук криється думка... *Свобода*. Нью-Йорк, 1999. № 94. С. 8.
11. Кот Мирослава Петрівна. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін. Київ: Ін-т енциклопед. досліджень НАН України, 2014. URL: <https://esu.com.ua/article-7>
12. Мирослава Кот: краса й талант: зб. до 75-річчя вишивальниці й дослідниці рукоділля / упоряд. Є.С. Шудря; ред. М.А. Шудря. Київ; Дрогобич: Коло, 2008. 319 с.

13. Незглибиме творче ремесло: короткий нарис історії кафедри декоративно-ужиткового мистецтва та основ дизайну / Л.В. Оршанський, Г.Л. Ліщинська-Кравець. Дрогобич: Коло, 2001. 48 с.
14. Онищак А. А барви – то життя...: про майстерність М.П. Кот, викладачки педінституту. *Галицька зоря*. 1993. 18 травня. С. 3.
15. Онищак А. Барвами мережана Україна: Світ краси Мирослави Кот. *Український світ*. 1994. № 1 – 2. С. 2– 8.
16. Онищак А. Вишивала долю мати. *Галицька Зоря*. Дрогобич, 2011. 9 травня. С. 3.
17. Онищак А. Виший, дівчино, долю свою... *Радянське слово*. 1989. № 116 (9944). 21 липня. С. 4.
18. Онищак А. Дрогобицька школа в Києві: про школу вишивки М.П. Кот. *Галицька зоря*. 1993. 7 вересня. С. 2.
19. Онищак А. Мирослава Кот і її учні запрошують на зустріч. *Галицька зоря*. 1997. 10 квітня. С. 4.
20. Онищак А. Мирославу Кот та її учнів знають по всьому світу. *Галицька Зоря*. Дрогобич, 2009. 15 жовтня.
21. Онищак А. Наші у світі: виставка вишивки М. Кот з Дрогобича в Америці. *Галицька зоря*. 1994. 6 серпня. С. 4.
22. Онищак А. Незрадлива любов: про книгу Мирослави Кот «Вишивка Дрогобиччини. Традиції і сучасність». *Галицька зоря*. 2000. 23 лютого. С. 5.
23. Онищак А. Тут віки сплелись у візерунки: 10 років кафедрі декоративно-ужиткового мистецтва та основ дизайну ДДПУ імені Івана Франка. *Галицька зоря*. 2001. 11 грудня. С. 2.
24. Оршанський Л. Дрогобицьку школу народних художніх ремесел знають у всьому світі: кафедра декоративно-ужиткового мистецтва та основ дизайну ДДПУ ім. Івана Франка. *Трудова підготовка в закладах освіти*. 2009. № 6. С. 20 – 22.
25. Савка Л. Вчитель вчителів. *Трудова підготовка в закладах освіти*. 1998. № 4. С. 45 – 46.
26. Савка Л., Кузан Н. Дослідження творчості Мирослави Петрівни Кот. *Молодь і ринок*. 2006. Вип. 6 (21). С. 29 – 32.
27. Скотна Н., Кишакевич Ю., Пантюк М. Не стало берегині: 31 грудня 2014 р. на 82 році життя відійшла у вічність Мирослава Петрівна Кот. *Галицька зоря*. 2015. 13 – 14 січня. С. 4.
28. Троян Г. Берегиня української вишивки: професор Мирослава Кот. *Гомін України*. Торонто, 2001. 3 грудня.
29. Фиштик Й. Рукотворний дивосвіт Мирослави Кот. На Україну повернусь: збірник. Львів, 1995. С. 142 – 145.
30. Чечель Л. І математика, й життя окраса... *Жінка*. 2003. № 12. С. 9.
31. Шудря Є.С. ... і заполоччю, й словом: бібліогр. покажч. / упоряд. О. Дубецька. Київ: Логос, 2016. 70 с.
32. Шудря Є.С. Оранта нашої світлиці: розвідки й нариси з народознавства. Київ: [б. в.], 2011. 488 с.

Леонід ОРШАНСЬКИЙ

*доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри технологічної та професійної освіти,
член Спілки дизайнерів України,*

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

КАФЕДРА ТВОРЧИХ ІДЕЙ ТА ОСОБИСТОСТЕЙ

Сьогодні існує величезна кількість стилів і напрямів як у станковому і монументальному живописі, графіці та скульптурі, так і народному декоративно-ужитковому мистецтві. З-поміж найпопулярніших художніх промислів і ремесел України, які репрезентують народне декоративно-ужиткове мистецтво, слід передовсім виокремити: Опішню – головний осередок українського гончарства, Решетилівку – центр самобутньої вишивки «білим по білому» і мальовничих килимів, Петриківку, унікальний квітковий розпис якої включено до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО, Косів – мистецьку столицю, де гуцульський орнамент і кольори «золотої осені» органічно вплелися майже в усі види декоративно-ужиткової творчості. З вищезгаданих і багатьох інших мистецьких осередків окремі мають комерційний попит і нині є популярними, інші ж близькі до вимирання та потребують якнайшвидшої регенерації. Це важлива справа, оскільки народне декоративно-ужиткове мистецтво сприяє збереженню самобутності українців, ретранслює історично нагромаджений соціокультурний досвід, відновлює призабуті традиції ручного ремесла, зумовлює розкриття інтелектуальних, емоційних і духовних рис суспільства. Крім того, народне декоративно-ужиткове мистецтво будь-якого регіону України – це важлива складова його бренду, умова розширення туристичних потоків, економічного розвитку територій тощо.

Відомо, що поняття «культура» почали використовувати у Давньому Римі як супротивність поняттю «натура» – природа. Воно означало «обробку», «догляд», «розвиток» на противагу «природному», «дикому», «первісному». Інформаційна функція культури полягає в передачі, трансляції віками нагромадженого соціального досвіду. Цей процес найчастіше відбувається «за вертикаллю» – від попереднього покоління наступному завдяки педагогічній практиці та фаховій підготовці, коли майстер свій практичний досвід передає учням.

Якщо розглядати програми з навчання декоративно-ужитковому мистецтву, які в подальшому сприяли створенню системи, що існує до наших днів, то почати слід саме з них. Як зазначає Л. Ейвас, вводити елементи декоративно-ужиткового мистецтва в навчальні програми шкіл й учительських інститутів розпочали з середини 40-х рр. ХХ ст., а вже у 60-70-х рр. відбулося бурхливе становлення художньо-графічних факультетів (Одеса, Харків, Івано-Франківськ, Київ) [2]. Водночас декоративно-ужиткове мистецтво розглядалося і як вид трудової діяльності, а отже, були потрібні не лише художні вміння, а й навички виконання простих трудових дій та операцій, знання основ проєктування та креслення.

У 1954 – 1955 н.р. в закладах середньої освіти, починаючи з 5 класу, поступово почали запроваджувати шкільний предмет «Праця» [5, с. 57], а в новостворених шкільних майстернях учні мали змогу набувати початкових навичок ручної роботи та ремісництва. При цьому в навчальних програмах передбачався розподіл за гендерною ознакою: дівчата займалися шиттям, в'язанням, вишиванням, приготуванням їжі, а юнаки – ручною обробкою дерева та металу. Окремі вчителі виходили за межі програми цього шкільного курсу та навчали своїх вихованців основам окремих видів народного декоративно-ужиткового мистецтва. Яскравим прикладом є подвижницька праця народного вчителя України, «гуцульського освітянського корифея» [1] з Косівщини Петра Лосюка, який у 1974 р. захистив дисертацію з проблем морального виховання школярів на традиціях художніх промислів і ремесел й опублікував перший посібник для вчителів «Декоративно-прикладне мистецтво в школі» [3]. Цей шкільний напрям породив попит на підготовку відповідних педагогів – учителів праці, образотворчого мистецтва і креслення. Наприкінці 80-х рр., й особливо на початку 90-х рр. ХХ ст. з проголошенням незалежності України, потреба в таких фахівцях стала ще більшою, ніж зазвичай, тому в Дрогобицькому державному педагогічному інституті імені І.Я. Франка була створена перша в Україні з-поміж педагогічних вишів кафедра методики та історії народних художніх промислів, яку очолила заслужений майстер народної творчості України Мирослава Кот.



Творчі роботи студентів і викладачів кафедри

Створення у цей період нової кафедри стало не даниною модним тенденціям, а нагальною вимогою часу, об'єктивною реакцією на демократичні зміни у вищій школі. Крім того, 27 січня 1990 р. на Установчому з'їзді Співки майстрів народного мистецтва наголошувалося на потребі створення у різних регіонах освітньо-мистецьких осередків, головною метою яких є сприяння «широкому використанню можливостей традиційного народного мистецтва у формуванні національної свідомості, підвищенні його ролі в патріотичному,

трудовому, естетичному вихованні української молоді» [4]. Тому в концепцію новоствореної кафедри було покладено суспільну вимогу у підготовці творчих педагогічних кадрів, які змогли б на високопрофесійному рівні займатися відродженням народного мистецтва та його популяризацією у закладах освіти різних форм, рівнів і напрямів.

Створення кафедри методики та історії народних художніх промислів було результатом десятирічної творчої діяльності відділення народної вишивки факультету громадських професій під керівництвом Мирослави Кот та Орести Луцишин. За роки роботи відділення понад 500 дрогобицьких студенток оволоділи техніками і прийомами вишивки, традиціями підбору кольорової гами, секретами створення орнаментальних композицій, навчилися розрізняти місцеву своєрідність, властиву вишивкам Бойківщини, Гуцульщини, Поділля, Полісся, Полтавщини, Наддніпрянщини тощо. Словом, виходили справжніми мистцями, майстрами своєї справи.

За понад 30-річний період кафедрою було організовано більше 100 виставок творчих робіт викладачів і студентів у Києві, Запоріжжі, Львові, Вінниці, Івано-Франківську, Умані, Дрогобичі, Трускавці й інших містах України. Безліч позитивних відгуків отримали виставки унікальних вишивальних робіт у США (Чикаго, Детройт, Вашингтон), Канаді (Торонто), Польщі (Краків, Перемишль, Ясло, Ченстохов, Перемишль, Щецин) та ін. Успіх був незмінним, а визнанням заслуг дрогобицьких мисткинь стало те, що найактивніші з них стали членами Національної спілки майстрів народного мистецтва України.

Кафедра з початку заснування, крім творчої, мистецької діяльності, розпочала плідну науково-дослідницьку роботу етнографічного, історико-культурного, мистецтвознавчого і педагогічного спрямування. Так, починаючи із середини 90-х рр. ХХ ст., члени кафедри беруть активну участь у розробленні низки наукових тем («Народне мистецтво Дрогобиччини» (1991 – 1995 рр.), «Прилучення учнів до національної культури засобами декоративно-ужиткового мистецтва у процесі трудового навчання» (1995 – 2000 рр.), «Педагогічні основи розвитку особистості студента засобами декоративно-ужиткового мистецтва» (2000 – 2005 рр.), «Теорія і практика розвитку творчої особистості майбутнього вчителя трудового навчання у процесі художньо-трудової підготовки» (2005 – 2010 рр.), «Теоретико-методологічні та організаційно-методичні засади художньо-трудової підготовки майбутніх учителів технологій» (2010 – 2015 рр.), «Теоретико-методичні засади проектування інноваційних педагогічних систем підготовки фахівців у галузі технологічної та професійної освіти» (2015 – 2020 рр.), «Теоретико-методичні засади підготовки майбутніх фахівців у галузі технологічної та професійної освіти до інноваційної педагогічної діяльності» (2020 – 2024 рр.)) Результатом науково-дослідної роботи стало видання 4-х монографій («Художньо-трудова підготовка майбутніх учителів трудового навчання», «Початкова дизайн-освіта: готовність учителя до організації художньої праці з обдарованими учнями», «Формування професійної компетентності майбутніх учителів технологій у процесі творчої художньо-

трудової діяльності», «Готфрід Земпер та художньо-промислова освіта Західної Європи й України») та понад 400 статей у фахових наукових виданнях. Крім того, кафедрою було створено навчально-наукову лабораторію «Мистецька Бойківщина», організовано 9 науково-практичних конференцій, а Всеукраїнська конференція «Народне мистецтво Бойківщини: історія та сучасність» набула статусу періодичної та стала популярною серед істориків, етнографів, філологів, митців і педагогів.



Наукові статті, монографії, підручники та посібники викладачів кафедри

У межах зазначених кафедральних наукових тем вивчався сучасний стан й актуалізувалися проблеми викладання декоративно-ужиткового мистецтва у закладах загальної середньої, позашкільної, фахової передвищої та вищої освіти, досліджувався педагогічний потенціал, проводився дидактичний аналіз і відбір видів декоративно-ужиткового мистецтва, доступних для вивчення різними віковими групами школярів і студентів. Одержані експериментальні дані стали підґрунтям для розроблення нових навчальних програм із різних видів декоративно-ужиткового мистецтва і методичних рекомендацій щодо їх використання в освітньому процесі. Практичними результатами наукових досліджень викладачів кафедри стало видання серії навчально-методичних посібників: «Художня обробка деревини» (1997 р.), «Народна вишивка» (1999 р.), «Технологія художньої обробки деревини» (2001 р.), «Основи гуцульського художнього деревообробництва» (2002 р.), «Технологія ручного художнього ткацтва» (2005 р.), «Бісерне рукоділля: Профільне навчання. 10-11 класи» (2006 р.), «Художні ремесла в школі» (2007 р.), «Золота скриня: українські художні ремесла» (2007 р.), «Традиційний український орнамент: методика навчання (2008 р.)», «Художнє килимарство в школі» (2009 р.), «Вишивка Дрогобиччини в рушниках» (2010 р.), «Технологія деревообробного ремесла» (2012 р.), «Художня обробка матеріалів: орнаментика і технологія» (2013 р.), «Основи технології обробки деревини» (2017 р.) та ін.

За результатами проведених досліджень аспірантами та здобувачами кафедри було захищено 4 кандидатські дисертації: Цісарук В.Ю. «Методика навчання художньої обробки деревини майбутніх учителів технологій» (2013 р.); Білик О.М. «Естетичне виховання учнів початкової школи в Японії (друга половина XX – початок XXI століття)» (2013 р.); Олексюк М.П. «Формування професійної компетентності майбутніх учителів технологій у процесі вивчення народних художніх ремесел» (2015 р.), Омельчук О.В. «Методика профільного навчання старшокласників художнього оброблення матеріалів» (2016 р.).

Сьогодні навчальна матеріально-технічна база кафедри постійно складає 12 спеціалізованих лабораторій та 8 навчально-виробничих майстерень, обладнаних й оформлених згідно з сучасними вимогами, зокрема: ручної та механічної обробки деревини і металу, художньої обробки деревини, художньої обробки текстильних матеріалів, художнього проектування, технології виготовлення швейних виробів та ін.



Навчальні майстерні кафедри – ткацька та художньої обробки деревини

Та все ж основне завдання кафедри залишається незмінним – це підготовка творчих, висококваліфікованих учителів для Нової української школи. Такий вид творчої підготовки у царині народного декоративно-ужиткового мистецтва вимагає приведення її змісту у відповідність до сучасного рівня розвитку теорії цього виду мистецтва, а також новітніх досягнень педагогічної науки. Тобто система підготовки майбутніх учителів засобами декоративно-ужиткового мистецтва представляє собою цілісний освітній процес, що містить сукупність таких напрямів: науково-теоретичного, художньо-практичного та навчально-методичного. З огляду на це, освітній процес характеризується формуванням науково-теоретичної готовності майбутніх учителів до педагогічної діяльності, котра передбачає засвоєння ними знань про історію та теорію декоративно-ужиткового мистецтва загалом як складової національної культури українського народу, так і особливостей бойківського народного мистецтва як автентичної культури рідного краю. Крім того, студенти оволодівають секретами формотворення та кольорознавства, техніками оздоблення і технологіями виготовлення виробів, вивчають еволюцію форм і стилістики в орнаментиці

традиційних декоративно-ужиткових виробів, вміють зіставляти візуальні знаки (елементи, мотиви, модулі) та їх лексичні позначення у народних назвах, мислити образами, висловлювати свої враження, виявляти внутрішній стан засобами народної поезики, зашифровувати свої почуття з допомогою різноманітних символів.

Багаторічна практика показує, що, наприклад, такий композиційний елемент, як символ, є основним носієм широкого спектру інформації про естетичні та моральні цінності народу. Адже мова кожного орнаменту, що складається з елементів-символів, тісно пов'язана з історією та культурою народу, його сприйняттям естетики докiлля. Народні умільці при створенні орнаментів постійно зверталися до природи, використовували побачене, не копіюючи його, а стилізуючи, зберігаючи найхарактерніше, найбільш близьке національному характеру, місцевим традиціям й естетичним смакам. Звідси, саме орнамент завдяки віковим міфопоетичним традиціям, метафоричності та символіці є дієвим засобом художнього самовираження. Звідси, важливо навчити студентів декодувати символи народного декоративно-ужиткового мистецтва, з'ясувати різницю між реальністю його побутування і семантичним змістом, який століттями вибудовувався народною свідомістю на основі реальностей мистецького буття, тобто навчити відтворювати безпосереднє смислове поле між явищами, предметами й актами свідомості. На цій основі у студентів розвинеться комплекс світоглядних уявлень про народне декоративно-ужиткове мистецтво й мистецькі твори загалом, виникне непереборне прагнення розшифрувати їх семіотичний статус завдяки аналізу міфів, легенд, обрядовості, звичаєвості та показати механізм надання явищам народної культури життєдайної сили і життєствердної функції.

Істотне значення має зміст художньо-практичної підготовки студентів. Як показує практика, початковий рівень художніх умінь і навичок у майбутніх учителів трудового навчання та технологій є недостатнім для реалізації завдань, що стоять перед ними на заняттях з декоративно-ужиткового мистецтва. Саме тому основну увагу слід звернути на формування й подальше вдосконалення образотворчих (виконання начерків, ескізів, клаузур, проєктів, створення різних орнаментальних композицій, підбір гармонійної кольорової гами, які несуть смислове навантаження) та художньо-прикладних умінь (досягнення майстерності технік оздоблення та технологій виготовлення декоративно-ужиткових виробів). На наш погляд, концентрація зусиль у цьому напрямі є вкрай важливою, бо, по-перше, художньо-практична спрямованість завдань дає змогу студентам чіткіше і більш предметно визначитися з тим, на чому слід сконцентрувати свої зусилля, а по-друге, природа художньо-творчої діяльності з виготовлення декоративно-ужиткових виробів (простота сюжету, відкритість колірного рішення, аскетичність орнаменту, відсутність багатоплановості в зображенні тощо) дозволяє студентам вже з перших практичних занять переконатися у власних можливостях, стати впевненими та цілеспрямованими.

З іншого боку, важливим для майбутніх педагогів є оволодіння сучасною теорією і практикою естетичного виховання й художньої освіти школярів

засобами народного декоративно-ужиткового мистецтва, знання форм організації творчої продуктивної діяльності, технологій навчання, методів і прийомів викладання. Засвоєння комплексу цих знань в блоці теоретичної підготовки пов'язано з розумінням майбутніми вчителями сутності та змісту народного мистецтва як суспільного явища та творчої художньо-естетичної діяльності, їх значення у формуванні особистості дитини, а також з оволодінням основними видами народного декоративно-ужиткового мистецтва з погляду художнього проектування форм, розроблення орнаментальних композицій, відбору технік оздоблення та технологій виготовлення.

Формування у студентів стійкого інтересу до педагогічної діяльності у царині народного декоративно-ужиткового мистецтва, вдосконалення компетентностей в різних напрямках творчої діяльності, інноваційний підхід до організації та проведення відповідних занять на уроках і в позаурочний час, є найважливішим завданням методичної підготовки майбутніх педагогів. При цьому, методику слід розглядати, не просто сукупність традиційних технологій навчання, методів, прийомів і способів викладання, а мистецтво моделювання творчого освітнього середовища, що ґрунтується на культурно-мистецькій спадщині та традиціях народу.

Отже, процес професійної підготовки майбутніх учителів трудового навчання та технологій набуде найбільшої ефективності лише за умов, коли студенти проявлятимуть активність і самостійність в ознайомленні з особливостями формотворення, колористикою, орнаментикою та семантикою творів декоративно-ужиткового мистецтва, створюватимуть продукти високого мистецького гатунку, прагнутимуть виховувати у школярів любов до культурно-мистецької спадщини українського народу.

Список використаних джерел:

1. Джус О., Паска Т. Гуцульський освітянський корифей Петро Васильович Лосюк. *Гірська школа Українських Карпат*. 2013. № 8-9. С. 193-196.
2. Ейвас Л.Ф. З досвіду підготовки вчителя декоративно-прикладного мистецтва в Україні: монографія / Лариса Феліксівна Ейвас. – Кривий Ріг : Видавець ФО-П Чернявський Д.О., 2016. – 136 с.
3. Лосюк П.В. Декоративно-прикладне мистецтво в школі. Київ: Рад. школа. 1979. 64 с.
4. Про реєстрацію Статуту Спілки майстрів народного мистецтва України. Постанова Ради міністрів Української РСР від 13.07.1990 р. № 154. Дата оновлення: 28.09.2022. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/154-90-%D0%BF#Text>
5. Титаренко В.М, Цина А.Ю. Історія трудового навчання в Україні: навч. посібник. Полтава: Астроя, 2021. 240 с.

ВИШИВАНКА В РОДИНІ ФРАНКІВ ЯК ТРАДИЦІЯ Й АТРИБУТ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Упродовж століть візитною карткою українця поруч із мовою та піснею була і залишається вишиванка. Саме вона ще з дохристиянських часів акумулювала у собі життєтворчий дух українського народу. Бо ж вишивання – це не лише декорування тканини (технологічний процес), а й спосіб етнонаціональної самоідентифікації, своєрідний семіотичний код із цілим «жмутком» значень та функцій (культурологічний феномен). А відтак і значення вишивки не лише декоративно-ужиткове та прикрашальне, а набагато глибше. Із прадавніх часів вишивані взори супроводжували українців від народження аж до смерті. Без вишиванки (вишиваної сорочки) не можна собі уявити ні обряду хрещення, ні весілля, ні поховання. Прадавні узори вишивок віддзеркалюють міфологічні уявлення нашого народу, його вірування та надії. На сьогодні в Україні фахівці налічують понад 150 технік (способів) вишивання [1]. Вишиваний рушник та сорочка – це обереги українця, обов'язкові атрибути його національної ідентичності, родової пам'яті, деталі традиційної обрядовості та родинної гордості, насичені глибокою прадавньою символікою. Тож не випадково саме вишиванка стала частиною української народної традиції та національної культури.

І сьогодні, в час тяжких і буремних випробувань, що випали на долю українців, вона стає символом української національної єдності. Марші (і навіть мегамарші!) вишиванок проходять не лише в Україні, а й у Європі, демонструючи єдність у різноманітті узорів.

Усі, хто перебував у силовому полі українства, завжди у той чи інший спосіб дотикалися до отієї прадавньої традиції, акумульованої у барвах дрібно мережаних чи вишиваних орнаментів. Не залишили байдужим оті вишивані узори й Івана Франка. Помережали вони і його життєтворчість...

Українські взори у фокусі наукової та художньої уваги письменника

Окремої праці, присвяченої українській вишивці, у доробку Івана Франка немає. Проте, жадібно прагнучи «обняти цілий круг людських інтересів», аби «не лишитися чужим у жаднім такім питанні, що складається на зміст людського життя» [2, т. 31, с. 309], Іван Франко у низці своїх статей та рецензій принагідно чи прицільно усе ж торкається проблеми вишивального мистецтва українців: «Огляд української літератури за 1880 рік» (1881), «Галицько-руський орнамент на віденській виставі» (1886), «Передне слово» [до збірки Ольги Рошкевич «Obrzędy i pieśni ludu ruskiego we wsi Lolinie, powiatu stryjskiego. Zebrała Olga Roszkiewicz, opracował Iwan Franko»] (1886), «Етнографічна виставка у

Тернополі» (1887), «[Археологічно-бібліографічна виставка]» (1889), «Огляд праць над етнографією Галичини в ХІХ в.» (1900), «В.М. Истрин. К вопросу о гадательных псалтырях. По поводу книги М. Сперанского «Гадания по псалтыри»», СПб, 1899 [Рец.]» (1903), «Етнографічна експедиція на Бойківщину» (1905) та ін.



Іван Франко (1904 р.)

Як ученого-етнографа Івана Франка найбільше цікавила регіональна специфіка українських етнічних груп. З цією метою він неодноразово брав участь у етнографічних експедиціях, відвідував крайові виставки народних промислів. Так, досліджуючи бойківський субетнос, його спосіб життя, сімейний уклад, харчування, письменник (який і сам був бойком!) відзначав, що «простота і відсутність прикрас характеризує загалом і бойківський одяг» [2, т. 36, с. 87]. Аналізуючи зразки вишивок, Франко констатував: «Чоловіча сорочка здебільшого не вишивана або має лише примітивні вишивки на комірі й на грудях...» [2, т. 36, с. 88], у той час як «жіноча сорочка звичайно дещо коротша за чоловічу і відрізняється вишиваними уставками» [2, т. 36, с. 89]. І в тій-таки праці «Етнографічна експедиція на Бойківщину» додавав: «...Бойківська вишивка в порівнянні з гуцульською і особливо покутською стоїть на значно нижчому ступені: узори бідніші мотивами, простіші, кольори однотонні, дуже часто використовують лише чорний колір, виконання грубіше. Я вказую на деякі зразки сорочок, вишивки яких були виконані доморобними, почорненими сажею з соснового дерева нитками – у жителів Покуття і гуцулів, які люблять чистоту і колоритність, це було б неможливим» [2, т. 36, с. 89].

Доповнює бойківський жіночий костюм спідниця-мальованка або димка, вишивана запаска. По сорочці одягали короткий чорний або білий сіряк.

Причому, як відзначала Ольга Франко (з Хоружинських), дружина письменника, у статті «Карпатські бойки і їх родинне життя», чорні сіряки «зграбно вишивані купним тоненьким сукном жовтого і червоного кольору», а білі «вишивані гранатовим і червоним сукном»[3]. Завершує жіночий стрій намисто: кольорові скляні та порцелянові пацьорки, справжні або штучні корали, гердани, мідні хрестики, «драбинки» (скляні намистини нашиті на шматку полотна). Нашийні намиста були настільки «невід'ємною частиною жіночого одягу», що жінка, у якої під час етнографічної експедиції викупили її «драбинку», почувалася без цього елемента народного костюма некомфортно, примовляючи: «... Як можу я показатися між людей така гола, без драбинки?» [т. 36, с. 90].



Фрагмент бойківського вишиваного орнаменту
(Музей-оселя родини Івана Франка у Калуші)

Гуцульський народний стрій, як твердить дослідник, вирізняє «особлива пристрась до металевих оздоб, зброї», «до червоного кольору в одязі чоловіків» [т. 46, кн. 1, с. 476] та різного роду нашійних прикрас.



Фрагменти бойківських вишиваних орнаментів
(Музей-оселя родини Івана Франка у Калуші)

Багатством вишивок і тканин, а також «найбільшим смаком виготовленого чоловічого і жіночого одягу» [2, т. 46, кн. 1, с. 478] відзначається Покуття, яке до того ж є ще й батьківщиною «виробів з пацьорків, так званих герданів» (тобто нанизаних на кінський волос і скомпонованих у якийсь візерунок різнокольорових дрібних намистин, нашитих на стрічку, що їх дівчата носили на шиї або чолі, а чоловіки – на капелюхах) [2, т. 46, кн. 1, с. 479]. У покутських вишиваних орнаментах «переважає темно-червоний колір, сам або в поєднанні з чорним, і в той же час з'являються металеві прикраси» [2, т. 46, кн. 1, с. 478].

За спостереженням Франка-етнографа, «на північ, аж до Дністра, багатство, різноманітність і гармонійність кольорів у вбранні, вишивках і тканинах досягає найвищого рівня; в наддністрянських вишивках з околиць Заліщик зустрічаємо вже нове явище – перетинання тканин металевими нитками і оздоблення вишивок дрібними металевими гудзиками» [2, т. 46, кн. 1, с. 478–479]. У той час, як на північ від Дністра «вишивок щораз менше, взори і кольори тканин все простіші, одноманітніші» [2, т. 46, кн. 1, с. 479].



Фрагменти бойківських вишиваних орнаментів
(Музей-оселя родини Івана Франка у Калуші)

Усі ці етнографічні спостереження та аналіз мотивів, кольористики та способів вишивання вказують на поважне зацікавлення Франка українським національним костюмом та говорять про нього як про ретельного дослідника вишивальних артефактів. Він з усією наполегливістю та ретельністю збирача духовно-матеріальних цінностей щоразу тішився, коли йому вдавалося віднайти унікальну раритетну пам'ятку, як-от «дуже цікаво вишивану спідницю, якій за місцевим переказом більше ста років» і яка слугувала винятково весільним одягом для усіх сільських дівчат с. Дидьови, коли вони йшли в церкву до шлюбу [2, т. 36, с. 90].

Іван Франко, ретельно моніторячи тогочасний книжковий ринок, завжди відстежував літературу, що стосувалася українства. А тому не минули його уваги й альбоми вишивок. Зокрема, Франка та його родину в'язала довголітня і тривала дружба з укладачкою першого альбому вишивок «Український орнамент» (1876, друге видання 1879) Ольгою Косач, тобто Оленою Пчілкою, – відомою

українською письменницею та публіцисткою, сестрою Михайла Драгоманова та матір'ю Лесі Українки. Ця унікальна книга, зафіксувавши прадавні самобутні взори, започаткувала вивчення української орнаментики. В особистій бібліотеці письменника віднаходимо і цінну розвідку Федора Вовка «Отличительные черты южнорусской орнаментики» (1878).

А у статті «Огляд української літератури за 1880 рік» учений відзначив «з-поміж книжок на інших мовах, виданих того року в Галичині, а тикаючих українського народу, його життя або історії» два випуски (альбоми) орнаментів «Вишивки селян на Україні» («Wzory przemysłu domowego, haftu włościan na Rusi») [2, т. 26, с. 108]. Схвальну оцінку дослідника отримав також «багатий збірник галицько-руських орнаментів» вишивок і герданів [2, т. 53, с. 174], зібраний і впорядкований Єронимою Озаркевич (рідною сестрою письменниці Наталі Кобринської) і представлений на віденській виставці, організованій Цісарсько-королівським австрійським музеєм штуки і промислу.



Ольга Косач «Український орнамент»
(1876 р., друге видання 1879 р.)

Цікавився письменник також і працями провідних австрійських фахівців того часу у галузі рукоділля, як-от Емілії Бах (директора Королівської школи вишивання у Відні, авторки лекцій та праць з вишивання) та Якоба фон Фальке.

Прикметно, що народну вишивальну орнаментуку Іван Франко вважав не лише артефактом історичного буття народу, доказом тяглості і неперервності традиції, а й важливим джерелом для оновлення та відродження «народного смаку» [2, т. 53, с. 175]. І, як приклад, наводив тогочасну модну тенденцію серед чеських знатних дам, які свої шлюбні сукні прикрашали вишивками за мотивами українських узорів. До речі, біла весільна сукня Регіни з роману Івана Франка

«Перехресні стежки» також оздоблена вишивкою та перлами. Відродження вишивки у весільному вбранні спостерігаємо і сьогодні.

У вишиванки зодягнені й персонажі Франкових художніх творів. У поряднім строю карпатських жителів – у камізельці «з гарного гранатового сукна» та сорочці «із тонкого полотна, старанно і зо смаком вишиваній» [2, т. 14, с. 7] – мандрує до повітового містечка Кирило Петрій у повісті «Петрії і Довбушуки». А його син Андрій, уособлення нової людини, український інтелігент, постає перед своїми шкільними товаришами після десятилітньої розлуки у строї бойківських селян – у короткому сердаці, чорній крисані, вишиваній «червоною і синьою волічкою» сорочці [2, т. 14, с. 240]. «У білій, рясно вишитій сорочці» [2, т. 20, с. 257] бачить Євгеній Рафалович у сновидінні молодого красивого гуцула, керманича його весільної дараби.



Вишиваночка, яку вишила для своєї донечки Анни Ольга Франко
(Львівський національний літературно-меморіальний музей Івана Франка)

А в оповіданні «Ріпник» Фрузя при надії ночами шиє маленьку-маленьку «тонку стебновану сорочину» [2, т. 14, с. 280] для свого ще не народженого дитяти. За шиттям вона міркує над своєю долею, думає, сумує і розраджує сама себе. У мріях бачить себе щасливою і красивою. І тут неодмінним атрибутом цього щастя для бориславської дівчини є святкове вбрання: «Червона шалінова хустка на голові, і спідничка перкальова [з фабричного полотна. – Н. Т.], – не нова вже, то правда, але зашанована. Сорочка картанова, білесенька, червоним шовком стебнована в зізвочки дрібонькі. Чоботи пасові і кармазинова крайка» [2, т. 14, с. 287]. Таку ж святочну недільну сорочку, рукави і обшивка якої «вистебновані червоним шовком у дрібонечкі зізвочки» [т. 16, с. 409], носить і Гутак з однойменної незакінченої повісті. До слова, його недільне вбрання доповнює ще й «широкий на п'ять пальців ремінь із червоної лакированої шкіри, украшений вишивками із жовтих, білих та зелених ремінчиків на горішнім краї» [2, т. 16, с. 409].

Проте вишивка прикрашає не лише одяг. У художній творчості Івана Франка зустрічаємо і вишиваний обрус (скатертину), яким святково накритий стіл напередодні нового року, у філософському діалозі «На склоні віку»; і вишиваний рушник, що на нього ангели кладуть величезний медяник у формі святого Миколая, у дитячій п'єсці «Суд святого Миколая», і навіть «червону кармазинову, сріблом вишивану хоругвову» [2, т. 16, с. 29] у повісті «Захар Беркут».

Утім, для Франка вишиванка була не просто красивим аксесуаром чи історичним артефактом, а внутрішньою органічною потребою, виразом національного духу.

Народна вишивка у життєвій практиці Франка та його родини

Обов'язковим атрибутом української ідентичності в сім'ї Франків поруч із рідною мовою [4] була *вишиванка*. Відомо, що Іван Франко «відрізнявся од загалу своїм костюмом – вишиваною сорочкою серед пишних комірців і краваток» [5]. Вишиваних сорочок у письменника «було завжди під достатком, – розповідала донька Анна. – Це були майже все дарунки його приятелів, приятельок, співпрацівників не тільки із Західної України, але й з Великої України. Між цими сорочками була сорочка від Олени Пчілки, від Трегубової, Альбрант, Алчевської, Кобринської, Уляни Кравченко, Бохенської і багато інших» [6]. Причому любив одягати вишиванку і в будні, і в свята. «Майже завжди носив вишивану сорочку», – писав Петро Франко [7]. «Святковий одяг Франка завжди був темно-синій і до нього вишивана сорочка», – свідчив Михайло Яцків [8].



Іван Франко (1881 р.)

Письменник виніс цю традицію з отчого дому і не зраджував їй упродовж усього життя. «...Так як його мати та члени родини носили прекрасно вишиті сорочки, так і він на ціле своє життя лишився вірний традиції свого народу» [9]. Водночас чоловічу вишивану сорочку, оцей обов'язковий елемент українського національного строю, Іван Франко носив з європейським костюмом-трійкою. І

це був новаторський підхід до трансформації образу українського інтелігента, у якому поєднувалися прадавня українська традиція і модерні запити нової епохи.

Пригадаймо, що у 60-х роках ХІХ ст. національно свідомі інтелігенція для зближення з селянством практикувала «ходіння в народ», за що й отримала назву «хлопоманів». Відтак демонструючи свою прихильність і симпатію до простого народу, хлопомани переодягалися у народні строї (селянський чи козацький оляг). Саме оте *переодягання* зріднювало інтелігенцію і народ, ніби ліквідуючи у такий спосіб прірву між ними. Невипадково, у слідчій справі київських студентів-хлопоманів (зокрема у допиті історика Володимира Антоновича) значилося, що «одяг селянський у Антоновича є й він любить його носити виключно з міркувань естетичної симпатії. Він ним послуговувався під час етнографічної екскурсії...» [10].

Сучасний канадський дослідник Сергій Єкельчик так характеризує українофільську моду того часу: «...Українські патріоти носять національне вбрання не в робочій обстановці (коли працюють, перебувають на службі тощо), а у святковій (напівлегальні збори і прийняття, театр, танці тощо). Театр, імовірно, давав чи не найбільше простору для демонстративного використання національного одягу – не лише на сцені, а й у глядацькій залі»[11].



Іван Франко (1896 р.)

Проте, якщо для хлопоманів (осердя яких складалося зі шляхетської молоді) народний одяг був красивим аксесуаром, елементом бриколажу, театральної гри, травестіювання, необхідним для етнографічного дослідження (бо ж носили вони його «виключно з міркувань естетичної симпатії»!) чи для демонстрації своєї інакшості у колоніальному просторі, то для Франка він був рідним і органічним від народження. Фактично, поєднавши полотняну вишивану сорочку з європейським костюмом, Іван Франко започаткував нову моду...



Вишиванка Івана Франка.

(Львівський національний літературно-меморіальний музей Івана Франка)

І якщо дивитися на одяг як на код, а на костюм як на певне повідомлення, то у такому образі відчитуємо і новий меседж, що його ніс Франко своїй спільноті. Це була глибоко усвідомлена чітка позиція ученого-інтелігента, котра мала навіть на прикладі одягу демонструвати єдність нації: селян і міщан, бідних і багатих, хлопів і панів, грамотних і неграмотних, освічених і не дуже. Власним зовнішнім виглядом Іван Франко «показував своїм братам, що не гордує ними, що він, ставши «паном», не відцурався села»[12]. Так традиційний народний «хлопський» елемент одягу отримував право на існування у новому образі, а класичний європейський костюм освіжили і причепурили орнаменти української вишивки.



**Ольга Хоружинська (справа) зі сестрою Олександрою (зліва)
(Київ, 1885 р.)**

Дружина письменника, Ольга Франко, також не цуралась вишитих узорів. Підтвердженням цьому є фотографія майбутньої матері Франчат зі своєю старшою сестрою Олександрою у стилізованих міських костюмах, зроблена у Києві 1885 року. Свої враження від зовнішнього вигляду подружжя Франків у липні 1887 року Людвік Куба описав так: «Там, на березі, стояли дві постаті. Жінка сяяла в барвистому українському вбранні з вишивками на широких білих

рукавах та в довгій оксамитовій безрукавці, голова була пов'язана хусткою. Поруч неї з високої трави витикався чоловік невисокого зросту, з широким солом'яним брилем на потилиці. Він був без жилета, і різнобарвна вишивка української сорочки цілком гармоніювала з палючим сонячним промінням. <...> Це був Іван Франко з дружиною...»[13].

Мати, згадував Тарас Франко, «для більшого «демократизму» перебиралася в народний одяг, брала на голову хустку. В пізнішій віці, побувавши на Гуцульщині, вдягалася в гуцульські запаски і носила на голові якийсь чепець»[14]. Ольга Франко «цікавилася вишивками і народними виробами»[15]. Вишивала також і сама. Зокрема, у будинку Франків на комоді, як свідчила Анна, красувалась «вишивана серветка маминої роботи»[16]. До сьогодні у Літературно-меморіальному музеї Івана Франка у Львові збереглися також два рушники зі східноукраїнським узором, які вишила Ольга Франко червоними і чорними нитками[17], а також сорочечка для маленької донечки Гандзі. Обрамовані вишиваними рушниками портрети Тараса Шевченка та Івана Франка (роботи Юліана Панькевича) висіли також у родинному будинку письменника на вул. Понінського, 4 (нині там розташований Львівський літературно-меморіальний музей Івана Франка).



Андрій і Тарас Франки (1891 р.)

Не відставали від батьків і діти. Усі Франчата змалечку носили вишивані сорочечки. Про це свідчить хоча б світлина маленьких Андрія і Тараса Франків (4-х і 2-х років) у вишиваночках та сердечках, яку подарувала 12 грудня 1891 року Ольга Франко сім'ї Ігнатівців. Про сорочечку для малої Гандзі та вишивані комірці для хлопців згадував Омелян Глібовицький у листі до Івана Франка: «...Ціла хата шила сорочечку для Вашої Гандзуні. Най же здорова носить на потіху Вам і «всему міру християнському православному». Хотіли ми і для ваших козарлюгів дістати готові сорочки, та часу не стало, тож нехай приймуть бодай ковнірці, а Мамочка [Ольга Франко. – *Н. Т.*] при вільній хвилі пришиє їх»[18]. Франчата, окрім вишиванок, уподобали собі також і гуцульський верхній одяг. Їх часто бачили у «байбараках і петеках»[19] (овечих козушках і свитках).



**Діти Івана Франка (зліва направо): Андрій, Петро (стоїть),
Тарас, Анна (1902 р.)**

Батьківська любов до вишивки передалась і дітям. Ще до сьогодні співробітники київського Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, у якому працював Тарас Франко після вимушеного переїзду зі Львова до Києва, згадують, які красиві вишиванки носив син письменника. І це було у під'яремні радянські роки, коли за носіння вишиванки можна було легко заарештувати до буцегарні...

У квітні 1969 року, на Великдень, відвідуючи родичів по дядькові Захарію у Нагуєвичах, Тарас Франко просив свою небогу Стефанію Дрогобицьку (доньку двоюрідного брата Миколи Захаровича Франка) вишити йому «сорочку на льнянім полотні бойківським узором», таку, як носив його батько. «То як умру, щоб мене дочка й поховала в ній», – додав син письменника. «Через місяць після того Тарас Іванович надіслав нитки для вишивання і сестра вишила йому сорочку бойківським орнаментом»[20]. Очевидно, у тій-таки сорочці запам'ятався син письменника і Павлові Загребельному: «Тарас Іванович був точною копією свого великого батька: соколино-сірі очі, нервовий ніс, чітка окресленість обличчя, навіть отой «їжачок» на голові, та ще вишивана сорочка, здається чи не така самісінька, як на відомому портреті класика» [21].

Анна Франко-Ключко колекціонувала українські взори і сама майстерно вишивала. Так, у листі до Ольги Франко від 9 серпня 1910 року донька просила: «Если би Ви могли, то купіть мені обрус і 6 або 12 серветок до вишивання на іменини»[22]. Згодом її власний дім, де б вона не жила – чи то на Закарпатській Україні, чи то у Відні, чи то у далекій Канаді – завжди був гарно прибраний вишиваними рушниками, подушками, скатертинами, серветками, гуцульськими килимами та веретами. Вона «збирала вишивки, гуцульські вироби, картини народних митців. Її шість кімнат віденської квартини мали вигляд писанки. Вишивки та квіти»[23]. Великі національні чи християнські свята донька письменника не мислила без вишивки. У своєму есе «Великдень у Карпатській Україні» Анна Франко-Ключко відзначала, що особливого «непомітного

аристократичного подиху»[24] минувшини додають великоднім святam не лише писанки та випікання паски, а й старосвітські жіночі вишивані строї.



Тарас Франко (1969 р.)



Анна Франко-Ключко у білій свиті роботи С. Крушельницької на сходах Музею Івана Франка у Львові (1967 р.)

Невід’ємним елементом гардеробу доньки письменника була вишиванка. Індикатором свідомої національної позиції, підкресленого патріотизму став вишиваний одяг у час визвольних змагань українців за свою державу. Тож не дивно, що 1 квітня 1917 р. у ході стотисячної маніфестації на Софіївській площі у Києві «всі з піетизмом дивилися на Гандзю Франківну, дочку поета Івана Франка, дрібну, енергійну золотоволосу панночку зі Львова в українському народному строї»[25]. А мешкаючи на Закарпатті у с. Довге у листі до матері Ольги Франко від 15 серпня 1926 р. донька просила: «... Купіть мені коралі до укр[аїнського] строю шклянні дуті і візьміть в «Труді» викройку на жупан»[26].

«У Відні на всі Шевченківські вечори вона обов'язково одягала гуцульський одяг з низками червоних корал, – згадувала про тітку Анну її небога Віра Франко. – Чоловік, хлопці і я мусіли бути у вишиваних сорочках. Вона обов'язково виступала на таких вечорах та ділилася спогадами про свого батька Івана Франка» [27].

1956 року в Канаді Анна Франко-Ключко виступила перед жінками Монреалю з нарисом «Таємниця вишивки». «Ті, що чули чи читали цей нарис, – значилося в анонсі, – знають, скільки в ньому авторка виявила великої любови та зрозуміння української вишивки»[28]. Як найцінніший скарб зберігала вона білу полтавську мережану сорочку батька (подарунок Христі Алчевської), яку передала Музеєві Івана Франка у Львові під час свого приїзду на Україну 1967 року. Тоді-таки, відвідуючи Нагуєвичі, вона вподобала собі і «вишивані маки на льнянім полотні»[29].

Не цуралися вишиваних взорів і онуки та правнуки письменника. Так, Зеновія Франко (онука по синові Тарасу), за свідченням сучасників, на косівському базарі уподобала собі «гуцульську густо вишивану червоним сорочку»[30]. Вишиванки носили Люба-Дарина Тарасівна Франко, а також доньки сина Петра Франка – Віра та Іванна.



**Полтавська мережана сорочка Івана Франка (подарунок Христі Алчевської)
(Львівський національний літературно-меморіальний музей Івана Франка)**

Майстринею вишивки і писанкарства стала у далекій Канаді і онука Анни Франко-Ключко – Галина Миронівна Ключко. Правнучка письменника вишиває переважно гладдю, особливе замилювання має до орнаментів українського козацького бароко. Причому вона – одинадцятиразова переможниця Всеканадської національної виставки ручного мистецтва – «має суто науковий підхід чи то до малювання писанок, чи до вишивок. Всі орнаменти вона звіряє з етнографічними першоджерелами в каталогах і довідниках»[31]. Галина Ключко причетна також до виходу у світ двомовного (українською та англійською мовами) альбому «Українська вишивка» (Торонто, 1982), у якому репрезентуються багатий колорит вишивальних узорів залежно від околиць походження [32]. Метою цього видання було «познайомити ширше

громадянство зі зразками вишивок з різних регіонів України, щоб не змішувати їх з вишивками інших народів, зберігати чистоту стилю і рівночасно пропагувати маловідомі рушникові і підризникові взори» [33].



Діти та онуки Івана Франка на відкритті надмогильного пам'ятника письменникові на Личаківському цвинтарі у Львові.

Верхній ряд зліва: Катерина і Тарас Франки, Анна Франко-Ключко, Ольга Франко (дружина Петра Франка).

Нижній ряд: віра та Іванна (Ася) (доньки Петра Франка), Люба-Дарина і Зеня (доньки Тараса Франка) (1933 р.)

Для усіх Франчат вишиванка, як і українська мова, упродовж усього їхнього життя були не просто красивим аксесуаром. Для них, розкиданих по світу, це був глибинний символ їхньої великої і малої Батьківщини. Милій спомин про отчий дім, щасливе дитинство, про Батька і Матір асоціювався з мовою і тонким узором вишиваної чи мережаної сорочки. Причому одягнути вишиванку для уже дорослих Франчат означало не лише зберігати «вірність традиціям свого народу», але зберігати вірність Батькові. Вона для них стала обов'язком атрибуту, що визначав їхню приналежність до великого роду – роду Франка.



Вишиванка Тараса Франка.

(Львівський національний літературно-меморіальний музей Івана Франка)

Можливо, саме тому й Анна, й Тарас (Андрія і Петра уже не було серед живих) у під'яремні радянські роки так міцно тримались за своє українство. Так, Тарас Франко, не без гордості згадувала про нього сестра Анна, у своєму органічному українстві «був прямолінійним і до дрібничковості послідовним. Купував виключно в українських крамницях, говорив всюди по-українському, приятелював виключно з українцями, належав до українських організацій»[34]. Такою ж українською патріоткою залишалась усе життя і Ганна.

* * *

...За іронією долі, Іван Франко, який так любив носити вишиванки впродовж усього життя і виховав у цій традиції своїх дітей, похований був у чужій сорочці. Ольга Роздольська (дружина українського фольклориста і етнографа Осипа Роздольського) згадувала, що, коли заходились готувати покійного в останню путь, то «показалося, що нема ні однієї порядної сорочки. Тоді Бандрівський [шкільний приятель Івана Франка та адвокат, що був опікуном поета з часу його хвороби. – Н. Т.] послав когось до (покійної вже) Герміни Шухевичевої, що зараз-таки прислала гарну вишивану сорочку свого померлого мужа. В ту сорочку і стареньке вбрання вдягнули студенти покійника»[35]. Це було 28 травня 1916 року. Тоді, як і сьогодні, у повітрі пахло весною, війною і порохом...

Проте, незважаючи на цей прикрий факт, образ Франка у нашій національній свідомості і досі невіддільний од вишиванки. Таким він постає перед нами не тільки на прижиттєвих фото, а й на численних графічних та малярських портретах; навіть у скульптурних зображеннях класика часто-густо прозирають обриси українського орнаменту. Геній планетарного мірила, він завжди підкреслював своє національне ество, зумівши гармонійно поєднати прадавні узори народної вишиванки з костюмом модерного покрою західного взірця. Так само, як успішно поєднав своє глибинне, органічне українство – з рафінованою, іманентною європейськістю. Саме такого культурно-політичного синтезу України і Європи, здається, й сьогодні прагнемо.



Іван Франко (1910 р.)

Тож успішний, вдалий приклад Івана Франка – великого Українця і великого Європейця – і досі стоїть перед нами, як дороговказ на шляху нашого національного поступу. А вишиванки, такі рідні і такі різні – прості й вишукані, розкішні й блаженські, прадідівські й новочасні «дизайнерські» – осявають цей шлях світлом материнських очей та гріють нас теплом материнських сердець.

У вишиванку одвіку зодягнута наша Батьківщина. Не забуваймо про це.

Список використаних джерел:

1. Орел Л. Українські рушники (історико-культурологічне дослідження). Львів: Кальварія, 2003. С. 19.
2. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Київ: Наук. думка, 1976–1986.
3. Франко О. Карпатські бойки і їх родинне життя. *Перший вінок. Жіночий альманах*. Львів, 1887. С. 222.
4. Тихолоз Н. Хто ми є і яка наша дорога (основи національного виховання в родині Франків). *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2010. № 5. С. 82 – 91.
5. Єфремов С. Зі спогадів про Ів. Франка. *Спогади про Івана Франка / упоряд., вст. ст. і приміт. М. Гнатюка*. Львів: Каменяр, 1997. С. 226.
6. Бонь В. Будинок-музей Івана Франка у Львові. Львів: Каменяр, 2008. С. 57.
7. Франко П. Спогади про батька. *Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. сл., прим. М.І. Гнатюка*. 2-ге вид., доп., перероб. Львів: Каменяр, 2011. С. 453.
8. Яцків М. Мої зустрічі з Каменярем. *Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. сл., прим. М.І. Гнатюка*. 2-ге вид., доп., перероб. Львів: Каменяр, 2011. С. 305.
9. Франко-Ключко А. Франко і Ганді. *Визвольний шлях*. 1978. № 4. С. 491.
10. ЦДІАК. Ф. 442. Оп. 819. Спр. 132. Арк. 233–234 зв.
11. Єсельчик С. Українофіли: Світ українських патріотів другої половини ХІХ століття. Київ: КІС, 2010. С. 33.
12. Франко-Ключко А. Франко і Ганді. *Визвольний шлях*. 1978. № 4. С. 491.
13. Куба Л. Як я познайомився з Іваном Франком. *Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. сл., прим. М.І. Гнатюка*. 2-ге вид., доп., перероб. Львів: Каменяр, 2011. С. 172–173.
14. Франко Т. Спогади про матір. *Вибране: у 2-х т. / упоряд. Є. Баран, Н. Тихолоз*. Івано-Франківськ: Сеньків М. Я., 2015. Т. 1. С. 742.
15. Там само.
16. Лист Анни Франко-Ключко до Марії Кіх від 17 вересня 1967 р. / Публ. В. Бонь. *Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові*. Львів: Каменяр, 2007. Вип. 7. С. 310.
17. Бонь В. Будинок-музей Івана Франка у Львові. С. 73.
18. ІЛШ. Ф. 3. № 1621. С. 239.
19. Олеськів-Фредорчакова С. Із спогадів про Івана Франка. *Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. сл., прим. М.І. Гнатюка*. 2-ге вид., доп., перероб. Львів: Каменяр, 2011. С. 434.
20. Франко М. Про Івана Франка та родину письменникову. Родинний спогад Михайла з Франків. *Додаток до газети «Франкова криниця»*. Трускавець, 1992. С. 6.
21. Загребельний П.А. Роксоланство. URL : <https://ukrajinciberlinu.wordpress.com/2009/05/08/3667/>
22. Тихолоз Н. Листи до матері. *Іван Франко: Тексти. Факти. Інтерпретації: зб. наук. праць*. Київ; Львів, 2011. Вип. І. С. 377.
23. Франко В. Дещо про тітку Ганздю. *Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові*. Львів: Каменяр, 2007. Вип. 7. С. 321.
24. Франко-Ключко А. Великдень у Карпатській Україні. *Жіночий світ*. 1957. № 4. С. 8.
25. Бризгун-Соколик О.В. Сороковий день смерті бл. п. Анни Франко-Ключко. *Український голос*. Вінніпег, 1988. 27 червня.

26. Листи / публ. і комент. В. Бонь. *Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові*. Львів: Каменяр, 2008. Вип. 8. С. 149.
27. Франко В. Дещо про тітку Ганздю. *Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові*. Львів: Каменяр, 2007. Вип. 7. С. 321.
28. Приявна. Зустріч жіноцтва Монтреалу з донькою Івана Франка. *Жіночий світ*. 1957. № 2. С. 10.
29. Франко М. Про Івана Франка та родину письменникову. *Родинний спогад Михайла з Франків*. С. 4.
30. Франко О. З родинних стосунків Зеновії Франко. *Франко 3. (1925–1991): Статті. Спогади. Матеріали* / упоряд. і наук. ред. М.А. Вальо. Львів: ЛНБ ім. В. Стефаника НАНУ, 2003. С. 243.
31. Гром Г. Франкові Нагуєвичі. Дрогобич: Відродження, 2004. С. 120.
32. Українська вишивка: *A study embroidery sumplers of various regions of Ukraine* / пер. Я. Цибульська, Г. Ключко ; ред. Я. Винницька, М. Зелена ; мист. оформл., фот. К. Конетта, Д. Конетта; авт. тексту Я. Турко. Торонто: Ліга Українських католицьких жінок Торонтської Епархії, 1982. 68 с.
33. О. К. С. Народилася нова книжка. *Свобода*. 1983. Ч. 197. 15 жовтня. С. 3.
34. Франко-Ключко А. Іван Франко і його родина. Спомини. Торонто: Ліга визволення України, 1956. С. 92.
35. Роздольська О. Спогад про поета. *Спогади про Івана Франка* / упоряд., вступ. сл., прим. М.І. Гнатюка. 2-ге вид., доп., перероб. Львів: Каменяр, 2011. С. 552.

ПОСТАТЬ ІВАНА ФРАНКА НА СТОРІНКАХ «ЗОЛОТОЇ КНИГИ» НОРМАЛЬНОЇ ШКОЛИ ОО. ВАСИЛІАН У ДРОГОБИЧІ

Імператорським Декретом від 31 грудня 1774 р. на підставі листа ігумена у Дрогобичі було засновано Василіанський монастир. Першим ігуменом цієї обителі у 1775 р. став Гликерій Дубицький, який збудував дерев'яну церкву св. Петра і Павла з монастирем і заснував гімназію з філософічними студіями (1777 р.) та початкову школу. Їхню діяльність підтримували благочинні кошти прихожан, що заповідались оо. Василіянам.

У 1790 р. Чину була передана Свято-троїцька церква колишнього римокатолицького Кармелітського монастиря для обслуги центральної частини міста, тобто монастир зобов'язувався керувати парафією Дрогобича. У 1806 р. громада міста звернулася до магістрату з проханням передати оо. Василіянам і монастирський дім з городом, про що було підписано угоду 13 травня 1813 р. Однак лише після знищення пожежею Петропавлівської обителі у 1825 р. василіяни урочисто, походом із хоругвами та хрестами, перейшли до монастиря при Св. Трійці. Декілька днів з цієї нагоди в церкві правилися Служби Божі. За угодою, на першому поверсі двоповерхової споруди розмістили школу, яку мав утримувати та провадити монастир, а магістрат зобов'язувався постачати монастир деревом для опалення, шкільним інвентарем та оплачувати сторожа [5, с. 6].

Не кожне місто на той час мало школу такого рівня. Нормальна школа оо. Василіан була головною міською школою в Дрогобичі та посідала друге місце після гімназії. За цісарським патентом від 10 вересня 1787 р., до «нормальних шкіл допускали лише дуже здібних дітей і лише за умови, що вони не були в сім'ї одинаками». Нормальна школа відкривала доступ до ремісничих шкіл і гімназій. Кількість учнів із часом значно зросла і гміна все ж таки визнає цю школу важливою й необхідною для міста, тому з 1847 р. фінансово допомагає її утримувати.

Школа мала неабияку популярність в окрузі та була постійно заповнена. Учнів було до 300 осіб, переважно дітей українців, а також поляків та гебреїв. Навчання велось німецькою мовою, основними предметами були: німецька, польська, українська мови, арифметика (рахунки), каліграфія (красне писання) та релігія [11].

Значна кількість документів свідчить, що нагляд за школами у Галичині здійснювала Крайова комісія. За дрогобицькою школою контроль вівся ще й з боку управи Чину оо. Василіан, Єпископського Ординаріату та міської влади. Перевірка знань учнів проводилась за допомогою іспитів двічі на навчальний рік. До складу комісії входили: ректор, декан, бургомістр, радні міста, а також батьки та всі зацікавлені. Це забезпечувало певний рівень неупередженості й об'єктивності в оцінюванні результатів навчання.

Здебільшого у школі навчали 8 учителів, з яких 5 – були священниками. Школа оо. Василян мала добрі вчительські традиції, адже питанням кваліфікації учителів ігуменат приділяв велику увагу. Наприкінці кожного шкільного року ректор підсумовував результати діяльності школи, аналізуючи успішність та відвідуваність учнів, професійний рівень педагогів. У школі пильнували за вихованням дітей, забезпеченням їх підручниками і навчальними засобами. Крім того, для ремісничої молоді діяла недільна школа.

Для навчання у школі бідної, але здібної, молоді використовувалась практика меценатства: оголошувались конкурси на призначення благочинних стипендій. Одним із таких прикладів є фундація о. Омеляна Коссака, дрогобичанина, багаторічного ігумена Крехівського монастиря. Цільова стипендія призначалась учням греко-католицької віри, родом із Дрогобича, які відвідували місцеві школи, співали у церковному хорі при церкві св. Трійці щонеділі та свята [3].

Упродовж років василіанська школа, не зважаючи на труднощі, була «розсадником освіти» не лише у Дрогобичі, а й цілому Підгір'ї, та виховала плеяду інтелектуалів, патріотів, майбутню еліту краю.

Іван Франко навчався у нормальній школі у період від 1 вересня 1864 р. до 13 липня 1867 р. Був прийнятий ігуменом о. Ігнатієм Борусевичем. Школа була чотирирічною, проте Франко перебував у ній лише три навчальні роки, оскільки після дворічного навчання в Ясениці-Сільній і кількатижневого – в рідних Нагуєвичах він у Дрогобичі відразу був прийнятий до другого класу [1, с. 2].

Малий Франко саме у цьому освітньому закладі гартував характер, виробляв переконання, яких дотримувався, в основному, до кінця своїх днів, бо вплив на нього з боку його перших вчителів мав чи не визначальний характер [4]. І. Франко, учень «...школи, що містилася в монастирі о(тців) Василян при церкві Св(ятої) Трійці в Дрогобичі...» із теплом згадує у «Причинках до автобіографії», що «...ті літа, ...поминаючи деякі неприємні епізоди, все-таки були радісними літами моєї молодості... і дуже часто відносини між учениками а вчителями бували дуже приятельські, майже товариські» [10]. У часі навчання Франка в нормальній школі викладачами були о. Ігнатій Борусевич, о. Євген Гриневецький, о. Юліян Німилович, о. Лонгин Красіцький, о. Йосип Крушельницький та Дам'ян Чернігович і Василь Мелько.

У 1825 р. нормальна школа оо. Василян у дрогобицьких майстрів замовила та виготовила так звану «Золоту книгу» – Goldenes Buch, оправлену в шкіру високого гатунку й розмальовану вишуканим рослинним орнаментом. Щороку вчительська рада виносила рішення, кого з найкращих учнів занести до цієї книги. Іван Филипчак, дослідник нормальної школи у Лаврові, про золоту книгу писав так: «Відзначаючим ученикам роздавано нагороди пильності і вписувано їх до «Золотої Книги». Золота книга (Ehrenbuch) була це звичайно красно оправлена більших розмірів, книга зі золоченими берегами, визолоченим хребтом і позолоченими окладинками, в котрій записувано відличних і похвальних учеників, а приношено її до школи тільки підчас публичних іспитів, на котрих бували запрошені достойні гості. По скінченні іспиті господар кляси або директор брав з повагою тую книгу у руки, розпинав золочені клямри, отворяв книгу. Ученики з запертим віддыхом, а зібрані гості з неменшим

зацікавленням, ждали відчитання тих щасливих нагороджених учеників, котрі удостоїлись чести – бути записаним у золоту книгу, на вічні віки і на пам'ятку для грядучих поколінь. Деякі, листи золотої книги були нераз дуже красно розписані і добірними фарбами розмальовані. Деякі так гарно і оригінально, що й нині заслуговують на признання і похвалу» [8].

Іван Филипчак згадує також і про так звану «Чорну Книгу» (Schwarzes Buch), до котрої записувались імена учнів, які дуже провинились чи у навчанні, чи поведінці. Чорна книга була великим пострахом для учеників. Її мало коли ученики бачили, бо рідко її вживали, але поява її в школі була чимось страшним для них. Бути записаним у чорній книзі, пише Филипчак, «...якби засуджено винуватого на кару смерті, або грішника на великі муки» [8].

Про таку «Чорну книгу» нормальної школи оо. Василіан у Дрогобичі, на сьогодні, нічого невідомо, а оригінал «Золотої книги» зберігається в експозиції літературно-меморіального музею Івана Франка у Нагуєвичях. Ця книга записана до фондів музею 10 жовтня 1964 р., вступний номер – 3, інвентарний номер у групі «Оригінальні речі фондів» – 1 [9].

«Золота книга» з Дрогобича має розмір 24 на 20 см. На шкіряній палітурці коричневого кольору посередині витиснено золотими великими літерами німецькою мовою напис: «GOLDENES BUCH DER DROHOBYTZER HAUPTSCHULE IM JAHRE 1825», який перекладається як «Золота книга Дрогобицької головної школи у 1825 році». Передня та задня палітурки обрамлені у золоту рамку з геометричним орнаментом. Корінець книги овальної форми, ошатно оздоблений золотими тисненнями з геометричним і рослинним орнаментом, частково пошкоджений вгорі. Верхній, нижній та передній обріз блоку має золоте забарвлення. Основний текст вміщено на 128 аркушах. Мова записів – німецька, польська, українська. Текст написаний здебільшого акуратно, каліграфічно різними почерками (12 різних писарів), переважно чорними чорнилами (в деяких місцях чорний колір потускнів і став ближчим до коричневого) із вкрапленнями червоного (назви піврічч). Перші сім аркушів, а також з 36 по 41 містять гарні художні оформлення у вигляді рослинних рамок, на всіх решта сторінках – до 76 аркушу текст обрамлений у просту рамку чорним чорнилом.

Перші записи учнів починаються з 7 сторінки після вступної частини та датуються з 1825 р., останній запис датований за 1911 – 1912 навчальний рік. Кожен навчальний рік у книзі поділено на зимовий і літній курс (Winterkurs, Sommerkurs). Так як навчання у нормальної школі тривало 4 роки, то відповідно і записи робилися за 4 класи: елементарний (початковий) клас, перший клас, другий клас та третій клас [9].

Німецькою мовою книгу заповнено від зимового курсу 1825 р. до літнього курсу 1868 р., у період із 1868 до 1901 рр. записи велись польською мовою, за 1902 – 1903 навчальний рік – записи відсутні, а з 1903 – 1904 навчального року до 1912 р. записи виконані українською мовою. Книга закінчується на 1911 – 1912 навчальному році. Перед кожним навчальним семестром вписано один і той самий вступний запис: «У Книгу Пошани занесені ті учні, котрі відзначилися серед інших своєю старанністю, прогресом та скромністю» [9]. Одним із таких учнів нормальної школи був Іван Франко.

Прізвище Івана Франка записане в книзі за всі три навчальні роки його перебування в школі оо. Василіан: 1864 – 1865, 1865 – 1866, 1866 – 1867. Для прикладу наведемо декілька прізвищ відомих постатей, котрі також були записані до «Золотої книги» саме у згадані навчальні роки: *Карло Бандрівський* – український галицький правник, активний громадський діяч, добрий товариш, а згодом й опікун Івана Франка; *Тігерманн Ісаак* – був мойсеєвого віросповідання, став відомим дрогобицьким адвокатом, послугами якого часто користувався сам І. Франко; *Яцковський Альфред* – був сином польського урядника, став цісарсько-королівським управителем соляних промислів у Дрогобичі; *Райхерт Йозеф* – син німецького колоніста, юрист-правник, судовий радник, став І. Франкові надійним товаришем на все життя; *Засць Стефан* – родом з Ролева, як найсильніший учень класу виконував роль цензора, тобто того, хто тримав нещасну жертву, коли її різками бив учитель за якийсь проступок у навчанні чи поведінці; *Іван Жебровський* – родом із Дрогобича, його батько Мар'ян був радником маєтку у Попелях, що біля Ясениці Сільної – батьківщини матері Івана Франка, згодом став поліціантом; *Білас Дмитро* – родом із Трускавця, батько якого був війтом цього містечка понад 35 років і за тривалу й сумлінну працю отримав Хрест від австрійського цісаря Франца Йосифа; *Дьоллер Юлій* – польського походження родом із Надірної, син дочки дрогобицького канцеляриста магістрату Григорія Добжиницького [7].

На сьогодні усі списки учнів, які успішно навчались у нормальній школі оо. Василіан і були записані у «Золоту книгу», є перекладені, а сама книга готується до друку. Маємо надію, що вона стане вагомим доповненням до франкознавчої літератури, адже до цього часу ґрунтовним дослідженням саме «Золотої книги» ніхто не займався.

Список використаних джерел:

1. Басс І.І. Іван Франко. Біографія. Київ: Наукова думка, 1966. 256 с.
2. Басс І.І., Каспрук А.А. Іван Франко: життєвий і творчий шлях. Київ: Наукова думка, 1983. 455 с.
3. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко / Кн. друга. Цілком нормальна школа. – Львів, 2001. – 204 с.
4. Гузар Зенон. Місто Івана Франка – Дрогобич. – Дрогобич: Сурма, 2008. – 191 с.
5. Ісаєвич Я. Д. Василіянські школи // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. – К. : Наук. думка, 2003. –Т. 1. – 688 с.
6. Саламаха М. П. Василіянські монастирі як осередки релігійної ідентичності українців (остання чверть XVIII ст. – 30-ті роки XIX ст.) // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. – Луцьк, 2013. – № 21 (269). – С. 16-21.
7. Спогади про Івана Франка / Упоряд., вступ. сл., прим. М. І. Гнатюка. – 2-ге вид., доп., перероб. – Львів : Каменяр, 2011. – 814 с.
8. Филипчак І., Лукань Р. Окружна головна школа в Лаврові 1788/89 – 1910/11 // Записки Чина Св. Василя Великого. Т. 5, Вип. 1 – 4, 1932. С. 5-148.
9. Фонди літературно-меморіального музею Івана Франка Комунального закладу Львівської обласної ради «Адміністрація державного історико-культурного заповідника «Нагуєвичі». – № вст. 3, інв. № 1 ОР-Ф. Книга «Goldenes Buch» (Золота Книга) Дрогобицької головної школи почата 1825 р.
10. Франко І. Причинки до автобіографії // Зібрання творів : у 50 т. Т. 39 / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1983. – С. 36-44.
11. Шалата М. Іван Франко у школі при церкві Святої Трійці // Іван Франко в школі: збірник науково-методичних праць. – Вип. 1. – Дрогобич: Коло, 2003. – С. 172-191.

КУЗНЯ ЯКОВА – БАТЬКА ІВАНА ФРАНКА

Значенню кузні в житті людини Іван Франко присвятив чимало творів, зокрема: незакінчену повість «Основи суспільності» [1], спогад «У кузні» [2], поему «Історія топки солі» [3], поему «Панські жарти» [4], оповідання «Злісний Сидір» [5]. Кузня була для Івана Франка образом, де виковується щось нове та необхідне людям. Найбільш позитивними персонажами його творів є властиво ковалі, а його найкращі спогади пов'язані саме з кузнею. Не міг обійтись без кузні та коваля Іван Франко і в останній повісті «Великий шум», опублікованій в 1907 р. у Літературно-науковому віснику [6]. Згадуючи батька, Іван Франко писав: «Мій небіжчик тато був коваль і славився на всю околицю не тільки хорошою та тривкою роботою свого ремесла, але й своєю живою, гостинною та людською вдачею. Кузня мого тата, що стояла посередині нашої невеликої слободи, була місцем збору і нарад для всіх сусідів» [5].

Колись до цієї кузні годі було досягнути, тут від раннього ранку до пізнього вечора сопів важкий ковальський міх, гупав молот, скрипіло залізо. Кузня Франка стояла близько до дороги, що вела у Дрогобич. Попри кузню, а далі – попід Радичів ліс селяни зі Ступниці, Медвежі, Унятич, Винник прямували та завжди заходили в кузню побалакати з приємним чоловіком Яцем-ковалем, розповісти про своє чи людське горе або радісну подію.

У повісті «Великий шум» Іван Франко подає коротку біографію свого батька Якова. Серед відомостей про батька є й такі: «...Яць, що хоть сам неписьменний, а все-таки не лише термінував три роки в Дрогобичі у славного коваля і довголітнього цехмістра Мороза, але й потім, у часі тісних років, часто їздив на Поділля по пшеницю та до Садагури по кукурудзу, яку дома розпродував, та возив сіль із Дрогобича у ті подільські й покутські сторони, де люди, як він мовляв, дуже лакоми на тоту святу сіль, бо її у себе не мають. Вони та й ще Кость Дум'як, наймолодший між ними, – се був зав'язок тої сільської інтелігенції, що бажала вже тепер повернути хід сільських діл на інший, не панщизняний лад і серед загального шуму та розгардіяшу забігала думкою в будуще силкувалася відгадати потреби села і способи дальшої діяльності» [6].

На той час Яків міг термінуватись (навчатись ремесла) лише в Михайла Мороза, який тримав кузню на Загородах Міських, як тоді називали Передмістя (нині – район Стрийської вулиці в Дрогобичі). На це вказують Йосифінська та Францисканська метрики, складені для Дрогобича наприкінці ХІХ ст., а також метричні книги міста. Коли ж Яків постав справжнім майстром ковальської справи, то славився своєю роботою на всю округу. Людина лагідна, веселої вдачі, прекрасний оповідач, він за свою якісну ковальську роботу заслужив пошану людей не лише у своєму селі.

Яків-коваль був заможним господарем, розумним, і водночас надто добрим чоловіком. У його господі завжди жило декілька бідних родичів, що не стільки допомагали в господарстві, скільки тянули з нього кошти. У спогадах ровесника І. Франка – Івана Яцуляка згадується, що «ходили до Нагуєвич до Франкового батька, котрий був ковалем, до кузні. Батько зладив нам у кузні таку лавочку, на котрій ми завжди сідали. Я брав кліщі, кусень заліза та молоток і бив по залізі, і Франків батько казав усе, що з мене буде коваль, бо я рівно тягнув залізо; Франко брав також кліщі, залізо і бив молотком, батько його казав, що з тебе не буде коваля, ти будеш попом» [7].

Найбільш повно переживання про батькову кузню Івана Франко описав в оповіданні «У кузні», де письменник з теплом згадує постать свого вітця, його роботу та майстерність. Наведемо фрагмент цього оповідання.

У кузні (із моїх споминів)

«На дні моїх споминів, десь там у найглибшій глибині горить огонь. Невеличке огнище неблискучого, але міцного огню осьвічує перші контури, що виринають із темряви дитячої душі. Се огонь у кузні мого батька.

І досі бачу ту залізну лопатку, якою батько набирає вугля з дощаної скрині, – те вугля він сам випалював за хатами в ямі, що й досі називається вугляркою, хоча тепер уже й сліду її нема, – кидає його в паленище на жміньку розжареного вугля, принесеного в черепку з хати, а потім своїм звичайним поквапним способом обзивається до слуги:

– Ти-ти-ти, Андрусю, ану димай, а поволі, поволі, поки розгориться.

Андрусь, той сам, що з хати приніс мене на коркошах і посадив на вуглянній скрині близько огнища, тепер хапає за жердку від міха і починає дуги. У міха зразу якийсь короткий дух, він іще не набрався повітря, не вложився до праці; він розфукує вугля, а вогню не скріплює.

– Помалу, Андрусю! Ти-ти-ти, хло, помалу!

– Це дика баба фукає! – говорить, жартуючи Андрусь і щосили налягає на жердку, щоб набрати в міх якомога більше повітря.

Його згадка про дику бабу проймає мене дрожжю.

– Де тота дика баба? – питаю я.

Андрусь сміється:

– В місі. Хіба не чуєш, як фукає?

Я прислухаюся – справді фукає.

– Чекай, як я її добре надушу, – говорить Андрусь, – то вона буде стогнати.

– Я не хочу! Не дуси! – скрикую я.

Мені збирає ся на плач. Я не розумію Андрусевого жарту. Моя уява залюднена марами, упирами, страчуками, про які я щовечора слухаю оповідання наших двох служниць, великої Остини й малої Остини, при куделі. Вони згадували не раз і про дику бабу, що сидить у Ділу та курить відтам димами; Андрусь перший помістив її в ковальській місі, і відтоді той міх наповняє мене жахом.

– Но-но-но, ти, хло! Не говори дитині дурниць. Не слухай, Івасю, не слухай, у місі нема ніякої дикої баби.

– А що ж там так сопе?

– То вітер, синку. Видиш, міх набирається вітру, а як його здусити, то дує. Ади, й я так дую!

І батько пару разів дмухає в огонь...

Батько був славний коваль на всі околиці села, особливо його сокири мали велику славу. Ще тридцять літ по його смерті один чоловік на другім селі, старий уже, розговорившись зо мною та згадавши про батька, мовив:

– Ні, нема вже такого коваля. У мене ще й досі його роботи сокира є. То душа, не сокира.

Коли батьків вербель, виграний молотом по ковалі, залунав по слободі, починали звичайно сходитися сусіди. Робота в кузні йшла понайбільше взимі – літом були лише два короткі сезони: плуговий та серповий – поза те батько відмикав кузню вліті хіба тоді, коли хтось нагодився з якоюсь більшою та пильною роботою.

А взимі господарської роботи мало. Де-де в стодолі лопотять ціпи, в сінях хрупотять пили або фуркочуть коливороти, крутячи мотуззя. Робота не квапна. А в кузні весело. Хто приходив з більшою роботою – чи то воза кувати, чи то сокиру зробити, то не забував узяти за пазуху фляшку горілки. Йшлося до коваля, як у гості, як до сусіди, а не як до ремісника, щоб зробив те, що треба, та й бувай здоров, я тебе не знаю, ти мене не знаєш. Батько такси ніякої за роботу не мав, «що людьом, то й мені», а нема готових, то й підожде. Але любив, щоб у кузні було весело, гамірно. При більшій компанії, при веселих розмовах та чарці горілки йому робилося найліпше...

Коли треба було брати на ковало якесь більше, сильно розпалене залізо, з якого скакали сильні іскри або сарахкотіли біло-зеленкуваті зиндри, батько все просив когось із присутніх:

– А заступіть-но там дитину!

Я дуже боявся тих іскор, та проте страх любив дивитися, як вони, мов рій огнистих чмелів, вилітали з-під батькового молота і прискали на всі боки.

Батько звільна брав кліщами розпалене залізо, обгрібав його молотком із вугля й розтопленої глини, клав на ковалі і робив кілька легких ударів своїм молотком. Сі удари все мали для мене якийсь чар таємничості: хоч які були легкі, а проте за кожним ударом сарахтіли та розскакувались на цілу кузню великі рої зиндр...

В кузні йдуть розмови. Сусіди розповідають сільські новини: хто що чув у громадськім уряді, що бачив на торзі в Дрогобичі, що розповідав мандрований жебручий дід.

Найбільше розмови про Борислав, про ями та закови: в ту пору розпочиналося видобування нафти і воску на більший розмір. Тисячі жидів ішли до Борислава, видурювали за що-будь шматочки ґрунту від селян і починали рити «дучки». В сусідніх селах почав зароджуватися тип «ріпника»: звичайно парубки, не лише бідні, а й заможніші, «ворохобилися на чорну сорочку й білий

хліб», – так характеризувала селянська поговорка життя ріпника – перший прояв промислово-капіталістичних порядків у тім тихім досі, патріархальнім закутку.

Я слухав тих оповідань, як фантастичних казок про далекі, зачаровані краї. Борислав з його страховищами, дикими жартами та дикими скоками фортуни, з його дивним промислом, дивним способом праці та дивним народом заповнював мою фантазію...

На дні моїх споминів і доси горить той маленький, але міцний огонь. У ньому пролизують ся сині, червоні та золото-білі проміні, жевріє мов розтоплене вугле і ярить ся в його глибині щось іще білійше, промінясте, відки раз по разу сарахкотять гилькасті зиндри. Се огонь у кузні мого батька. І мені здаєть ся, що запас його я взяв дитиною в свою душу на далеку мандрівку житя. І що він не погас і доси» (*Криворівня, 24 липня 1902 р.*)

Вогонь батькової кузні весь час був у душі Івана Франка. «Як син українського селянина, – скаже він у статті «Дещо про себе самого», – вигодуваний чорним селянським хлібом, працею твердих селянських рук, почуваю обов'язок панщиною всього життя відробити ті шеляги, які видала селянська рука на те, щоб я міг видряпатись на висоту, де видно світло, де пахне воля, де ясніють вселюдські ідеали...» [8].

Список використаних джерел:

1. Франко І. Повісті та оповідання: зібрання творів у 50-ти томах. Т. XIX. Київ: Наукова думка, 1979. С. 144 – 341.
2. Франко І. Оповідання: зібрання творів у 50-ти томах. Т. XXI. Київ: Наукова думка, 1979. С. 150 – 170.
3. Франко І. Поезія: зібрання творів у 50-ти томах. Т. II. Київ: Наукова думка, 1976. С. 396 – 426.
4. Франко І. Поезія: зібрання творів у 50-ти томах. Т. IV. Київ: Наукова думка, 1976. С. 396 – 426.
5. Франко І. Повісті та оповідання: зібрання творів у 50-ти томах. Т. XIV. Київ: Наукова думка, 1978. С. 7 – 116.
6. Франко І. Повісті та оповідання: зібрання творів у 50-ти томах. Т. XXII. Київ: Наукова думка, 1979. С. 208 – 217.
7. Яцуляк І. Спомин з дитинних літ Франка / упоряд., вступ. сл., прим. М.І. Гнатюка. 2-ге вид., доп., перероб. Львів: Каменяр, 2011. С. 59 – 60.
8. Франко І. Повісті та оповідання: зібрання творів у 50-ти томах. Т. XXXI. Київ: Наукова думка, 1979. С. 28 – 32.
9. Дмитренко М. Іван Франко як фольклорист. *Слово і Час*. 2006. № 1. С. 51 – 56.

Марія ДОБРЯНСЬКА
*старший науковий співробітник,
Державний історико-культурний заповідник «Нагуєвичі»*

МАСШТАБНІСТЬ СВЯТКУВАННЯ 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ІВАНА ФРАНКА

Святкування 100-літнього ювілею з Дня народження Івана Франка проходило у міжнародному масштабі. І якщо на рівні української науки в діаспорі програма вшанування мала патріотичний український характер, то в УРСР ця програма реалізовувалася цілковито під наглядом спецслужб радянської тоталітарної системи. Хоча на рівні навіть українських музейників та науковців УРСР все ж можна було спостерігати приховані проукраїнські виступи чи локальні заходи. Таких міжнародних ювілеїв до дня народження або смерті Івана Франка було три: перший у 1956 р. – до 100-річчя з дня народження, другий у 1966 р. – до 50-річчя з дня смерті і третій у 1986 р. – до 130-річчя з народження.

У 1955 р. в Києві було створено Франківський Республіканський ювілейний комітет. Напередодні, у 1954 р. письменники й наукова інтелігенція звернулася з листом до Радянського комітету Захисту Миру з проханням, щоб ця визначна дата для українського народу була вшанована на рівні Всесвітньої ради миру у всьому світі. Тогочасна преса постійно наголошувала, що український письменник заслужив на таку пошану своєю титанічною працею, написавши понад п'ять тисяч творів. Про Івана Франка академік О. Білецький писав: «Світова література другої половини ХІХ – початку ХХ ст. не знає письменника, який поєднав би в собі одному поета, белетриста, драматурга, літературного критика, історика літератури, фольклориста, економіста, перекладача давніх і нових зарубіжних письменників». Відтак було надіслано багато листів до Всесвітньої Ради Миру про святкування ювілею [3].

У жовтні 1955 р. в Австрії зібралися представники різних країн на Раду, щоб узгодити список ювілярів на 1956 рік, при цьому клопотання від України так і не було подано. Оскільки від Радянського Союзу до списку ювілярів було внесено прізвище письменника Федора Достоєвського, якому в 1956 р. минало 75 років від дня його смерті. У листопаді 1955 р. список ювілярів на 1956 рік було затверджено. Однак на цьому самому засіданні Джеймс Ендікот, член Всесвітньої ради Миру від Канади, запропонував доповнити список великих ювілярів прізвищем українського письменника і мислителя Івана Франка. Але представники від СРСР цю пропозицію не підтримали. Як тільки про це дізналися в Україні, було вирішено створити Франківський громадський комітет, який поставив перед собою мету будь-якою цінною добитися всесвітнього вшанування Великого Каменяра. До складу комітету ввійшли вчені, письменники, представники від робітників, селян та інтелігенції. Були написані тисячі листів до влади із проханнями звернутися з клопотанням про всесвітнє відзначення 100-ліття від дня народження Івана Франка.

Найбільше листів надійшло до Москви в канцелярію, що знаходилася на вул. Кропоткіна, 10, де розташовувався Радянський Комітет Захисту Миру. Одним із листів був лист з рідного села Івана Франка Нагуєвич та кого змісту: «Ми, земляки Івана Франка, просимо Вас порушити клопотання перед Всесвітньою Радою Миру про відзначення ювілею великого гуманіста Івана Франка у всьому світі. Це був би перший такий ювілей від багатомільйонного українського народу – Ілько Бадниський, Марія Гаврилик, Розалія Чапля, Домініка Кашій, Степанія Франко, Марія Чапля, Марія Буцяк. Село Нагуєвичі, 17 вересня 1955 року» [3]. Мислимо, що цей лист мав політичне забарвлення, адже будь-яка самовільна кореспонденція в той час могла загрожувати серйозним розслідуванням. Проте важливу роль відіграли музейники з Нагуєвич. Ці листи вплинули на думку можновладців, тому на початку квітня 1956 р. було скликане позачергове засідання Ради Миру. 10 квітня 1956 р. сорок п'ять українських письменників відправили листа у Стокгольм Голові Ради Миру із проханням про святкування ювілею народження Івана Франка. Відтак 19 квітня 1956 р. у Стокгольмі на надзвичайній сесії Ради Миру нарешті було прийнято історичне рішення про святкування 100-ліття з Дня Народження Івана Франка на міжнародному рівні. У цьому документі Івана Франка названо «Великим письменником». «Цією ухвалою, – зазначив український поет А. Малишко, – Всесвітня Рада Миру справедливо вписала ім'я Івана Франка в почесний список тих видатних постатей, які своєю працею, своєю діяльністю внесли коштовний внесок світової культури в скарбницю, де вічним життям живуть неугасимі цінності творчого духу» [4].

Почалася підготовка до відзначення Франкового ювілею, який передовсім з великим успіхом пройшов в Україні: в Київському й Львівському оперних театрах відбувалися наукові сесії, присвячені ювіляру; було здійснено чимало спеціалізованих і науково-популярних видань творів Івана Франка тощо.

27 серпня 1956 р. жителі та гості Львова прийшли на могилу письменника на Личаківському кладовищі, де відбувся урочистий мітинг. Після закінчення мітингу академічний хор виконав Франковий гімн – «Вічний революціонер». У цей же день, увечері в актовій залі Львівського університету імені Івана Франка Академія наук провела виїзну сесію відділу суспільних наук, яку відкрив її президент О. Палладін. На урочистому засіданні виступало чимало науковців та письменників з різних академічних установ СРСР та з-за кордону.

У липні 1956 р. на посаду директора Літературно-меморіального музею Івана Яковича Франка, було призначено випускницю Дрогобицького педагогічного інституту Гром Ганну Петрівну. Фактично у липні 1956 р. вона перейняла справу з підготовки до 100-літнього ювілею від Дня народження Івана Яковича Франка. Розпочалося створення нової експозиції музею, яку разом із львівськими музейниками Марією Давидовою, Вірою Бонь та Левком Полюгою розробляла також і Ганна Гром. 26 серпня 1956 р. Г. Гром публікує статтю «Всенародна любов» про переддень святкування ювілею у музеї Івана Франка в Нагуєвичах. Станом на 26 серпня 1956 р. до фондів Нагуєвицького музею було передано оригінальну німецькомовну «Золоту книгу» нормальної школи оо.

Василіан із записом реєстру учнів усіх класів, у яких навчався маленький Франко, та яка експонувалася під час святкування цього ювілею [5].

Під час святкування ювілею з Дня народження Івана Франка в Нагуєвичах проходила Ювілейна сесія, в на якій активну участь взяли М. Бажан, М. Тихонов, Д. Лук'янович, П. Тичина, М. Рильський, І. Вільде, О. Гончар, А. Малишко, В. Сосюра й ін. Першим узяв слово Голова ювілейного комітету Микола Бажан: «З великим хвилюванням ми приїхали сюди, – сказав він, – щоб від імені всього прогресивного людства низько вклонитися священній землі, що породила титана мислі і праці, генія українського слова» [4]. Зі словами захоплення та вдячності Івану Франку виступали поети Андрій Малишко, Дмитро Павличко, Микола Тихонов, сучасниця Івана Франка родом із Ясениці-Сільної Гаврилик Розалія Василівна [1].

До 100-ліття з дня народження Івана Франка А. Малишко виступив з поемою «Франко у Криворівні». У ній він розкрив творчу лабораторію Каменяра, найпотаємніші пориви його думки, висловив захоплення його творчим подвигом:

«Франко сказав: – У праці і в тривозі
Візьму вогонь і викую плуги,
Я стану терном при сухій дорозі,
Щоб людям дати світла і снаги!»

У Франковому ювілеї брали участь представники культури з-за кордону – Торонто, Вінніпегу, Софії, Варшави, Тбілісі та ін. Серед них: Іван Вір, Микола Аврамчик, Мухітдін Амін-Заде, Симон Чиковані, Юліан Стрийковський [2]. До 100-літнього ювілею письменника на великі екрани кінотеатрів вийшов художній фільм «Іван Франко» з Сергієм Бондарчуком у головній ролі. Святкування в Нагуєвичах завершилось грандіозним концертом, а члени Українського ювілейного комітету взяли участь у ювілейних торжествах в Дрогобичі та Бориславі. Це був перший і єдиний на сьогоднішній день ювілей українського письменника, який відзначали на такому представницькому й високому рівнях.

Список використаних джерел:

1. Гром Г. Нагуєвичі. Дрогобич: ВФ «Відродження», 2002. С. 120.
2. Гром Г. Франкові Нагуєвичі. Дрогобич: ВФ «Відродження», 2004. С. 22 – 23.
3. Стець З. Міжнародне відзначення 100-ліття Івана Франка-перемога української громадськості. *Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові*. Львів: Ініціатива, 2011. Вип. 10. С. 92 – 94.
4. Стець З. Міжнародні ювілеї Івана Франка. *Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові*. Львів: Апріорі, 2013. Вип. 13. С. 218 – 222.
5. Шутко М., Лазорак Б., Хміль Р., Лазорак Т.. Коротка хроніка каденцій і біограф директорів Літературно-меморіального музею Івана Франка і Державного історико-культурного заповідника в Нагуєвичах за період 1946 – 2020 рр. *Садиба Франка: наук. зб. заповідника Нагуєвичі*. Дрогобич: Посвіт, 2020. Кн 1. С. 613 – 614.

Богдан ЛАЗОРАК

*кандидат історичних наук, доцент кафедри
всесвітньої історії та спеціальних історичних дисциплін,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
директор Державного історико-культурного заповідника «Нагуєвичі»*

**ОЛЬГА ЛЕПКА-ЯСТРЕМСЬКА – БОЙКІВСЬКА ОПЕРНА
СПІВАЧКА СВІТОВОГО РІВНЯ (1906 – †2002)**

У 2023 р. одним із перспективних наукових напрямів досліджень Державного історико-культурного заповідника «Нагуєвичі» обрано системну реабілітацію забутих постатей «Франкової Каліфорнії», які були стерті з енциклопедичної біографістики України здебільшого в радянський період. Це передовсім постаті, які народилися в епоху життя і творчості Івана Франка, та мали безпосереднє відношення до популяризації його спадщини в галузях культури, освіти, мистецтва, релігії тощо. Реабілітація забутих постатей української культури Дрогобиччини необхідна для того, щоб історія нашого краю не належала виключно одній, до певної міри, штучній доктрині «триміста» і «шульціани», які за відомі кошти проникли у культурно-мистецький простір, врешті історіографію та туризм. Українська громада міст і сіл «Франкової Каліфорнії» в другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. виховувалася зовсім на інших засадах, аніж у наш час, оскільки виховання молоді здійснювалося на потужному контенті творчості українських геніїв – Тараса Шевченка, Івана Франка, Богдана Лепкого, Стефана Коваліва, Петра Карманського та багатьох інших, спадщину яких непоправимо коригувала чи узагалі стирала з історії більшовицько-рашиська машина у 1939 – 1990 рр. [1].

Постать Ольги Лепкої-Ястремської відома у вузькому колі музикознавців, а також переважно в діаспорній літературі, проте, як виявилось сьогодні, життєпис однієї з найвідоміших у світі співачок вартує окремої книжки з переліком усіх її заслуг перед культурою України. Ольга Михайлівна Ястремська (Лепка, Лепкова-Ястремська), до шлюбу Іванчук (30.04.1905 – †13.10.2002) – українська концертна співачка мецо-сопрано, родом із с. Мражниця біля м. Борислав. Народилася у великій сім'ї: мала ще сімох братів і сестер. Одружилася ще 20-річною дівчиною. 23 листопада 1926 р. вона повінчалася з Андрієм Лепким, який згодом стане випускником Краківської академії мистецтв, професором Дрогобицької української гімназії ім. І. Франка та директором дрогобицького музею у 1941 – 1944 р. 23 листопада 1926 р. у церкві с. Мражниця, що була дочірньою парафією Борислава, відбувся шлюб Андрія Лепкого, що проживав у місті Борислав, та Ольги Іванчук, доньки Михайла та Анни з Захарків, що народилася 30 березня 1906 р. у с. Мражниця [2]. Свідками шлюбу були відомий адвокат і громадський діяч з Дрогобича Роман Савойка та родич нареченої Григорій Іванчук з Мражниці, який був рідним братом її батька Михайла. Цікаво, що Григорій був одним із небагатьох українців, який володів нафтовими копальнями й одночасно був двоюрідним братом батька Ольги

Лепкої-Іванчук. При цьому донька Григорія також, як і Ольга Лепка (з дому Іванчук), Ольга з Іванчуків (Савойка, трагічно померла у Кракові 12.08.1942 р.) була дружиною іншого свідка на цьому весіллі, адвоката Романа Савойка. Відтак шлюб зібрав близьких родичів молодої пари з відомих інтелігентних українських родин. До слова, родина Іванчуків тривалий час фінансувала розвиток української культури на рівні філії Товариства «Просвіта», хору «Боян» та ін.

Обряд шлюбу проводив о. Іван Ліщинський, парох відомої парафії на Мражниці (сьогодні – м. Борислав), який був чоловіком рідної сестри Богдана Лепкого – Ольги [3], що також вказує на додатковий факт родичання Андрія Лепкого та Богдана Лепкого після 1926 року. Цікаво, що в парафіяльній канцелярії села Унятичі, що по дорозі до Нагуєвич донедавна зберігався олійний малюнок «Св. Павло», який намалював там на дошці в 1910 р. сам Богдан Лепкий – швагер отця І. Ліщинського, тодішнього завідача парохії в Унятичах [4].

Спочатку подружжя Андрія та Ольги Лепких мешкало у садибі її батька Михайла Іванчука, яка знаходилася на Мражниці (сьогодні по вул. Джерельна у м. Борислав, а згодом – певний час прожитвали у місті окремо). Під час музейної експедиції 16 листопада 2022 р. у хаті батька Ольги Лепкої нам вдалося віднайти сенсаційний мистецький скарб – піаніно Ольги Лепкої фірми «Kaspar», яка була відомою у світі чеською фірмою із моделлю «Paris», що виготовляла майстерня Йозефа Кашпара. З доброї волі нащадків родини Іванчуків – Ореста та Слави Іванчук, сьогодні це піаніно вже зберігається у фондах Державного історико-культурного заповідника «Нагуєвичі», адже готується не лише спеціальна виставка архіву родини Лепких-Іванчук-Ястремських, а й спеціальна монографія для реабілітації цих постатей. Саме на цьому піаніно Ольга Іванчук (з 1949 р. – Лепка-Ястремська) в молоді роки титанічно тренувалася для формування свого оперного співу, а згодом – навчатися у Кракові та здобувати світову кар'єру всесвітньовідомої співачки. З численних спогадів відомо, що у Мражниці та Бориславі часто гостювали Анатолій Кос-Анатольський (як зять Іванчуків) та Антін Рудницький (як близький приятель Лепких та Іванчуків), котрі найбільше допомогли Ользі зі співочою кар'єрою у 1920 – 1970-х рр. А. Кос-Анатольський постійно радив О. Лепкій, як потрібно співати, які музичні інструменти та методику репетицій доцільно використовувати. Врешті франкознавчий та шевченкознавчий матеріал, а також твори самого А. Кос-Анатольського стали основою репетицій для формування голосу й репертуару майбутньої співачки. Також збереглася унікальна картина авторства Андрія Лепкого, яку він спеціально намалював 21 листопада 1927 р. для дружини Ольги Лепкої на річницю їхнього шлюбу. На цій картині він зобразив у стилі автопортрету себе та дружину в юні роки у гуцульському вбранні, стоячи біля перелазу старовинної хати й на фоні Карпат.

Молоде подружжя Лепких брало активну участь у культурно-просвітницькому житті Дрогобиччини, адже обоє мали мистецькі здібності для сцени. Точно відомо, що 25 березня 1928 р. [6] Андрій брав активну участь в постановці аматорської вистави опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артимовського. Тоді його колегами по сцені були: Теофіль Дуб, який виконував

роль Карася [6], Єва Петрів-Щурова, яка виконувала роль Одарки, Стефа П'ятницьвна, яка виконувала роль Оксани. При цьому роль Андрія виконав властиво «студент *Краківської академії мистецтв – Андрій Лепкий, з гарним теноровим голосом*» [7]. Вистава пройшла з великим успіхом серед представників різних національних громад. Відомо зі спогадів, що коли сталим композитором хору «Дрогобицький боян» працював доктор Юрій Соневицький, професор Пюрко дуже часто запрошував на виступ у концертних програмах визначних професійних співаків як-от, наприклад, тенора Львівської опери І. Голинського, оперну співачку та дружину Андрія Лепкого, Ольгу Лепкову-Іванчук. Цікаво, що в бориславському хорі співочого товариства «Бориславський Боян» разом із Ольгою свого часу починали співати її дві рідні сестри – Зеновія (часто звали Зена, 1910 – †1941 рр.) і Софія (1903 – †1961 рр.) Іванчуки. У Ольги було 4-ри сестри та 5-ро братів. Відомо, що Марія (часто звали у листах Маруся) Іванчук була заміжня за відомого самбірського адвоката Онуфрія Ортинського, Софія – була дружиною відомого українського композитора Анатолія Кос-Анатольського, а Зена – незаміжньою померла у Львові в 1941 р. Марія Іванчук разом із чоловіком Філаретом Ортинським жили поруч із батьківською садибою, напроти нафтового шибу, який здавали в оренду Іванчуки. Сьогодні на цьому місці стоїть будинок директора бориславського музею-аптеки Йоганна Зега – родини Ігоря Романюка. З-поміж братів Ольги Лепкої були Богдан, Володимир, Омелян, Ярослав та Орест Іванчуки, нащадки яких сьогодні проживають у Бориславі, Мражниці, Губичах, Дрогобичі та Львові. Також був брат Орест (1928 – 1942 рр.), який трагічно загинув у Львові. Добре відомо, що серед братів Ольги Михайлівни Іванчук був двоюрідний брат Михайло Іванчук, який у 1927 – 1928 рр. навчався у 4-му класі Дрогобицької української гімназії імені Івана Франка.

Початкову музичну освіту Ольга Лепка здобувала хоча й самотужки, однак під наглядом відомого композитора А. Кос-Анатольського. Далі – навчалася в Музичній консерваторії у Кракові, де часто потягом їздила з чоловіком додому з навчання, і навпаки. У 1927 р. А. Лепкий розпочав навчання у Краківській академії мистецтв. Відтак вони доволі часто разом подорожували, як на навчання, так і на канікули до Борислава. В одній із експедицій 2022 р. у родини Ореста і Слави Іванчуків по лінії брата Ольги – Богдана нам вдалося привезти в музей Івана Франка особистий чемодан Ольги Лепкої зі студентських часів.

Упродовж 1927 – 1930 рр. Андрій і Ольга Лепка разом їздили на навчання до Кракова, хоча Ольга вчилася на дещо молодших курсах Музичної консерваторії. Андрій проходив навчання при Краківській академії мистецтв до 1932 р. [8], а Ольга навчалася у відомих майстрів оперного співу і розпочинала поволі брати участь у найрізноманітніших концертах. З 1930 р. Ольга Лепка розпочала навчання у Вищому музичному інституті імені Лисенка у Львові, а Андрій – продовжував навчання у Кракові. Зрозуміло, що зв'язки Богдана Лепкого, який мав родину в Бориславі, а також зв'язки А. Кос-Анатольського із поетом допомогли подружжю реалізувати своє навчання у Кракові. Цей студентський подружній дует виховувався під впливом Богдана Лепкого, який

взяв їх навчання під власну опіку. Як виявилось, Богдан Лепкий проживав по вулиці Сенаторській, 19 на другому поверсі, а подружжя Андрія і Ольги на першому поверсі цього ж під'їзду. Український фармацевт і громадський діяч Богдан Остап'юк [9], великий приятель Богдана Лепкого, а відтак й Андрія та Ольги, згадував про власні студентські часи у Кракові у 1927 – 1928 рр. Він навчався на філософському факультеті (вивчаючи зокрема хімію і природу), але мав можливість не тільки бувати на лекціях Богдана Лепкого, а й гостювати у його квартирі. Цю квартиру більшість студентів любили передовсім через «місце сили і зустрічей», яке тут сотворив Богдан Лепкий для просвітництва молодій перспективній українській інтелігенції. З цього приводу Василь Лев згадував, що тоді *«дім Лепкого знову став амбасадю української культури, вправді тепер у трохи іншому характері. Лепкий радів відвідувачами, бо вони приносили йому, немов живі свідки, вістки з рідних земель, за якими так дуже тужив»* [10]. На межі 1927 – 1930 рр. у домі Б. Лепкого в Кракові можна було зустріти багато різних митців і науковців, зокрема відомого мистецтвознавця Дем'яна Горняткевича з дружиною (тоді ще незаміжньою Дарією Брикович), митця-скульптора Сергія Литвиненка з дружиною Надією, доктора Василя Витвицького (тоді ще студента музикології та диригента студентського хору), доктора Мирона Лятишевського, а також на той час вже *«маляра Андрія Лепкого (не спорідненого з Лепким) з дружиною Олею, які жили в тому ж самому домі на першому поверсі»* [11]. Богдан Остап'юк, пишучи спогади у 1980 р., згадував, що саме відома співачка Ольга Лепка-Ястремська *«у великій мірі спричинилася фінансово до збереження архіву поета [Богдана Лепкого]»* під час еміграції Лева Лепкого з Європи до Америки після Другої світової війни. На межі 1929 – 1930 рр. у домі Богдана Лепкого подружжя Андрія і Ольги також зустрічалося з доктором Юліаном Генік-Березовським (на той час студентом), професором Романом Бриковичем, доктором Ярославом Генік-Березовським (тоді ще студентом медицини), Богданом Кабарівським, Володимиром Постригачем та іншими відомими українцями, які здобували знання у Краківських вишах. Ці численні літературно-мистецькі зустрічі у домі Богдана Лепкого серйозно вплинули на становлення характеру як Андрія Лепкого, так і Ольги Лепкої, адже вони були саме цими незабутніми патріотичними глибоко інтелектуальними вечорами, коли у колі відвідувачів, поет розповідав спогади із свого життя, особливо з ранньої молодості, коли він ще був учнем чи студентом Бережанської гімназії. Андрій і Ольга Лепка часто брали активну участь у дискусіях з питань малярства і опери, історії української літератури та історії України. Врешті це була квартира геніального українця, котрий, як і Андрей Шептицький, виховував гідне сузір'я майбутньої української нації. Часто Богдан Лепкий під час цих домашніх літературно-мистецьких вечорів міг раптово зупинити власні роздуми і надати слово присутнім. Молода інтелігенція у домі Лепких мала змогу також слухати соло його брата доктора Ярослава Геніка-Березовського (згодом відомого лікаря та громадського діяча у Гамільтоні в Канаді). Вочевидь саме це культурно-мистецьке середовище в оточенні Богдана Лепкого спонукало подружжя Андрія та Ольги Лепких рухатися у напрямі відродження та

популяризації української культури: Андрій – у малярстві та культурно-освітньому процесі, а Ольга – в українській опері. Вважаємо, що Андрій та Ольга Лепкі мали потужну підтримку Богдана Лепкого та Анатолія Кос-Анатольського на всіх можливих рівнях.

У 1930 р. О. Лепка вступила до Вищого музичного інституту імені Лисенка у Львові, де навчалася у класі Лідії Улуханової. Починаючи з 1932 р., вона бере уроки співу у відомого співака (провідний бас) Адама Дідури, який після вісімнадцятирічної праці у театрі «Метрополітан Опера» (Нью-Йорк) повернувся до Львова та викладав у польській консерваторії імені К. Шимановського. У 1934 р. О. Лепка розпочала навчання вокалу у видатної співачки Марії Сокіл. У 1935 р. молода співачка завершує навчання у ВМІ, а восени 1936 р. виїжджає до столиці Австрії – Відня, де упродовж двох років навчається оперного співу у Віденській консерваторії (клас професора Мюллера) та виступає з концертами в Австрії та Німеччині. Так, наприклад, 5 квітня 1936 р. А. Лепка виступала під час освячення нового храму Св. Варвари у Відні, де виконала пісню Василя Барвінського «Ой поля, ви поля», арію з опери «Купало» А. Вахнянина та І. Степового «Розвійтеся з вітром» [12]. Починаючи ще з 1932 р., О. Лепка співпрацювала як оперна співачка з чоловічим камерним хором «Боян Дрогобицький». 10 грудня 1935 р. вона у ролі Оксани дебютує на сцені театру Львівської опери, де відбулася ювілейна тисячна вистава опери «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемівського. Також вона співала на Львівському радіо, працювала у складі оперного ансамблю Антіна Рудницького, з яким гастролювала Галичиною.

Восени 1936 р. у залі Музичного товариства у Львові Ольга Михайлівна вперше виступає як концертно-камерна співачка, а вже 20 березня 1937 р. відбувся її перший авторський концерт, про що заздалегідь було повідомлено громадськість краю у газеті «Діло» [13]. 23 березня 1937 р. газета «Діло» повідомила, що Ольга Лепка дебютувала на всю Галичину і не тільки, адже її виступ у Львівській опері в «Страшнім дворі» та «Нюктюрні» викликав широке зацікавлення серед громадськості. Як виявилось, цього місяця О. Лепка вперше вийшла з власною пісенною програмою, у якій виконала рідкісну арію «Тараса Бульби» Лисенка і Маєрберга з «Пророка», а також пісні Регера і Малера. В цьому концерті музичний супровід на фортепіано виконував сам Антін Рудницький [14].

Після цієї прем'єри О. Лепка виїжджає до Відня, де бере участь у Міжнародному конкурсі співаків, здобуває перемогу й отримує почесну нагороду (другу після 1936 р.). Проте в цей же час у Андрія Лепкого поволі виникають непрості життєві моменти в особистому житті, адже правдоподібно, що в результаті співочо-музичної кар'єри дружини Ольги, приблизно з 1936 р., вони не мали змоги постійно спільно проживати чи навіть бачитися через розлогий ареал виступів дружини. У вільний від роботи час, А. Лепкий завжди супроводжував свою дружину у її львівських, стрийських, самбірських чи дрогобицьких концертних програмах упродовж 1932 – 1937 рр. Наприклад, 20 березня 1937 р. він був присутнім на її першому власному концерті у Львові,

який відбувався у вівторок о 20-ій годині у малій залі Музичного Товариства імені М. Лисенка. Фактично після тривалих студій у Марії Сокіл та професорки Улуханової, дружина Лепкого у 1935 р. дебютувала у Львівській опері з власною програмою виступів, зокрема, завдячуючи тисячній виставі «Запорожець за Дунаєм». У 1937 р. О. Лепка представила громаді Львова цікаві виконання творів Доницетті, Лисенка (вилка арія «Тараса Бульби»), Маєрберга, Регера, Малера, Чайковського та ін. [15] Згодом вона продовжує гастролі Європою, зокрема у Відні, а міжвоєнна преса пише про неї, як про новий скарб європейської культури в оперному мистецтві. Це була високоінтелегентна родина, яка однак вже тоді страждала через брак часу для особистого життя, адже професійна праця Андрія була зосереджена в Дрогобичі, а Ольги – пов'язана з частими концертами в європейських операх і театрах. Хоча є окремі вістки про спільний період життя подружжя у Львові, на квартирі, яку свого часу придбав для доньок батько Ольги – Михайло Іванчук. Зі слів родини Слави та Ореста Іванчуків, у другій половині 1930-х рр. Андрій Лепкий, у зв'язку з дебютом своєї дружини у львівській опері, спеціально намалював її портрет, як презент для А. Кос-Анатольського під назвою «Арія Лепкої у Львівській опері».

У 1938 р. родина Андрія та Ольги Лепких приймає важливе фінансове, проте рокове рішення про тривале розлучення. Співачка планує підписати контракт із Віденською оперою, однак на запрошення посла Канади в Австрії виїздить на американський континент у гастрольний тур цією країною. а вже 2 лютого 1939 р. львівська газета «Діло» публікує статтю про остаточний виїзд співачки до Америки: *«Наша оперова співачка Ольга Лепкова, відома нашому громадянству з виступів «Запорожця за Дунаєм», що мала теж нагоду виступати в кількох операх у Львові, виїхала до Нью Йорку, запрошена туди М. Голинським, щоб виступити з ним в одній українській фірмі, яку має намір підготувати одне наше виробництво»* [16]. Це була фактично оперна стипендія Ольги Лепкої до Канади та США за підтримки відомих українських композиторів і товариств.

У лютому 1939 р. О. Лепка прибуває у порт Нью-Йорка, а 25 березня 1939 р. дає свій перший концерт у Торонто в межах гастрольного туру. 30 вересня 1939 р. українська щоденна газета «Свобода» опублікувала фотографію Ольги Лепкої із заголовком *«Ольга Лепкова, відома українська оперова співачка, яка прибула до Америки в лютому б. р. і відбула з повним успіхом артистичне турне по ріжних містах Канади. Пані Лепкова прибула тими днями до Злучених Держав і перебуває у Нью Йорку. В короткому часі артистка задумує дати по громадах ряд концертів для тутейших українців»* [17].

25 жовтня 1939 р. відомий український композитор Антін Рудницький повідомив про великі успіхи гастрольної програми Ольги Лепкої у Канаді, яка складалася з 20-ти концертів від Монреалю до Едмонтону, анонсувавши нові заплановані виступи в українських громадах і товариствах США, які мали розпочатися з Нью-Йорка 29 жовтня цього ж року. На думку А. Рудницького, значення концертів Ольги Лепкої було колосальним для української культури, адже *«кожний свідомий український громадянин повинен бути й свідомий*

значіння, яке для розвитку нашої культури взагалі, а зокрема для розвитку культури нашої еміграції, мають концерти справжніх, професійних українських артистів...» [18]. Ці концерти були показником висоти, якої змогла досягти українська культура для свого українського народу у всьому світі [19]. Цей репортаж із Америки виглядає досить символічно і водночас трагічно, адже в той час, коли Ольга Лепка була на хвилях творчого піднесення, її чоловік Андрій Лепкий, разом із багатьма іншими представниками української свідомої інтелігенції, потрапив у зону тоталітарної окупації Дрогобича сталінським режимом. Мислимо, що саме початок Другої світової війни і вереснева окупація Галичини більшовиками, унеможливила повернення Ольги Лепкої на Батьківщину в 1939 р. Відтак вона назавжди залишилася в США. Добре відомо, що чимало українських артистів і представників галицької інтелігенції саме через раптовий напад Німеччини і СРСР на Польщу в 1939 р., так і не змогли повернутися на Батьківщину та побачити своїх коханих родичів, назавжди зоставшись у чужому краю. 21 листопада 1939 р. про реалії переїзду Ольги Лепкої до Америки редакція газети «Свобода» зазначала: *«Європейська війна спричинила новий наплив мистецьких сил різних народів до Америки. Головно приїжджають тут мистецькі сили тих народів, що стали жертвою теперішніх відносин у середній та східній Європі... А тепер витаємо на американській землі ще одну артистичну силу – паню Ольгу Лепкову»* [20].

Усього співачка дала понад 20 концертів у залах Канади, а 3 грудня 1939 р. відбувся її перший концерт у США, м. Детройт, в концертній залі Арт Мюзеем. 24 березня 1940 р. О. Лепка дає концерт у Філадельфії, у Франклін-аудиторії, а опісля – концерти у Пітсбургу та Сіракузах. У р. співачка бере участь в опері «Катерина» (автор – Микола Аркас), постановку якої у Нью-Йорку здійснив Антін Рудницький. 16 січня 1944 р. виступає у нью-йоркському концертному залі «Таун-Холл» з новою концертною програмою. 10 січня 1945 р. у неї відбувся другий виступ у нью-йоркському концертному залі «Таун-Холл».

Співачка О. Лепка також була учасницею низки концертів, організованих Американським Червоним Хрестом (1940 – 1944). Так, 4 – 6 червня 1946 р. відбувся окремий концерт для делегатів Другого конгресу українців Канади, партія скрипки – Донна Гресько. 5 квітня 1949 р. у неї вже третій виступ у нью-йоркському концертному залі «Таун-Холл». До програми концерту входили композиції Марселя, Скарлатті, Генделя, Пурселя, Шуберта, Верді, Гайдна, Чайковського та українських композиторів Барвінського, Людкевича й Чишка. Це були концерти вищого мистецького гатунку, до того ж, виконані шістьма мовами народів світу.

У період 1941 – 1944 рр. Андрій Лепкий з Дрогобича продовжував листування з дружиною, яка залишалася у США і далі виступала під прізвиськом Лепка. Наприклад, на початку 1940-х рр. у США було поставлено оперу Миколи Аркаса «Катерина» за участю Марії Сокіл і Ольги Лепкової [21]. Проте «американська мрія» Ольги Лепкої вповні так і не збулася, позаяк доля розлучила її з Андрієм Лепким не лише кар'єрними гастролями та океаном, а й війною тоталітарних режимів проти людства. Водночас А. Лепкий не полишав роботи

ані в музеї, ані в гімназії, продовжуючи чекати на завершення війни і зустріч із коханою, як і багато інших тисяч українців. Відтак Андрій Лепкий, в часі відступу німців з Дрогобича, цілком логічно заздалегідь виїхав з цього міста. Тоді у Кракові зосереджувалося широке коло його друзів художників і представників родини Лепких. Дуже довго Ольга Михайлівна Лепка не мала жодної інформації про свого чоловіка та близьких, які залишилися в рідному краї. Згідно зі спогадами Левка Лепкого, Андрій загинув у Кракові під час лютневого бомбардування. Лише у 1949 р. Ольга Лепка змирилася, що її чоловік зник безвісти.

У 1949 р., після довгих пошуків, з'ясування інформації, безнадійного очікування вісток про свого чоловіка Андрія Лепкого, котрий залишився у Галичині та пропав безвісти, співачка вдруге виходить заміж за українського архітектора та інженера Юліана Ястремського (інколи помилково називають Маркіяном) [22], автора понад 30 проєктів українських церков у США і Канаді. Після цього Ольга Лепкова-Ястремська лише зрідка виходила на сцену, адже на хвилі емоцій від пережитого, вона полишила велику сцену та гастрольний ритм життя. Один із останніх її концертів відбувся 7 липня 1953 р. в «Союзівці», де вона виступала разом із Марією Полин'як-Лисогір та Левом Рейнаровичем. У другому шлюбі О. Лепка-Ястремська також не мала дітей і до кінця життя займалася громадською діяльністю в українських товариствах, зокрема у сфері меценатства української науки і культури. Наприклад, відомо, що у 1973 р. для видання першого тому «Дрогобиччина – земля Івана Франка» інженер Юліан Ястремський і Ольга (з дому Іванчук) пожертвували одну з найбільших сум у розмірі 275 американських доларів [23]. Щороку родина також жертвувала значні кошти для підтримки діяльності численних українських товариств і молодіжних організацій. У другій половині червня 1977 р. Ольга Лепка-Ястремська, завдячуючи підтримці американського консульства в СРСР, все ж зуміла відвідати Львів, зокрема родину Анатолія Кос-Анатольського, а також могилу його першої дружини, своєї рідної сестри Софії, яка похована на Личаківі поруч із іншою сестрою Зеновією та братом Орестом (помер від важкої хвороби). В цей час О. Лепка-Ястремська, мабуть, пробувала все ж віднайти якісь вістки про родину та чоловіка, зокрема через зустріч і зв'язки А. Кос-Анатольського. Проте, на сьогодні не відомо чи вона відвідала рідну Мражницю та любий Краків. Врешті її перебування супроводжувалося під постійним наглядом радянських спецслужб, а саму артистку було тимчасово поселено у готелі «Львів». Зі слів другої дружини А. Кос-Анатольської, Надії Андріївни Кос, з якою нам вдалося поспілкуватися у листопаді 2022 р., уся родина Кос-Анатольського також була під постійним тиском з боку КДБ.

Померла О. Лепка-Ястремська 3 жовтня 2002 р. і похована поряд із другим чоловіком, Юліаном, на цвинтарі Святого Духа м. Гемптонбург (штат Нью-Йорк, США). В публічній інформації про її першого чоловіка Андрія Лепкого часто зустрічаємо помилкові дані, зокрема й про те, що він народився 1903 р. у родині Михайла Лепкого та Анни з дому Захарківих, однак, як відомо Михайло

Іванчук і Анна Захарківа були батьками самої Ольги Іванчук, тобто Лепкої-Ястремської.

В історію українського мистецтва О. Лепка увійшла як оперна співачка, що володіла голосом широкого діапазону, красивого тембру, відзначалася музикальністю й артистизмом. Вона здійснила низку записів творів українських композиторів на грамплатівки (виробництво «Dolia records», 1966 р.). Про «американську мрію» Ольги Лепкової-Ястремської було опубліковано окрему серію статей.

Список використаних джерел:

1. Лазорак Б., Лазорак Т. Енергійний директор, який з вірою говорить про майбутнє музею...»: Дрогобицький музей за каденції свого першого керівника, хорунжого УГА та професора гімназії імені Івана Франка – Андрія Лепкого (1940 – 1944 рр.). *Садиба Франка: науковий збірник заповідника «Нагуєвичі»* / ред. кол. Б. Лазорак (голов. ред.), Я. Мельник, М. Мозер, П. Гриценко, Л. Тимошенко, В. Александрович та ін. Кн. III. Дрогобич: Посвіт, 2022. С. 219 – 346.
2. ЦДІАЛ. Ф. 201. Оп. 4а. Спр. 10446. Арк. 7.
3. Яремчишин Н. Отець Іван Ліщинський. *Дрогобиччина – земля Івана Франка*. Нью-Йорк, 1973. Т. 1. С. 752 – 756; Блажейовський Д. Історичний Шематизм Перемишльської Єпархії з включенням Апостольської Адміністрації Лемківщини (1828 – 1939). Львів, 1995. С. 745.
4. Войтуняк П., Кікта С. Унятичі (у 450-річчя: 1531 – 1981). *Дрогобиччина – земля Івана Франка*. Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1986. Т. 3. С. 406.
5. Дрогобич (Вистава «Бориславського Бояна»). *Діло*. Ч. 83. 13 квітня 1928. С. 4.
6. Пиц Б. Перестало битись гаряче серце подвижника українського хорового мистецтва Лева Коцана. *Майдан*. 28 листопада 2015. URL : <http://maydan.drohobych.net/?p=39591>
7. Яремчишин Н. Отець Іван Ліщинський. *Дрогобиччина – земля Івана Франка*. Нью-Йорк, 1973. Т. 1. С. 756.
8. ДАЛО. Ф. Р-35. Оп. 7. Спр. 3167: Андрій Лепкий. Арк. 1зв., 4.
9. Росоха С. 75-ліття Богдана Остап'юка. Давній Тернопіль. *Вільне Слово*. Ч. 5. 29 січня 1983. С. 8 – 10.
10. Лев В. Богдан Лепкий. 1872 – 1941. Життя і творчість. *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка*. Т. 193. 1976. С. 67.
11. Остап'юк Б. Літературно-мистецькі вечора в домі Богдана Лепкого... С. 2.
12. Як відбувалося освячення парохії св. Варвари у Відні. *Діло*. № 80. 10 квітня 1936. С. 8.
13. Вечір пісень оперових арій Ольги Лепкої. *Діло*. № 85. 18 квітня 1937. С. 12.
14. З малої салі Лисенка. Ольга Лепкова. *Діло*. № 89. 23 квітня 1937. С. 8.
15. Вечір пісень оперових арій Ольги Лепкої. *Діло*. № 85. 18 квітня 1937. С. 12.
16. Вїзд співачки О. Лепкової до Америки. *Діло*. Ч. 23. 2 лютого 1939. С. 9.
17. Ольга Лепкова, відома українська оперова співачка. *Свобода: Український дневник*. Джерси Ситі. 30 вересня 1939. № 227. С. 3.
18. Рудницький А. Перед концертами Ольги Лепкової в Америці: З музики. *Український дневник*. Джерси Ситі. 25 жовтня 1939. № 248. С. 3.
19. Перший концерт пані Лепкової. *Свобода: Український дневник*. Джерси Ситі. 31 жовтня 1939. № 253. С. 1.
20. Музиколуб. Маємо нову українську співачку в Америці: Голоси читачів *Свобода: Український дневник*. Джерси Ситі. 21 листопада 1939. № 271. С. 3.
21. Рудницький А. Українська музика. Історико-критичний огляд. Мюнхен, 1963. С. 121.
22. Н. Йорк, Н. Й. Товариство Українських Інженерів в Америці: З життя громад і організацій. *Свобода: Український дневник*. Джерси Ситі. 2 листопада 1948. № 255. С.

- 4; Душник В. Юліян К. Ястремський – архітект і мистець. *Свобода: Український дневник*. Джерси Ситі. 18 травня 1965. № 92. С. 3.
23. Список Жертводавців на видання збірника про Дрогобицьку землю. *Дрогобиччина – земля Івана Франка*. Нью-Йорк, 1973. Т. 1. С. 825.



Українська співачка і дружина Андрія Лепкого – Ольга Лепка-Ястремська з дому Іванчук (31 грудня 1948 р.)



**Учасники й організатори 1000-ї вистави оперети «Запорожець за Дунаєм».
Львівська опера (грудень 1935 р.)**

На світлині: у центрі – Антін Рудницький, праворуч – його дружина Марія Сокіл,
ліворуч – Ольга Лепка, стоїть крайній праворуч – Володимир Цісик

ЖИТТЯ І ЧИН О. КИРИЛА СЕЛЕЦЬКОГО ЯК ЖИВЕ ВТІЛЕННЯ ХРИСТИЯНСЬКОГОТА ДУХОВНО-НАЦІОНАЛЬНОГО ПОСТУПУ

Кирило Селецький – священник української греко-католицької церкви, письменник, просвітник, ревний та послідовний поборник національного поступу, знаний на галицьких теренах педагог, що на практиці зреалізував ідею опікунства Церкви над дітьми, заснувавши перші «діточі захоронки», ініціатор, засновник і духовний провідник двох католицьких чернечих згромаджень. Ігор Розлуцький, що суттєво спричинився до повернення імені душпастиря в український ментальний і науковий простор, вважає постать К. Селецького «величною й феноменальною на обширах української духовності і культури» [8, с. 15]. У візії єпископа Йосафата (Коциловського) – «праведник, муж Божого Духа, що дається нам як взорець християнського, праведного, святого життя» [7, с. 7]. Скромний парох, «людина ангельської доброти, простенька, покірна», Кирило Селецький для багатомільйонної української громади – поза конфесійною належністю – став живим втіленням духовного Чину, «сіячем здорового зерна». 11 липня 2009 року ознаменоване урочистим відкриттям беатифікаційного процесу, який ще 1941 року зініціював митрополит Андрей Шептицький, поставивши о. Кирила першим у списку на проголошення святым Церкви, але ненависний та безбожний большевицький режим на довгі десятиліття призупинив його. Верховний Архієпископ Києво-Галицький Святослав цілком слушно вважає о. Кирила «досконалим інструментом у руках Божого Провидіння», а його душпастирську та літературну працю вельми важливою на ниві національного відродження й духовно-моральне піднесення, головно галицького села.

Звісно, найбільша («найвизначніша») чеснота о. Кирила – любов до Бога, всеціла, природна, щира, жертвна. Одначе душпастирю К. Селецькому неабияк залежало й на тому, аби «українці повірили в себе, були самодостатніми, позбувалися вікових ментальних комплексів (меншовартості, упослідженості, покірливості)», а завдяки ревній молитві рідною мовою і щоденній наполегливій праці «навіть з найнижчих прошарків піднімалися на суспільний п'єдестал» [8, с. 37]. «О. Селецький, – зауважує І. Розлуцький, – вірить в силу людського духа, він вірить у людину, яка з Божою допомогою здатна змінити долю всієї країни» [8, с. 37]. Як митрополит Андрей Шептицький завжди боронив головне – духа українського народу, так і Кирило Селецький не жалів «ні праці, ні труду» для свого люду. У його поставі переплелосся ревне душпастирське служіння та щире бажання двигати рідний нарід, «ще не пережитий, ще не zdegradований» (А. Шептицький), як під ту пору декотрі західні народи. О. Кирило вірив, що українці, хоча й пригноблені, притлумлені, зчаста – духовно й ментально

дезорієнтовані, все ж сповнені «живучих сил», спрагли повноцінного буття у власній хаті [13, с. 164].

Багата й різногранна спадщина (художня, богословська, просвітницька, педагогічна) о. Кирила Селецького довгий час була відома лише вузькому колу фахівців, передовсім теологам, історикам, філологам, педагогам. Окремі його художньо-публіцистичні твори оприлюднено у форматі дитячої (почасти – детективної) лектури невеличкими книгами. 2018 року побачив світ I-й том ювілейного та найповнішого на сьогодні видання творів о. К. Селецького. Це – змістовні різножанрові художні твори («Не понехай свою хату»), богословські та теологічно-просвітницькі й історичні виклади («Нехай святиться ім'я твоє») та публіцистичні нариси, розлогі оповідки з життя відомих світських і духовних осіб («О власних силах»). Тут знайдемо захопливі й вельми цікаві оповідки про отців Івана Боска та Севастіяна Кнайпа, чії імена ще за життя обросли легендами; у християнському навітленні та в яскравій художній формі представлені біографії американських президентів А. Лінкольна та В. Франкліна; як детективна історія прочитується життєпис знаменитого угорського композитора Й. Гайдна. За кожним проникливим рядком – талант душпастиря, його неоціненний внесок у національну духовно-просвітницьку та – особливо – мовну скарбонку. Уже в перші роки свого священничого служіння, обіймаючи парохію в Мількові, отець Кирило (1868 р.) для простих селян підготував і видав читанку з непретензійною назвою – «Своя хата», за епіграф взявши крилаті Шевченкові рядки «В своїй хаті своя правда, і сила, і воля». В образі своєї хати імпліковано, хай позірно примарну і, здавалось би, недосяжну, ідею власної держави [10, с. 45].

Життєвий шлях, душпастирське служіння та творчість о. К. Селецького тісно пов'язані з мальовничою Бойківщиною. Народився майбутній душпастир, письменник і церковний діяч у с. Підбужі, що на Самбірщині (тепер Дрогобицький район). Рід Селецьких походив з давньої української прикарпатської шляхти. Мати, Іванна Павликівська, родом з невеличкого хутора Сельця, де ще в середині 17 століття було споруджено королівську церкву. Деякий час родина Селецьких, переїхавши з Підбужа, проживала у Сельці. Коли Кирилові виповнилося 8 років, його батьки оселилися в Самборі, де батько мав змогу вчителювати, а син – навчатися у Головній школі м. Самбора. Освіту Кирило Селецький здобув у Самбірській гімназії, яка на той час була доволі знаною на Галичині. Саме тут майбутній священник отримав ґрунтовну гуманітарну підготовку та добре християнське виховання. На період навчання в Самбірській гімназії припадає і захоплення К. Селецького народною творчістю. Саме тоді він чи не вперше замислився над власною ідентичністю, рівно ж і над сутністю народу, з яким почував себе покровленим як з окремішною та самодостатньою макроспільнотою. Вищі студії о. Кирило проходив у Львівському університеті на богословському факультеті, опісля продовжив навчання в Перемишльській семінарії. Дружиною о. Кирила стала Емілія Івасівка, донька пароха с. Більче, що на Дрогобищині. Висвятившись, К. Селецький допомагає парохіві Дрогобича. У цей час його життєва доля тісно

переплітається і з Дрогобицькою гімназією, у якій він майже три роки викладає українську мову та малювання. Перші роки душпастирства також пов'язані з бойківським краєм: о. Кирило Селецький працює сотрудником (помічником пароха) у Старій Солі, провадить самостійну капеланську службу в Біличі Горішнім Старосамбірщина); виконує обов'язки тимчасового адміністратора капеланії Мількова, завідує парафією в Любачеві, опісля – у Вороблику Королівському, служить у Корениці (тепер це Підкарпатське воєводство Республіки Польща). У Мількові душпастир відновлює іконостас, ікони реставрує графиня Анна Потоцька. У Любачеві Селецький планував звести нову церкву і навіть забезпечив будівельними матеріалами. У другій половині 70-х років о. Кирило Селецький отримує парафію у с. Жужіль, що на Сокальщині, до якого належало і с. Цеблів. У Цеблові в монастирі сестер св. Йосифа завершив 28 квітня 1918 року душпастир свій земний шлях, похований у каплиці на кладовищі в с. Жужель. З приходом у Жужіль К. Селецький посадив ясеня, мимохідь зауваживши: «Це на труну для себе». За декілька літ до відходу у вічність попросив зрубати дерево, порізати на дошки й заховати на горищі сестер-йосифіток, мовляв, так безпечніше в час війни... [Див. про це: 8, с. 32 – 33].

К. Селецькому випало жити й творити в складних і суперечливих історико-політичних реаліях. Маючи добру класичну освіту, філологічну підготовку та мовний вишкіл (досконало знав декілька іноземних мов), гострий аналітичний розум і сформовану ментальну українськість, душпастир і просвітянин переймався розбудовою рідної хати (в ідеалі – держави) з усіма її історично сформованими підвалинами та інституційними чинниками, викликами й засадничими концептами. Одначе рідна хата не постане, якщо не буде бачення саме українського майбутнього, українського моноліту, не буде єдності та потреби долати розбрату. У візії о. Кирила, духовним національним монолітом, основним консолідаційним чинником українського суспільства має стати мова і церква. У другій половині ХІХ століття ці націєвірні феномени були zagrożені, може, не так зухвало й цинічно, як у Наддніпрянській Україні, але в ситуації бездержавності це вельми серйозний виклик. Під ту пору, на відміну від зросійщеної Наддніпрянщини, Галичина все ще не мала (і то після духовно-патріотичного Чину та на правду подвижницької діяльності та блискучої мовної практики й безальтернативної перемоги в «азбучній війні» о. Маркіяна Шашкевича) адекватного й більш-менш прийняттого, збалансованого та консолідаційного правопису: доводилося балансувати між агресивним москофільством чи не надто прихильним полонофільством. У цих непростих умовах о. Кирилу вдалося апробувати свою неповторну й водночас питому та органічну мовноговіркову матрицю. Різноматні та різножанрові – богословські, художні, публіцистичні – твори Кирила Селецького виходили в різних містах, тексти зазнавали не лише редакторських втручань, а й несли на собі відбиток видавничих традицій. Найбільше шкоди завдавало сумнозвісне «язичіє». Ця мова не була ані російською, ані українською, ані церковно-слов'янською, радше якоюсь недолугою строкатою мішаниною всіх трьох з

незначними вкрапленнями народної мови. Скажімо, запеклі опоненти народної української мови, зосібна Д. Зубрицький (перед тим щедро засипані «миколайчиками» та густо обкурени димом з московських кадилиць) називали її «язиком черни, пастухов, пасечников, Грицьков» [12, с. 144]. У Галичині, за сучасними визначеннями, повним ходом ішла одна з форм гібридної війни, яка не зводилася лише до азбучної, а була «справжнім мовно-ідеологічним протистоянням, заторкувала основи національного буття, національної самоідентифікації, розривала ментальну тяглість, спадкоємність, що головню втілюється в мові [12, с. 145]. «Могутнім древом над брудним потоком загумінкових мовних баталій» стала мовна практика й мовотворчість Івана Франка – ця органічна наддністрянська гілка соборної української мови. І цю живу гілку ревно плекав ще перед Каменярем скромний сільський парох Селецький, який ніколи не вважав себе письменником, не прагнув стати відомим у царині мистецтва слова, а свою художню практику використовував як допоміжний засіб проникливої та різногранної духовно-просвітницької діяльності, інспірованої євангельською любов'ю до убогої своєї пастви, до людини – як вінця Божого творіння. Живим подихом колоритної наддністрянсько-бойківської говірки віє і від майстерної словесної візуалізації: проникливі рядки немовби дихають свіжістю та райською прохолодою літнього ранку (далі пропонуємо фрагмент оповідки «Шкло»):

Було то літню порою, ще досить рано, бо сонце на осьму указувало. Виїхали в густий ліс, котрий доокола Мілків окружає. Стефанко не міг досить нарадуватися, коли чув щебетання всякого птаства, що мов славилу Бога, який наслав таку любу днину, – і не міг досить надивитися на ті високі сосни, котрих вершки, вітром порушені, злегка нахиливалися, мовби людем, що їхали через ліс, поклін віддавали.

І от вже видобулись з ліса та побачили в долі сільце невелике, що шнуром вздовж потоку між зеленою деревиною розтяглося. Серед села клекодав пеняво млинець, мовби сварився з поблизьким ставом, що го так скупо водою наділяє [10, с. 122 –123].

Розмірений темпоритм, стримана образна палітра, чітко налаштована «оптика» дитячої світорецепції, лаконічні етнографічні штрихи, імпліковані пізнавально-виховні вектори, наскрізна сакральна вісь – усе це додає авторському дискурсу неповторного флеру, стриманої експресії [Ддив про це: 13, с. 167]. Зворушливу рецептивну безпосередність та природність привносять доволі прозорі бойківські лексеми (*видобулись, сельце, людем, пеняво, осьма, го*). Занурившись чутливим душпастирським серцем у «біополе бойківського села», ліпив свого героя його природним словом, як Василь Стефаник, може, не так колоритно й концептуально, не завжди точно в координатах того чи того макростилу або художньої течії, якщо порівнювати з мовотворчістю визнаного класика, але щиро, зворушливо, проникливо, зчаста сентиментально-романтично, іноді – з м'яким світлим гумором, подекуди – з майстерною іронією, і ревний ісповідник живого слова К. Селецький [Див. про це: 12, с. 146].

Над берегом широкого Дністра розкинене меж вербами сельце невеличке. Нарід там мешкає заможний, хати всюда статні, а коло хат стожків та оборогів з сіном і з збіжжом повно. Помеже хатами одна тільки якось для ока принадніша, білов глинков вимускана, – над нею горує розсохатий дуб, а на том дубі бузьок гніздо си увив. Коло той хати харність повсюду велика, сад ю окружає докола, а в том саді яблук і грушок без ліку. За садом пасіка невеличка [10, с. 51].

Авторська мова добірна, виразна, щедро інкрустована говірковими лексемами – фонетичними, граматичними, лексичними, що засвідчують багатовікову мовну тяглість та збережені в первісному вигляді архаїчні форми. І знову жодне слово – *меж, си, нарід, всюда, докола, вимускана, харність, стожки, глинков, збіжжє, горує, бузьок* – не порушує дивовижної мовної гармонії, не дисонує, не справляє враження чужорідного тіла. Чого вартий лише концептуальний діалектизм-архаїзм *харність*, що чудово ілюструє глибинні етноментальні пріоритети бойків, їхнє внутрішнє тяжіння до гармонії, впорядкованості свого життєвого простору, його естетизації, до чистоти – душевної і тілесної. А яка українська хата без гнізда бузька (лелеки)! Аби в лаконічному уривкові візуалізувати майже ідеальний (що більше – заможний!) український світ з його ошатною білою хаткою, стіжками збіжжя і сіна, пасікою, садком, вербами як неодмінним атрибутом рідного краєвиду, лелеками (як у Тараса Шевченка, Марка Вовчка чи І. Нечуя Левицького), – потрібен письменницький хист та особливий – український – стан душі. Вражає в цьому уривкові й неперевершений ритм прози – «як поважний плін Дністра, що виривається з карпатських жбирів на рівнинну просторінь» [12, с. 146].

Цікаво, що в К. Селецького колоритні говіркові слова, серед яких переважає саме бойківський діалектний масив, однаково крізнять і в авторському мовленні, і в розмовних партіях персонажів. Це те мовлення, яке душпастир виніс зі свого природного комунікативного середовища, це те, що належить людині від самого народження аж до смерті:

«Наввірилася вже мужови тая неустанна посварка. Схопився з постелі, пішов до стодоли, скенув околот на бойще, заніс під шопу, тамка го розв'язав і вернувся до хати; велить старому з п'єца злізти і жене на обору» [10, с. 63]; «Був то вже підходилий чоловік, майже старовина, лице в него поморщене, волосє напівсиве та кучераве з-під капелюха на плечі спадало. Одягнутий він був у полатану свиту та дуже лихі ходачита, через плечі перевісив на ремінци скур'яну торбу, на котрій в обруч звиті дроти висіли» [10, с. 117].

Не можемо стверджувати, що всі художні твори о. Кирила однаково досконалі в мистецькому плані, але добротність, фактурність, мовленнєва збалансованість (не забуваймо про численні редакторські втручання!) й оригінальна образність незаперечні. Саме художні тексти о. К. Селецького слугують ілюстрацією для розуміння складного й часто суперечливого процесу становлення української літературної мови в Галичині, для пізнання тогочасної народної поліфонії говіркових слів, діалектичної взаємодії живої мовної стихії та церковнослов'янської [Див. про це: 12, с. 147].

Серед художньо-публіцистичних життєписів о.Кирила Селецького привертає увагу проникливий нарис, присвячений визначному церковному діячеві Української греко-католицької церкви першої половини XIX століття Іванові Снігурському. *«В темноті духовій погрузеному народови він перший промощував дорогу до просвіти, написав і видав «Буквар», где побіч себе в милій згоді містилися уступи в язиці рускім, польскім і німецькім. Сей буквар в своїм часі находився в руках всіх дякоучителів, понеже ніякої иншої елементарної книжки рускої не було»* [10, с. 489]. Обіймаючи високий чин Перемишльського єпископа, І. Снігурський розвинув свою діяльність у тому напрямі, аби просвічувати «стількоміліоновий нарід, темний, зубожілий, закріпощений» у релігійно-моральному плані. З його ініціативи та за безпосередньої фінансової підтримки було засновано перші парохіяльні школи. Найбільше ж І. Снігурського, як і К. Селецького, хвилювало те, що наш обряд втрачає багатівікову велич і принадність. *«Та ж сей обряд був колись-то милій нашим князям та боярам, дарма що опісля став лише для хлопа пригожий, а пани і вельможі відцуралися его!..»* [10, с. 489].

Обидва душпастирі – і єпископ Снігурський, і К. Селецький – закладали духовні підвалини під будівлю народної просвіти. Рідномовна школа, оперта на законі Божім, і своя Церква, де Слово Боже виголошують до народу його ж мовою освічені священники, оберігає народ від духовної темряви, додає йому стійкості перед «розбурханими хвилями» світових катаклізмів. *«Всяка власть, котра обіймає правлене, приймає zarazом на себе обов'язок перед Богом і людьми, що буде старатися о моральне і матеріальне добро тих людей, над котрими повірило їй Провидіне Боже опіку. А тут ось за час панованя Польщі на Русі ніхто не потрудився, щоби клір руский піднести, ублагородити, щоб відповів свому високому покликаню на землі. Будовано великолінні костели по середмістях, стросно і вінувано латинські монастирі; латинський клір образувався в краю і поза границями... Церкви же рускі – мов ті діди, згорблені від старості, почорнілі, гдекуди соломою криті, – тинялися по передміських заулках та по селах, а руский клір, мало що більше образований від кожного хлопа, жив в крайнім пониженю. Руский священник косив, молотив, ходив за плугом, щоби роздобути насущного хліба для удержаня свого і своєї, не раз численної, родини»* [10, с. 497].

Отже, роль і місце о. Кирила Селецького в національно-духовому та просвітницькому поступі діячів греко-католицької церкви на теренах Бойківщини й Галичини загалом, – а ті часто брали на себе місію формування самосвідомості й самототожності народу в умовах його бездержавності та суспільних і ментальних утисків, – незаперечні й вагомі. Душпастир ні на мить не засумнівався у своєму виборі, не відступив перед огромом роботи, часто рутинної й невдячної, позаяк його серце було сповнене жертвовної любові до свого поневоленого, відкиненого на маргінеси історії народу і до його святостей – мови й обряду, які часто заперечували, висміювали та зневажали. Не понехавши власної хати, забуваючи про себе й свої потреби, бажав єдиного – просвітлення розуму ввіреної йому пастви, спасіння душ, рівно ж гідності та

морально-духовної та ментальної стійкості. Талановите й проникливе слово отця Кирила, питомо народне, живе, колоритне, пройшовши крізь горнило іншого Слова, освяченого горніми сферами, – Слова Божого, одкровення Духу, лягало надійним каменем у підмурівок величного собору рідної мови – цієї, у візії душпастиря, святая святих повноцінного національного буття.

Список використаних джерел:

1. Василюшин М. (с. Маркіяна). Богом даний... Слова святості та важливість канонізаційного процесу о. Кирила Селецького для УГКЦ. *Соціогуманітарні студії. Випуск присвячено дослідженню життя і творчої спадщини о. Кирила Селецького (З нагоди 100-ліття пам'яті)* / гол. ред. Розлуцький І. М. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2022. Вип. 1. С. 15 – 34.
2. Вергун Т. О. Кирило Селецький. *Богослов'я : Науковий тримісячник*. Рим, 1988. № 52.
3. Дмитрів І. Християнські мотиви в художній творчості о. Кирила Селецького. *Соціогуманітарні студії. Випуск присвячено дослідженню життя і творчої спадщини о. Кирила Селецького (З нагоди 100-ліття пам'яті)* / гол. ред. Розлуцький І. М. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2022. Вип. 1. С. 59 – 69.
4. Марко С. Отець Кирило Селецький – засновник перших активних чернечих Згромаджень в УГКЦ. *Наукові записки УКУ. Серія : Богослов'я*, 2018. Випуск 5. С. 116–117.
5. Митрополит Андрій Шептицький у документах радянських органів державної безпеки (1939 – 1944 рр.). Київ : Українська Видавнича Спілка, 2005. 480 с.
6. Огієнко І. І. (Митрополит Іларіон). Історія української літературної мови. Київ : Либідь, 1995. 296 с.
7. Преосв. єпископ Йосафат до всеч. духовенства. (З нагоди двадцятьп'ятьліття смерті Бл[аженої] п[ам'яті] о. пралата Кирила Селецького). *Селецький, Кирило. Вибрані твори: У 2-х т. Т. 1.* / упоряд. та ред. Ігор Розлуцький, с. Маркіяна (Василюшин). Дрогобич : Коло, 2018. С. 7 – 14.
8. Розлуцький І. Сіяч здорового зерна для свого люду. *Кирило Селецький. Вибрані твори: У 2-х т. Т. 1.* Дрогобич : Коло, 2018. С. 15 – 40.
9. Розлуцький І., Розлуцька А. Особливості національного дискурсу у творчості о. Кирила Селецького. *Соціогуманітарні студії. Випуск присвячено дослідженню життя і творчої спадщини о. Кирила Селецького (З нагоди 100-ліття пам'яті)* / гол. ред. Розлуцький І. М. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2022. Вип. 1. С. 148 – 160.
10. Селецький К. Вибрані твори: У 2-х т. Т. 1. / упоряд. та ред. Ігор Розлуцький, с. Маркіяна (Василюшин). Дрогобич : Коло, 2018. 608 с.
11. Стецик М. Ізмаратди мовостилю о. К. Селецького (від редактора). *Селецький, Кирило. Вибрані твори: У 2-х т. Т. 1.* / упоряд. та ред. Ігор Розлуцький І, с. Маркіяна (Василюшин). Дрогобич : Коло, 2018. С. 539 – 549.
12. Стецик М. Художня творчість о. Кирила Селецького в контексті духовно-просвітницьких та естетичних пошуків і мовно-ментальних викликів. *Рідне слово в етнокультурному вимірі: збірник наукових праць Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*. Дрогобич : Посвіт, 2018. С. 141 – 151.
13. Стецик М. Духовно-сакральні та етноментальні виміри художньої мовотворчості о. Кирила Селецького. *Соціогуманітарні студії. Випуск присвячено дослідженню життя і творчої спадщини о. Кирила Селецького (З нагоди 100-ліття пам'яті)* / гол. ред. Розлуцький І. М. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2022. Вип. 1. С. 161 – 175.

Мирослава ЗИМОМРЯ

*кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
практики англійської мови і методики її навчання,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*

УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО: КОНТЕКСТ ЕСТЕТИЧНИХ ШУКАНЬ

Сутність ужиткового мистецтва увиразнює прикладний досвід його носіїв. Адже народні промисли творять своєрідність субкультури, що охоплює різноманітні прояви духовних змагань народу. Це стосується також формування та розвитку народних промислів в Закарпатті, де фольклорні традиції набули вагомого значення на рівні виразної домінанти в ХІХ – ХХ ст. Йдеться передусім про розмаїття ужиткового мистецтва, що має чітко виражений народний характер. Воно – колоритне, багатогранне, самобутнє. Звідси – його вагомість у культурно-національному житті українців, угорців, словаків, румунів, німців, вірмен, представників інших етносів, які проживають у досліджуваному регіоні. Примітний факт: народне мистецтво закономірно опирається на органічний зв'язок зі звичаями і ширше – традиціями того чи іншого етносу. В основі прикладного мистецтва – високий естетичний потенціал, що наповнюється мотивами з різних населених пунктів Карпатської України.

До найбільш поширених різновидів народних промислів належали і досі належать вишивки, ткацтво, килимарство, гончарство різьба по дереву, ковальство, карбування, художнє литво тощо. Образи, які містяться у виробках народних майстрів, суголосні мотивам з народних пісень, балад, коломийок, приповідок, казок. Їхнє виконання відбувалося в органічному зв'язку з конкретною фольклорною традицією й супроводжувалося відповідними мелодіями з арсеналу музично-інструментальної культури. Цю проблематику найбільш повно дослідив Михайло Хай на сторінках монографії «Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)» [13, с. 51].

З-поміж багатьох сіл і міст Закарпаття, де постали традиційні осередки ужиткового мистецтва, вирізняються Рахів, Ясіня, Великий Бичків, Тячів, Хуст, Міжгір'я, Берегове, Перечин, Іза, Копашньове. Особливо значний історичний досвід нагромадився в селі Іза, що в Хустському районі. Він передається з покоління до покоління і животворить новими тенденціями. Йдеться про естетичні аспекти народних промислів [11, с. 163]. Традиційна художня система щодо побудови образу і техніки виконання спричиняє появу нових реалізацій, що мають як колективний, так передусім – індивідуальний характер. Про це свідчить діяльність Закарпатського обласного Будинку народної творчості, заснованого у листопаді 1945 року. Його очолив Андрій Коцка (1911–1987), згодом Народний художник України. Традиції, закладені визначним носієм закарпатської школи живопису, після реорганізації осередку (1980–1991 – Закарпатський обласний науково-методичний центр народної творчості і культурно-освітньої роботи; 1992–1996 – Будинок народної творчості Закарпаття; від 1997 – Закарпатський обласний центр народної творчості)

продовжили у 1950-х – 1990-х рр. насамперед Євген Шерегій (1910–1985), Василь Поляк (1929–1982), Семен Поляк (1932–1988), а також Василь Кобаль [7, с. 4; 7, с. 73; 7, с. 84]. Тут методистами були відомі діячі української культури, художники Адальберт Ерделі (1891–1955) та Федір Манайло (1910–1978). Варто відзначити: серед функцій та завдань Закарпатського обласного центру народної творчості питання розвитку народних промислів та їхньої популяризації посідало первинне місце. Його окреслювали, у першу чергу, ті заходи, що були спрямовані на духовне зростання, гуманізацію суспільства, утвердження трансцендентних вартостей, укладання культурно-просвітницьких програм з урахуванням системного нагромадження досвіду у справі розгалуження народних промислів та їхнього використання у контексті соціокультурної діяльності мистецьких осередків.

Становленню закарпатських народних промислів сприяло Ужгородське училище прикладного мистецтва, відкрите восени 1945 року. Воно спричинило значний плодотворний вплив на зміцнення традицій народного образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва в Закарпатті. У цьому контексті доречно виокремити постать творця студії образотворчого мистецтва в Ужгороді Золтана Баконія (1916–1989). Його мистецько-педагогічна система передбачала ґрунтовну підготовку народних умільців на основі новаторських підходів до художньо-естетичного навчання з проєкцією на синтез як народних підступів, так і традицій європейської педагогіки [6, с. 19].

Що примітне для народних промислів Закарпаття, якщо закрюювати тему фольклорних традицій? Це – передусім переємність досвіду. Ілюстрацією цього є, приміром, розробка орнаментальних композицій і послідовність декорування виробів. У цьому сенсі народні умільці Закарпаття сягнули високої майстерності. Йдеться про оригінальні рішення орнаментів на виробах з дерева, що оздоблені сухим різьбленням та інкрустацією. Це підсилює красу матеріалів, а також творчий нахил творця народних промислів. При цьому невід’ємним складником постають визначальні мотиви, які використовувала (з урахуванням громадянських мотивів), наприклад, на виробах ручного ткацтва Г. Визичканич, а також інші майстри [2, с. 67]. Аналогічний підхід був властивий для майстра випалювання на дереві з Косівщини Івана Грималюка (1904–1989). Ці мотиви творили, як правило, цілісний візерунок, що складався з компонентів, які ритмічно повторювалися у загальній побудові композиційної форми виробу. Не є винятком, наприклад, композиція з елементів різьблення та інкрустації на пласкій поверхні «декоративного хрестика». Це властиве для різьбярів Гуцульщини [3, с. 67], де майстри застосовують техніку поєднання кольорів. Це аргументовано демонстрував уродженець с. Закрівці, що біля Коломиї, майстер художнього декорування фарфору Михайло Мандзюк (1943–2020). Йому належать сотні декоративних різьбленням й інкрустацією тарелів з образами, приміром, Франца Йосифа (18 серпня 1830 – †21 листопада 1916), а також сюжетними картинками, пов’язаними з Україною (на одній тарелі зображена Мати-українка з дитям, а їхнім рятівником постає з булавою Богдан Хмельницький). П’ять зразків Микола Зимомря придбав для авторки цих рядків,

що додало снаги вивчати ще мало досліджену спадщину визначного митця. Високий рівень характерний для усієї серії декоративних тарелей, зокрема: «Тарас Бульба» (1985), «Моя Україна» (2009), «Квіти України» (2009), «Національні герої України» (2010), «Подих Землі» (2011), «Наші друзі» (2012), «Міста моєї Батьківщини» (2013), «Письменники України» (2015), «Наші духовні святині» (2017); цикл Шевченкіани «Тарас Шевченко» (2014).

Значну художню вартість – крізь призму фольклорної традиції – мають вироби народних умільців, що мали прикладне значення у побуті. До них належать зразки хатніх меблів, зокрема, столи, полиці, колиски, лави, стільці, мисники, ліжка; взірці посуду – ложки, миски, коновки, коновці, гелетки; вироби для господарського вжитку – куделі, гребені, веретена, хомути, човники; предмети культового та обрядового призначення – свічники, ікони, хрести. За слушною оцінкою Л. Оршанського та П. Андріюка, «виникнення і розвиток художнього деревообробництва тісно пов'язані з практичною діяльністю людини» [9, с. 12; 10, с. 219]. Результати нашого аналізу підтверджують об'єктивність цього висновку. Адже в Закарпатті створився своєрідний стереотип, в основі якого лежить прагматичність розуміння функції виробів, які використовуються з цільовим призначенням. На це вказують численні варіанти виготовлення, наприклад, килимів, тканих доріжок, покрівців і налавників, в яких віддзеркалені художні традиції ткацтва.

У народних промислах Закарпаття міститься яскрава орієнтація на контекст фольклорних традицій. Декоративно-ужиткове мистецтво свідчить про його органічну сполуку з національним мистецтвом і слугує його ідентифікатором, якщо вести мову про типологічні зіставлення з виробами промислів різних народів [1, с. 5; 1, с. 198]. Певний виняток становить та модель традицій, звичаїв і обрядів, яка належить спорідненим або неспорідненим народам, з одного боку, та народам-сусідам – з іншого. У такому випадку йдеться про можливий ключ до взаємовпливу, що має місце між духовно близькими народами. Проте, як підкреслює О. Вишневський, слід передусім зважати на «український виховний ідеал і національний характер» [5, с. 23]. Бо ж для споріднених народів нерідко властиві однакове сприйняття образів, мотивів і тематичних рішень. До прикладу, це стосується вишивальної техніки, що побутує у різних місцевостях Закарпаття: лічильна гладь, художня гладь, низинки, хрестики тощо.

Аналіз наведеного вище матеріалу дозволяє характеризувати рівень розвитку та становлення народних промислів Закарпаття в контексті їхнього зв'язку з фольклорними традиціями. Декоративно-ужиткове мистецтво найкращим чином співвідноситься з історією краю, його духовно-культурними традиціями. Тому так важливо зберігати вироби народних умільців, переймати досвід попередніх поколінь з метою його опанування та примноження на новій основі з урахуванням інноваційних технологій [4, с. 72]. Усе це покликане стимулювати творчу активність сучасників, у першу чергу, представників молодшої та середньої вікової категорії – школярів і студентів, які реалізують проекти з декоративно-ужиткового мистецтва у художньо-прикладних гуртках.

У подібних осередках відбувається природне прилучення гуртківців до духовних надбань національної культури, виховується бережливе ставлення до мови, історії, фольклорних традицій і звичаїв, що характеризують «етнонаціональну орієнтацію» [12, с. 183]. Це винятково важливо в епоху викликів і випробувань, викликаних війною Росії проти незалежної України.

Список використаних джерел:

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів: Світ, 1993. 272 с.
2. Бенца О. Громадянське виховання учнівської молоді в спадщині діячів освіти Закарпаття (1919–1939 рр.): монографія. Дрогобич: Коло, 2004. 231 с.
3. Вах І. До історії дослідження географії народних художніх промислів на Гуцульщині. *Історія української географії*: Всеукраїнський науково-теоретичний часопис. Тернопіль: Підручники і посібники, 2005. Вип 2 (12). С. 66–69
4. Вачевський М. Сучасна економічна освіта у країнах Західної Європи: формування професійних компетенцій. *Рідна школа*. 2006. № 3. С. 71 – 74
5. Вишневський О. Український виховний ідеал і національний характер (витоки, деформації і сучасні виклики). Дрогобич: Сурма, 2010. 160 с.
6. Волощук А. Мистецько-педагогічна система Золтана Баконія в контексті розвитку художньої освіти України та Закарпаття. Ужгород: Гражда, 2008. 64 с.
7. Зимомря М., Уральський Л. Осередок духовної культури Закарпаття. Ужгород, 1996. 16 с.; Зимомря Мирослава. Лінгво-краєзнавчий аспект ужиткового мистецтва: контекст в системі міжпредметних зв'язків. *Наукові записки кафедри германських мов і перекладознавства*: зб. наук. праць. Вип. 7. Дрогобич, 2018. С. 71 – 77; Зимомря Мирослава. Лінгвістичні маркери ужиткового мистецтва: парадигма міждисциплінарних зв'язків. *Молодий вчений*. Херсон: Вид. дім «Гельветика», 2019. С. 82 – 87.
8. Клапчук В. Гуцульщина та гуцули: економіка і народні промисли (друга половина ХІХ – перша третина ХХ ст.): монографія. Львів – Івано-Франківськ, 2009. 507 с.
9. Оршанський Л., Андріюк П. Основи гуцульського художнього деревообробництва. Косів: Писаний Камінь, 2002. 236 с.; Оршанський Л. Теоретико-методичні засади художньо-трудової підготовки майбутніх учителів трудового навчання: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. К., 2009. 41 с.
10. Оршанський Л., Силко Р. Готфрід Земпер та художньо-промислова освіта Західної Європи й України: монографія. Дрогобич: ВВ ДДПУ, 2016. 273 с.
11. Титаренко В. Українські народні промисли: естетичні аспекти: монографія. Полтава: АСМІ, 2004. 250 с.
12. Ференц П. Етнонаціональна орієнтація українців Закарпаття в 20 – 30-ті роки ХХ століття. Мукачево: Карпатська вежа, 2005. 216 с.
13. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)». Київ – Дрогобич, 2011. 560 с.

Тетяна КУЦИР
*кандидат мистецтвознавства,
науковий працівник відділу народного мистецтва,
Інститут народознавства НАН України (м. Львів)*

**ВІДДІЛ ХУДОЖНЬОЇ ВИШИВКИ ЛЬВІВСЬКОГО ФАХОВОГО
КОЛЕДЖУ ДЕКОРАТИВНОГО І УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА
ІМ. І. ТРУША: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПРОДОВЖЕННЯ
ТРАДИЦІЇ ОЗДОБЛЕННЯ РУШНИКІВ**

Відділ художньої вишивки Львівського фахового коледжу декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша є одним із найстаріших в цьому закладі освіти. За майже 50-річну історію існування відділу змінювалися його назва, викладацький склад і програми навчання. Незмінним залишалося ключове завдання відділу: збереження та продовження традицій українського вишивання, яке вдавалося втілювати впродовж усіх цих років завдяки професійним якостям педагогів, їхній пасіонарності, наполегливості, таланту, а також любові до предмету викладання. Сьогодні під керівництвом Карпін Світлани Василівни на відділі працюють викладачі Качмар Марта Маркиївна, Тарнавська Наталія Романівна, Стесенко Оксана Федорівна та Шевчук Христина Ігорівна, а також майстер виробничого навчання Шпирко Ольга Михайлівна.

Складність опанування вишивальними техніками та принципами оздоблення ними виробів одягового та інтер'єрного призначення полягає у їхній багатокomпонентності, залученню різних видів матеріалів, розумінні їхніх особливостей та тривалості процесу реалізації проєкту. Крім того, для кращого засвоєння знань, процес опанування дисциплінами має бути динамічним і цікавим. Саме тому викладачі відділу постійно працюють над модернізацією навчальних програм, шукаючи підходи і завдання, які б, з одного боку, сприяли збереженню традиційних засобів оздоблення, а з іншого — актуалізували використання вишивальних швів у сучасному вбранні та побуті.

Одним із сталих завдань, яке пропонується для виконання студентам 2 – 3 року навчання відділу художньої вишивки практично від часу його створення є декоративний рушник. Тривала актуальність завдання пояснюється символічним значенням рушника для українців, а також конструктивною простотою виробу. Більшість вишивальних швів, які опановуються студентами, зустрічаємо у проєктах і готових виробках: лічильна та гладь по контуру, кочелистий і стебловий шви, «качалочки», ланцюжок, хрестик, стебнівка, городоцький шов, «довбане», кручений шов, набірування, занизування, низинка, виколювання, «поверхниця», мережки одинарний, подвійний та роздвоєний прутики, «шабак» тощо. Не меншим розмаїттям позначені й видовжені по вертикалі орнаментальні композиції рушників, з-поміж яких передовсім домінують центрально-симетричні. У виробках зустрічаємо візерунки, притаманні вишивці різних українських історико-етнографічних районів – Слобожанщини, Середнього Подніпров'я, Полісся, Західного та Східного Поділля, Гуцульщини, Бойківщини,

Покуття, Опілля, Надсяння, Лемківщини і т.ін. Поряд із сталими кольоровими поєднаннями, характерними для осередків народної вишивки цих районів, студенти постійно ведуть пошук нових сполук барв, подекуди відмовляючись й від звичного білого тла на користь пастельних охристих, зелених відтінків чи відкритих кольорів, наприклад, червоного.

Одним із найпростіших композиційних типів рушників є ритмічне чергуванням вузьких смуг обабіч широкої центральної, розмішені на кінцях виробу. Яскравими прикладами такого вирішення є декоративний рушник Тизьо Р. (2005, керівник Качмар М. М.) та рушник «Дерево життя» Сірак Н. (2009, керівник: Качмар М. М.). Останній з них оздоблений мережкою «шабак», виконаною білими нитками по сіруватому полотні. Ажурність, легкість і витонченість притаманна цій композиції, основними орнаментальними мотивами якої є восьмипелюсткова рожа, ромб та зигзаг. Авторка рушника, ймовірна, надихалася вишивкою Середнього Подніпров'я, Слобожанщини чи Полісся, у жіночих сорочках яких зустрічаються подібні орнаментальні мотиви, виконані у тій же техніці. Більш точно визначити походження візерунку можна у декоративному рушнику Тизьо Р. Це Снятинське Покуття, жіночі сорочки якого прикрашали «довбаним» у поєднанні із «курячим виводом», «циркою», рахованою гладдю. Студентка також використала притаманні для цього осередку народної вишивки поєднання сірої нитки в основних мотивах «довбаним» та «курячим виводом», які нагадують невибілену лляну пряжу, доповнені білою барвою, якою вишиті мотиви лічильною гладдю, та бордовою – у смугах, що підкреслюють тридільність композиції та імітують характерне для снятинських сорочок змережування. Лаконічна форма основних мотивів, підпорядкованість їм додаткових елементів, геометрична чіткість та злагодженість усіх компонентів композиції надає виробу монументального звучання.

Наступний тип композицій значно частіше зустрічається у студентських виробках, аніж попередній. Він складається з однієї чи двох доміантних смуг на кінцях виробу та збудованого зазвичай за принципом трикутника центрально-симетричного орнаменту над ними. Таке розташування візерунків, на відміну від попереднього стрічкового, для якого характерне чергування кількох мотивів подібного накреслення, дозволяє поєднувати значно більшу кількість елементів різноманітних конфігурацій. У виконанні цього композиційного типу також переважають рахункові шви, накреслення мотивів у яких безпосередньо залежить від способу укладання нитки на полотні.

Яскравим прикладом такого вирішення є декоративний рушник Крук Н. (2006, керівник Качмар М. М.), мотиви якого сформовані завдяки типовому для вишивки косівської Гуцульщини крученому шву. Утворені у такий спосіб невеличкі кола формують ромби, квадрати та стрічки композиції завдяки використанню помаранчевої доміантної, а також фіолетової та зеленої барв, які доповнюють її. Мотиви розміщено у горизонтальній стрічці, ритм чергування у якій визначається зміною кольорів. Кучерявий шов доповнюють ретязь і хрестик, за допомогою яких формуються поверхниці основного орнаменту, стебнівка – у «обводках» окремих елементів основного мотиву та лічильна гладь – по центру

кожного з них. Насичена нижня частина композиції урівноважена легшою трикутною «надбудовою» над ним, сформованою за допомогою більших та менших ромбів, виконаних за тим же принципом.

Подібне композиційне вирішення притаманне декоративному рушнику Шахраюк О. (2000, керівник Качмар М. М.). У ньому, як і в попередньому випадку, нижня горизонтальна частина композиції є важчою за верхню у формі трикутника, а обраний шов є формотворчим у накресленні мотивів. Рушник виконано «городоцьким» швом із притаманними йому S-подібними мотивами, «місячиками», «півмісячками», «вужиками» та «драбинками». Відносно великі S-подібні мотиви щільно укладені у горизонтальні смуги та фланковані зверху і знизу стрічками «драбинок», «півмісячків» та «вужиків». Центром верхньої частини є характерний для хусток Городоччини багатокомпонентний орнаментальний мотив, ймовірно запозичений із хустки, що зберігається у Музеї етнографії та художнього промислу НАН України (інв. № ЕП-25506). Домінантний у декорі червоний колір поживляють вкраплення чорного по центру кожного з мотивів, які надають останнім акцентного звучання, виділяючи кожен із них. Закінчують рушник кольорові тороки, які сприймаються органічним продовженням вишитої композиції.

Цей тип побудови реалізовувався у рушниках студентів відділу художньої вишивки і в інший спосіб із менш щільним укладанням мотивів. Такими є, наприклад, декоративні рушники «Русалка» Сенів О. (1989, керівник Польна Н.Я.) та «Тече вода з-під явора...» Цісик М. (1989, керівник Польна Н.Я.). Перший з них вирізняється спади́стим до центру рухом мотивів, між якими утворюється трикутник білого полотна, дві смуги у нижній частині якого обрамляє по периметру третя. Крім того, у композиції рушника використано значну кількість мотивів різноманітних складних конфігурацій, які об'єднують спільний принцип виконання: щільно заповнену середину, виконану лічильною гладдю, «обводить» чорна стебнівка із характерними «ріжками» на кінцях, які формують своєрідний «мерехтливий» ритм у виробі. Крім того, у верхній частині композиції стебнівка виступає головним формотворчим засобом мотивів, що надає їм легкості та графічної витонченості. Зв'язок із візерунками буковинської вишивки у рушнику Сенів О. підкреслює також ощадне використання сухозлітки.

Композиційний тип із горизонтальними (однією чи кількома) смугами у нижній частині та часто трикутною надбудовою над ними більш характерний для лічильних технік вишивки. Проте, серед кращих робіт студентів відділу цей тип зустрічається й у виконанні техніками по контуру. Одним із таких є декоративний рушник за мотивами орнаментики Поділля Баглай М. (2008, керівник Стасенко О.Ф.). Його рослинні мотиви нагадують декор жіночих вишитих сорочок Буковини, подібність із якими посилює поєднання насичених барв теракотового, бурячкового, бузкового, оливкового та чорного із незначними доповненнями світло-жовтого. Стебловий шов чорного кольору визначає контур кожного із мотивів, які заповнені «колодочками», рахунковою чи гладдю вільного накреслення.

Ще одну кількісно значну групу рушників становлять центрально-симетричні композиції, які інколи доповнені горизонтальною смугою по низу. На відміну від попереднього типу, у виконанні якого домінували лічильні техніки, цей зазвичай виконується швами вільного накреслення: гладдю, ланцюжком, стебловим швом тощо. У цьому випадку стрічки на кінцях виробу підпорядковані розлогим рослинним «вазонам» над ними. У розробці квіткових та орнітоморфних мотивів інколи відчувається вплив рушників Полтавщини (рушник «Дерево життя» Гураль С. (2015, керівник Качмар М. М.), рушник «Дерево життя» Мигулович А. (2019, керівник Качмар М. М.)) чи вишивки Буковини (рушник «Дерево життя» Зінько К. (2018, керівник Качмар М. М.)). Трапляються й вироби, виконані за цим принципом у лічильних техніках, наприклад, рушник «Берегиня» Куліш Л. (2015, керівник Качмар М.М.), рушник «Дерево життя» Гольдман-Манастирської І. (2019, керівник Качмар М.М.) чи рушник «Дерево життя» Нагурської М. (2019, керівник Качмар М.М.). Для цього типу рушників характерне також авторське трактування мотивів українського народного мистецтва, яке не обмежується вишивкою чи декором одягу (наприклад, аплікацією, шнуркуванням тощо), тут також зустрічаються візерунки, характерні для писанкарства, розпису чи кераміки.

Отже, у межах опанування навчальної програми відділу художньої вишивки Львівського фахового коледжу декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша відбувається збереження та продовження традиції оздоблення рушників, варіативність композицій яких обмежується лише особливістю форми виробу та уявою студента. Припускаємо, що поширення тих чи інших з них зумовлене вишивальними швами, які обирають студенти для декорування, конфігурацією рушника, свідомим чи підсвідомим наслідуванням побачених раніше зразків. Наголосимо, що збереження традицій у народному мистецтві відбувалося саме таким чином: через копіювання та внесення нових елементів, які доповнювали існуючі, надаючи їм нового естетичного звучання.

Любава СОБУЦЬКА

*завідувачка відділу народного мистецтва,
Національний музей у Львові ім. Андрія Шептицького*

ВИШИВКА БОЙКІВЩИНИ У ЗБІРЦІ ОЛЬГИ БАЧИНСЬКОЇ (З ФОНДОВОЇ КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ІМ. АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО)

Ольга Бачинська (1875 – 1951 рр.) – відома кооператорка та діячка громадського руху, музейник, етнограф та колекціонер народної вишивки. Вона стала підтримкою жіноцтва й досягла поважних успіхів у справах економіки. Бачинська була активною учасницею ряду громадських організацій та товариств: «Українська Міщанська Бесіда», «Рідна Школа», «Пласт», «Сокіл», «Захоронка», «Сільський Господар», філії «Просвіти» та ін. Роками Ольга Антонівна виконувала обов'язки скарбника у кількох товариствах, її підтримка відчутна була в Товаристві Українських Жінок. Вона також опікувалась домашньою прислугою, заснувавши «Товариство Українських Слуг і Робітниць» [4, с. 6]. Народилась Ольга Бачинська (у дівочтві – Тишинська) на Буковині та своє життя пов'язала з містом Стриєм, де вона проживала з чоловіком др. Іларієм Бачинським – відомим адвокатом і секретарем Надзірної Ради «Маслосоюзу».

Для шанувальників народного мистецтва, етнографів та музейників Ольга Бачинська є не менш важливою особою, адже їй вдалось зібрати колекцію народної вишивки та познайомити Європу з творчістю українських селянок. Ймовірно чіткість мислення та математичний склад розуму зобов'язали її зафіксувати походження візрів та записати їх народні назви. Це безцінна для нас інформація, яка на жаль часто губилась та не доходила до нашого часу.

Свою колекцію вона почала формувати у період Першої світової війни, у Гмінді (Австрія), де було організовано табір для виселенців зі Східної Галичини. Складно встановити, що стало поштовхом до зацікавленості народною вишивкою. Можливо Ольга Антонівна хотіла розрадити жінок, задіяти до праці, спонукавши їх до відшивання взорів, типових для їхньої місцевості. Це відтворення не було хаотичного характеру. Жінки вишивали орнаменти зі свого рідного села, використовуючи нитки відповідних кольорів, а не будь-які, що трапились під рукою [5, с. 3]. Ця праця була для жінок не лишень своєрідним зв'язком з батьківщиною, а й не злим заробітком. За вишивки пані Бачинська платила, бо була «добрим чесним українським кооператором» та забезпечувала вишивальниць полотном та нитками, хоч їх важко було дістати у воєнний період [4, с. 7].

Значна частина цієї збірки демонструвалась на виставці у Відні наприкінці 1915 р. Вишиті скарби були високо оцінені Віденською публікою та спеціалістами і стали своєрідним поштовхом для експериментування з орнаментами й вишивками у літній міській моді. [3, с. 26].

До Національного музею у Львові унікальна колекція вишивки, одягу та інтер'єрних тканин п. О. Бачинської надійшла, як депозит у 1926 р. Того ж року

у стінах музею відбулась виставка зібрання вишивки подружжя Бачинських зі Стрия [1, с. 3]. Всього у книзі вступу зазначається кількість предметів – 1103 од. зб., які Бачинська передала на депозит. В основному вони були закуплені до музею в різний час.

Перша дослідниця збірки Бачинської – Ірина Гургула зазначала у часописі «Нова Хата», що зразки вишивок походять із 31-го галицького повітів. Найповніше презентоване Покуття та Бучацький, Станіславівський та Сокальський повіти. Менше зразків із Тернопільщини, Золочівщини та Городоччини, по одному взірцю із Перемишльського, Равського та інших повітів. [2, с. 1].

Отже, з колекції О. Бачинської до музею надійшли зразки вишивок невеликого формату, що були згруповані на картонах та зберігаються у альбомах. Збірка вишивок налічує понад 1000 одиниць збереження. Серед них є й готові вироби та зразки більшого формату (44 од. зб.). Також з депозиту Ольги Бачинської у фондах НМЛ зберігається десять сорочок.

Вишивка Бойківщини у збірці О. Бачинської займає незначну частину, проте зразки представляють різну місцевість, а відповідно й різні осередки народної вишивки. Характерною особливістю збірки Бачинської є наявність підписів із зазначенням місцевості походження взірців. Крім цього на деяких фрагментах збереглись ще й унікальні народні назви вишивок. Саме це на нашу думку, окрім самих зразків, є важливим матеріалом у питаннях атрибуції народної вишивки.

Отже, на кількох таблицях зберігаються зразки, що представляють вишивку початку ХХ ст. Центральної і Східної Бойківщини: сучасну Дрогобиччину, Турківщину, Стрийщину, Долинщину, Калущину. З села Більче (колишній Дрогобицький повіт, тепер – Стрийський район) походить вісім невеличких зразків, вишитих переважно швом «хрестик» у чорно-червоних кольорах. Мотиви лаконічні: прості геометричні елементи: кривулі, ромби, косі та прямі хрестики, вписані у ромби. Деякі мають назви: «на двійні хрестики», «хрестики», «на хрестики». Орнаменти стрічкові: виділяються ширші орнаментальні смуги, які обрамлені вужчими рядами однакових елементів.

Один зразок вишивки походить зі села Малі Дідушиці (тепер Стрийський район). Ймовірно це – уставка жіночої сорочки. Тут поєднано геометричний та рослинний візерунок: виділяються східчасті ромби, обрамлені смугою з розет та стилізованих листків, окремо розташована гірлянда з трилисників. Колорит червоно-чорний, вишиття виконано «хрестиком».

Західна Бойківщина представлена зразками вишивок з села Бережок Турківського району. Для цієї місцевості притаманні лаконічні геометричні візерунки. Найпоширеніші: ромби, трикутники, розети (восьмипроменеві зірки), піврозети. Три взірці вишито «хрестиком» у чорно-червоній кольоровій гамі. На жаль на цих взірцях не зазначено народні назви мотивів.

Дещо відмінні зразки вишивок, що походять із села Княжолука (колишній Долинський район). Усі вони мають характерну для бойківської вишивки червоно-синю кольорову гаму. Візерунки загалом геометричні; виконані

дрібним хрестиком «кривулі», невеликі хрестоподібні мотиви, ромби. Зразки з Княжолуки невеликого розміру – вузькі смужки з дрібних елементів. Скоріш за все такими візерунками декорували різні частини сорочки.

Доволі інформативно у збірці представлена Калущина. На таблицях зберігаються вишивки із сіл Станькова, Завій, Середній Угринів, Бережниця, Тужилів та м. Калуш. Найбільше – шість зразків походять із села Завій (тепер Калуський район, Івано-Франківської обл.). У вишивках виділяється перевага чорного кольору або поєднання темно-червоного та чорного кольорів. Переважає геометрична орнаментика. Три зразки, що за композиційною побудовою та величиною схожі на зразки уставок на центральній смузі мають закомпоновані геометричні розети або ромби з різками. Основні мотиви відділені від вузьких орнаментальних смуг горизонтальними рядками темно-червоного кольору. Зовні виконання цих зразків схоже на тканиня, а за технікою вишивання – «вперед голкою». Ще один взірець – вишивка рослинного характеру – «ружі» з листками з села Завій.



Зразки орнаментів вишивки з Калущини: 1-2 – с. Завій, 3 – с. Середній Угринів

Подібними за орнаментальними мотивами та технікою вишиття є зразки уставок із села Станькова. Взірець вишивки із самого Калуша має схожі ромбоподібні мотиви у основі композиції, проте інша техніка виконання – «хрестик». Зразки вишивок (представлені по одному) із сіл Тужилів, Середній Угринів та Бережниця двоколірні, загалом з перевагою геометричної орнаментики або з поєднанням рослинної та геометричної.

Усі зразки зі збірки було вишито на новому, тоненькому полотні, якісними фабричними бавовняними нитками.

Загалом із збірки Бачинської у НМЛ зберігається близько 30-ти зразків вишивок з Бойківщини. Окрім того дві сорочки: чоловіча (НМЛ- 24976/5) та жіноча (НМЛ-34988) сорочки із села Вижлів (тепер с. Верхнячка Сколівського району Львівської обл.), яке знаходиться на межі Львівської та Закарпатської обл. Сорочки короткі із фабричного тоненького полотна, декоровані характерним збиранням у дрібні складки у верхній частині пілочки біля горловини та на спинці, внизу рукава на рівні зап'ястя. Поверх дрібних призбирок прикрашені вишивкою червоними й чорними нитками. Декоративними стібками оздоблено всі шви, що з'єднують конструкції сорочок. За кроєм та місцем розташування вишивки вони споріднені зі сорочками бойківського Закарпаття. Особливим є те, що розріз у чоловічій сорочці знаходиться на спинці, а не звикло на грудях, а в жіночій – на пілочці, збоку.

Отже, зразки вишивок з Бойківщини зі збірки Ольги Бачинської є цінним матеріалом для дослідників орнаментики, назв мотивів та технік, для майстрів народної вишивки; є вагомим доповненням до цілісності спадщини бойківської традиційної культури.

Список використаних джерел:

1. Виставка народної вишивки. Збірки Національного музею / авт. вступн. слова І. Свенціцький; накладом Національного Музею у Львові. - Львів: Видавництво спілки «Діло», 1936 р. – 14 с.
2. Гургулівна І. Народні вишивки / Ірина Гургулівна // Нова хата. – Львів, 1927. – Ч. 6. – С.1 – 3.
3. Кузеля З. Український відділ на віденській виставці «Опіка над виселенцями» // Вістник Союзу Визволення України. – Відень, 1916. – Ч. 63 – 64. С. 25 – 28.
4. Поклін громадянці (Сорокалітній ювілей громадянської і кооперативної праці п. Ольги Бачинської в Стрию) // Жіноча Доля: Часопис для українського жіноцтва. – Коломия, 1937. – Ч. 4. – С. 5 – 7.
5. Чижович С. Серцем і розумом / Стефанія Чижович // Нова хата. – Львів. – 1937. – Ч. 4. – С. 3.

Леся Семчук
*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника*

ВПЛИВ ВИШИВАЛЬНИХ МАТЕРІАЛІВ І ТЕХНІК НА ФОРМУВАННЯ ОРНАМЕНТАЛЬНО-КОЛОРИСТИЧНИХ СТРУКТУР ОДЯГОВОЇ ВИШИВКИ БОЙКІВ У ДОСЛІДЖЕННЯХ РАЇСИ ЗАХАРЧУК-ЧУГАЙ

З-поміж відомих мистецтвознавчих праць ХХ ст., які розкривають художні особливості одягової вишивки бойків, вирізняються дослідження Раїси Володимирівни Захарчук-Чугай (05.06.1934 – †06.01.2019) – професора, доктора мистецтвознавства, старшого наукового працівника Інституту народознавства НАН України – визначної дослідниці традиційної української вишивки.

Провівши свій науково-дослідницький шлях в історико-етнографічних експедиціях у різні регіони України, зокрема в локальні осередки Бойківщини, Раїса Володимирівна була однією з тих вчених, які зробили величезний вклад у збереження та популяризацію народного мистецтва українців. У її науковому доробку понад 250 опублікованих праць, проте особисті дослідницькі інтереси були зосереджені в царині вишивального мистецтва [1]. Дослідження поважної вченої зі світовим іменем ґрунтуються на її власних польових матеріалах, вивченні музейних колекцій, в тому числі й зарубіжних. З цього приводу академік С. Павлюк зауважив, що праці Раїси Володимирівни про народне мистецтво, а надто про мистецтво вишивки, ще за її життя набули «стану історіографічної необхідності» [5, с. 6].

Досліджуючи традиційну українську вишивку, Раїса Володимирівна розглядала її як живописне мистецтво та «унікальне мистецтво народної графіки» [2, с. 5 – 6]. У цьому аспекті вчена одна з перших обґрунтувала вплив матеріально-технічних засобів вишивання на орнаментальну, графічно-колеристичну образність композицій, визначила функції вишивальних матеріалів і технік, охарактеризувала властивості стібків, їх роль у формуванні художніх якостей вишивок загалом і в декорванні народного вбрання Бойківщини зокрема.

Про важливий вплив матеріалу на художні якості виробів ще на початку ХХ ст. писав Г. Павлуцький. Дослідник акцентував, що «матеріал чимало важить в утворенні орнаменту», оскільки «він великою мірою впливає на форму» [4]. Слід наголосити, що Р. Захарчук-Чугай у своїх дослідженнях також дотримується цієї думки. Вона аналізує природні, фізичні, «структурно-еластичні» властивості матеріалу, поділяючи його на «матеріал як основа, на якій вишивають» та «яким вишивають» [2, с. 50]. Дослідниця робить важливі висновки, що характер їх взаємодії визначає «ефективність орнаментально-композиційного рішення» [2, с. 50].

У цьому аспекті вона підкреслює, що важливий вплив на формування властивостей ниток мають процеси їх обробки та фарбування. Так, у чорний колір, за свідченням Раїси Володимирівни, «у гірських районах Бойківщини нитки

фарбували в сажі, яка утворювалася при згоранні жиру в каганцях» [2, с. 53]. Учена зауважує, що фарбовані таким чином нитки були «дещо нерівномірного кольору по всій довжині», проте акцентує, що саме «жир сажі надавав ниткам полиску» [2, с. 53]. Вона звертає увагу на роль властивостей вишивальних матеріалів в утворенні фактури вишивок – важливої ознаки їх декоративності. Монохромні візерунки вишиті такими нитками на білому тлі полотна виділялися не тільки високим світлісним контрастом до нього, але й своєрідною рельєфністю.

Також дослідниця детально проаналізувала функції та властивості вишивальних технік. Вчена одна з перших виділила роль окремого стібка, його метричних повторів, особливостей взаємодії зі структурою тканини, що є надзвичайно важливим у процесі мистецтвознавчого аналізу вишивок. Раїса Володимирівна завжди звертала увагу на щільність та напрям стібків – властивості, що поруч із довжиною та мірою затягування, безпосередньо формують фактуру візерунків, впливають на графічну виразність орнаментальних мотивів, особливості сприйняття колірно-тональних акцентів [6].

Кожен стібок має форму, яка виражається світлотінню. Напрямок накладання множинних стібків у вишитих візерунках підкреслює ритмічність світла і тіні. У багатьох працях знаходимо такі характеристики вишивок, як «дрібнозернистість», «дрібнозористість», «мерехтіння» візерунків. Власне, ці візуальні ефекти якраз утворені способами взаємодії стібків між собою, їх напрямом, метричним повтором та світловідбиваючими властивостями ниток. Раїса Володимирівна акцентує на таких особливостях й зауважує, що один і той самий візерунок, вишитий різними техніками, сприймається по-іншому.

Однією з художніх ознак одягової вишивки Бойківщини було вишивання на дрібних складках жіночих сорочок «опліччя», які біля горловини та на зап'ясті густо призбирували, «рямували». С. Маковський, описуючи воловецькі сорочки, вишиті по «брижах», називає ці складки «рами» та справедливо відзначає ювелірний характер вишивання «по такому густому и твердому пліссе» й вражаючі художні ефекти, яких досягають вишивальниці [3, с. 36]. Р. Захарчук-Чугай детально аналізує принцип формування таких складок і зауважує, що для утворення ритмічної фактури їх скріплювали нитками для вишивання, фарбованими у вільховій або дубовій корі й таким чином «між рубчиками мерехтливо виділялися кольорові рівні стібки перебірної вишивальної техніки» [2, с. 141]. Дослідниця підсумовує, що нитка «... в бойківських стебелевих швах часто виконувала подвійну функцію – рясування і декорування тканини» [2, с. 141 – 142].

Із приводу особливостей декорування фактурних складок дослідниця підкреслює, що «дрібне рясування («рямування») ... зумовлювало використання специфічного стібка ...» [2, с. 141]. Зокрема, стебелеві шви, якими, за твердженням Р. Захарчук-Чугай, вишивали по дрібному рясуванню, лягали на ньому «рельєфніше і окресленіше», аніж на гладкому тлі полотна, а художня образність вишивок залежала від «...фактури тканини, структури ниток та їх кольору, чіткості «чистоти» кожного стібка» [9, с. 277]. Дослідниця робить важливий висновок, що в художній системі народного вбрання Бойківщини матеріал і техніка «взаємообумовили художню виразність вишивки» [9, с. 277].

Вишивання по рямованих складках більш трудомістке, адже лічильна структура полотна тут не має значення: вертикальні складки трактують нитки

основи, але відсутній аналог ниток піткання. Вишивальний стібко охоплює щонайменше дві складки, завдяки чому вони щільніше прилягають одна до одної, утворюючи виразнішу в масштабному відношенні до ниток полотна, оригінальну ритмічну фактуру. Важливо, що фактура, вертикально розташованих складок, проявлена у місцях, не заповнених візерунком, контрастувала з горизонтально вишитими стібками й посилювала їх декоративний характер [7].

Аналізуючи композиційні системи одягових вишивок Бойківщини, Раїса Володимирівна з властивою їй скрупульозністю описує принципи утворення та характер вишитих структур. Вона чітко розмежовує особливості притаманних для бойківської вишивки стрічок, смуг, сітчастих схем, мотивів дерева життя та способи їх розташування на окремих конструктивних елементах одягового компоненту. Важливими є її дослідження щодо стилістики орнаментальних мотивів, їх назв, хронологічних і територіальних відмінностей колориту. Усе це Раїса Володимирівна досліджувала в контексті взаємозумовленості основних засобів вишивання – матеріалів і технік, від властивостей яких залежала художня виразність орнаментально-колористичних структур.

Пізніше М. Станкевич, обґрунтовуючи синтез як естетичну концепцію народного мистецтва, акцентував, що «синтетичність уможливорює логічне поєднання в одному творі ... орнаментального, пластичного, ажурного, графічного, колористичного первоначал» [8, с. 9].

Отже, в основі вишивального мистецтва лежить синтез його виражальних засобів – матеріалу, техніки, орнаменту і кольору. Тому дослідження художніх особливостей будь-яких вишитих структур має ґрунтуватися на взаємозумовленості цих засадничих виразників. Власне, Раїса Володимирівна заклала фахові основи для обґрунтування синтезу як основного принципу вишивального мистецтва і дослідження його ролі у формуванні художньої образності вишивок, їх локальних особливостей та етнорегіональних відмінностей.

Список використаних джерел:

1. Герус Л. Життя, присвячене народному мистецтву (Пам'яті видатної вченої Раїси Володимирівни Захарчук-Чугай). *Народознавчі зошити*. 2019. № 1 (145). С. 272 – 279.
2. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка: західні області УРСР. Київ: Наукова думка, 1988. 192с.
3. Маковський С. Народное искусство Подкарпатской Руси / поясн. текст С.К. Маковского. Прага: Пламя, 1925. 157 с.
4. Павлуцький Г. Г. Історія українського орнаменту / передм. Миколи Макаренка. Київ : Українська Академія Наук, 1927. 26 с.
5. Раїса Захарчук-Чугай: Бібліографічний покажчик / уклад.: В. Яблонська. Львів, 2004. 64 с.
6. Семчук Л. Вплив кольору на художньо-графічну образність орнаментальних мотивів у вишивці. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія*: доповіді та повідомлення X Міжнародної наукової конференції (Львів, 18 листопада 2022 р.). Львів. С. 34 – 39.
7. Семчук Л. Художні особливості вишиваних сорочок Бойківщини. *Мистецтвознавство '05*. Львів, 2005. С. 127 – 136.
8. Станкевич М. Естетична концепція народного мистецтва. *Мистецтвознавство '06*. Львів, 2006. С. 9 – 24.
9. Чугай Р. Вишивка. *Бойківщина: історико-етнографічне дослідження* / З. Є. Болтарович, А. Ф. Будзан, Р. П. Гарасимчук та ін. Київ : Наукова думка, 1983. С. 275 – 280.
10. Чугай Р. З поїздки на Бойківщину. *Народна творчість та етнографія*. 1971. № 4. С. 106 – 108.

Галина ЛІЩИНСЬКА-КРАВЕЦЬ

*старший викладач кафедри технологічної та професійної освіти,
членкиня Національної спілки майстрів народного мистецтва України,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*

ОСОБЛИВОСТІ ПРОЄКТУВАННЯ ТА ВИГОТОВЛЕННЯ НАРОДНОЇ БОЙКІВСЬКОЇ СОРОЧКИ МАЙБУТНІМИ УЧИТЕЛЯМИ ТЕХНОЛОГІЙ

Творчий розвиток і професійне становлення майбутніх учителів технологій – взаємопов'язані процеси, важливе місце в яких відведено формуванню високого художньо-естетичного смаку та набуттю мистецького досвіду. Знання про декоративно-ужиткове мистецтво загалом і народний одяг зокрема студенти Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка здобувають на заняттях із практико-орієнтованих дисциплін «Декоративно-ужиткове мистецтво», «Технологічний практикум», «Художня обробка матеріалів» та «Етнодизайн одягу», а також у процесі реалізації творчих проєктів у навчально-науковій лабораторії «Мистецька Бойківщина» кафедри технологічної та професійної освіти. Основними напрямками роботи з майбутніми вчителями технологій є ґрунтовне вивчення локальних художніх і технологічних особливостей виготовлення народного бойківського вбрання, аналіз і відтворення комплексів народної ноші з урахуванням конструкцій, технологій виготовлення, технік декорування та способів пошиття.

Відомо, що на Бойківщині народний натільний одяг виготовляли з тканин домашнього виготовлення – лляних, конопляних або змішаних. Сорочки, спідниці, запаски, хустини, рантухи декорували вишивкою, застосовуючи переважно такі шви, як: низинка, хрестик, кривулька, кіска, стебнівка, ланцюжок і гладь. За свідченнями мистецтвознавців, у найдавніших відомих зразках народної ноші матеріалами для вишивання слугували ручнопрядені лляні або вовняні нитки. При цьому найчастіше це були невибілені нитки або фарбовані у червоний, синій або чорний кольори.

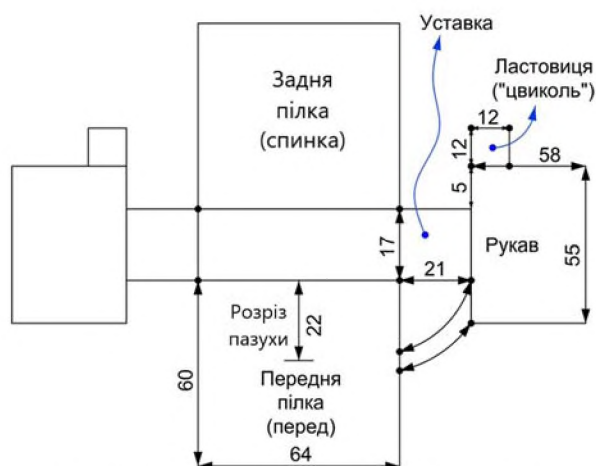
Тканини і нитки промислового виробництва у виготовленні народного натільного бойківського вбрання почали активно використовуватися на теренах Бойківщини наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. Відтак бойківська вишивка у цей період набуває своєрідної поліхромності, у ній спостерігається поєднання яскравих кольорів. Із середини ХХ ст. у бойківській вишивці з'являється нитка муліне, також використовуються фабричні вовняні й акрилові нитки. При цьому бойківська сорочка і надалі продовжує побутувати в цьому регіоні, залишаючи незмінними конструкцію, способи зшивання, місця розташування вишивки.

Нами з'ясовано, що в різних районах Бойківського краю існують характерні відмінності у конструкції народної сорочки. Так, наприклад, у західній частині Бойківщині побутує жіноча і чоловіча сорочка з уставкою, котра пришита уздовж до стану сорочки. Натомість для середньої та східної частин – характерною є жіноча сорочка з уставкою, пришитою поперек стану, а чоловіча сорочка – або тунікоподібного крою, або з уставкою вздовж стану. На

Сколівщині та Закарпатті жіночі сорочки – безуставкові, з широким рясуванням на передній пілці.

Декорування вишивкою народних сорочок у різних районах Бойківщини також має характерні відмінності, зумовлені частково й їхньою конструкцією. Так, наприклад, для жіночих сорочок західної частини Бойківщини характерним є рясування у верхній частині рукава (виконання дрібних збірок під уставкою), яке виконували простими геометричними орнаментами швом «уперед голку». Крім того, традиційно вишитою була уставка, манжет («дуда»), краї коміра-стійки, а іноді й пазуха та вся площа рукава. Чоловічі уставкові сорочки цієї локації Бойківського краю також характеризуються розташуванням вишивки на уставках, неширокою смужкою орнаменту у верхній частині рукава, манжетах, комірі та іноді – й на краю подолки (ці сорочки одягали поверх штанів і підперезували поясом).

Саме особливості крою народної сорочки, розташування вишивки на її деталях, техніки ручного зшивання й визначають послідовність етапів проектування та технологію її виготовлення. Аналізуючи конструкцію народної бойківської сорочки в цілому, а також її окремих вузлів, визначається схема розкрою. Деталлями сорочки є: дві пілки (перед і спинка), два рукави, дві уставки (у безуставкових – рукави), два манжети, комір і дві ластовиці. Давні бойківські сорочки виготовляли з домотканого полотна, яке у цьому регіоні було певної ширини (60 – 70 см) і щільності (12 – 14 ниток в одному сантиметрі). Відтак для стану сорочки була характерною усталена ширина, зумовлена шириною полотна, оскільки для однієї сорочки від сувою полотна відрізали дві довжини – переду і спинки. Сучасність вносить свої корективи у розрахунок розмірів сорочки у кожному конкретному випадку, оскільки фабричні тканини дозволяють корегувати ширину стану сорочки. Так, ширина переду (спинки) залежить від обхвату грудей і вираховується як половина обхвату грудей з додаванням припуску на вільне облягання. Зауважимо, що у різних частинах Бойківщини розмір уставки є різним: вузька (17 – 19 см) і висока (20 – 22 см) уставки – у західній частині Бойківщини та близька до квадрата зі стороною 23 – 25 см – у центральній і східній частині цього регіону. Це зумовлює розташування та розмір вишивки на цій частині сорочки, а також окреслює особливості силуету.



Деталі крою сорочки (Західна Бойківщина)

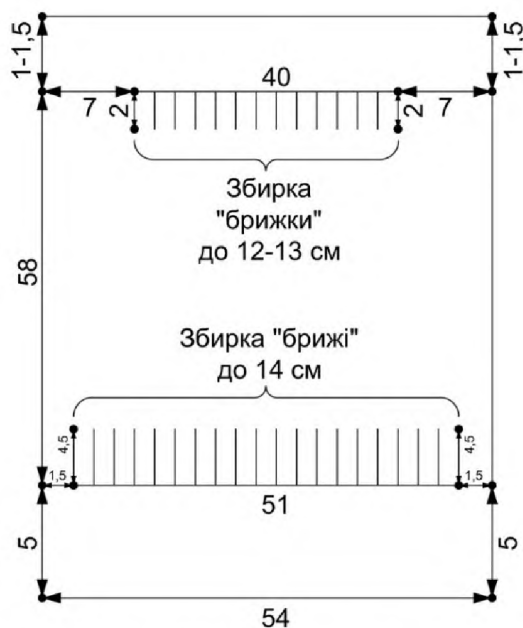


Схема рукава бойківської сорочки

Особливої уваги під час проектування народної бойківської сорочки потребує розрахунок ширини рукава сорочки з рясуванням у верхній її частині. Оскільки рясування виконується не по цілій ширині рукава, потребує певної кількості полотна для утворення щільних збирок, то цей чинник слід обов'язково врахувати. Крім того, нижня частина рукава, незалежно від наявності манжета, також рясується по всій ширині. Також існує тип сорочок, у яких не пришивають дуди, а виконують вишивку по густих збирках, залишаючи низом рукава «фалди» завширшки 4 – 5 см.

Традиційну народну бойківську сорочку, як правило, зшивали ручними швами. Сьогодні ця техніка класифікується як білизняні ручні шви, до яких належать – «уперед голкою з закритим зрізом», «позад голкою з закритим зрізом», а також декоративні – «петлевий», «козлик», «петлевий з вузленням». Здебільшого для пошиття сорочки на Бойківщині застосовували білизняні глухі шви, проте у західній її частині святкові сорочки зшивали способом комбінування різноманітних швів. Так, рукав з уставкою з'єднували швами «козлик» або «петлевий з вузленням»; манжети пришивали до збирок швом «через край»; бокові шви, ластовицю зшивали білизняними глухими швами. Відтак з'єднувальні шви, крім технологічної, виконували й художньо-естетичну функцію.

Вивчення майбутніми вчителями технологій методів проектування, прийомів і технік декорування, технологій виготовлення народної бойківської сорочки розкриває перед ними усю красу автентичних і досконалих способів пошиття народної сорочки як домінуючого елемента народного вбрання. Розвиток естетичного смаку, проектно-технологічної культури, майстерності та здатності екстраполювати здобуті знання та сформовані навички на об'єкти народного костюма інших регіонів України, на нашу думку, сприятиме творчій і професійній діяльності майбутніх учителів технологій.

Тетяна БЕЦЕНКО

доктор філологічних наук, професор,
Сумський державний педагогічний університет ім. А.С.Макаренка

ОБРАЗ ВИШИВАНОГО РУШНИКА В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ЯК ЗАСІБ ЕТИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДІ

У кожній культурі є такі предмети побутового вжитку, які засвідчують світогляд, етику повсякдення. В українців це – вишиваний рушник (разом з такими реаліями, як вишиванка, вишите простирadlo (підковдра), вишиті подушки, ткані килими тощо). З рушником як предметом буденного використання пов'язано багато настанов, ритуальних дій тощо. В українців *рушник* – оберіг, сакральний предмет, обов'язковий атрибут життєво ключових ситуацій.

Мета статті – окреслити семантичний обсяг образу *вишитого рушника*, засвідченого в сучасній українській поетичній творчості.

Виклад основного матеріалу. Лексема *рушник* у нашій мові уживана із двома значеннями: «1. Довгастий шматок тканини (бавовняної, лляної, полотняної і т. ін.) для витирання обличчя, тіла, посуду тощо. 2. Шматок декоративної тканини з вишиваним або тканим орнаментом; традиційно використовується для оздоблення житла, в українських народних обрядах і т. ін.» [СУМ, т. 8, с. 919]

Про важливість рушника в українському обрядодійстві засвідчують фразеологічні конструкції: *брати рушники*, заст. – свататися [СУМ, т. 1, с. 228]; *вернутися з рушниками*, заст. – засватати [СУМ, т. 8, с. 919]; *готувати рушники*, заст. – те саме, що *рушники дбати*; *рушники (скриню) дбати* – готуватися заміж [СУМ т.2, с. 215]; *побрати рушники*, за кого, у кого і без додатка, заст. – посвататися [СУМ, т.6, с. 624]; *подавати (подати) рушники* за кого, кому, етн. – давати згоду на одруження з ким-небудь [СУМ, т. 6, с. 731]; *осилати (слати, послати) за рушниками*, заст. – те саме, що засилати (заслати) старостів; *засилати (заслати) старостів* – посилати старостів до дівчини, жінки або її батьків, просячи згоди на шлюб [СУМ, т. 3, с. 305]; *ставати (стати) на рушнику (на рушники)*, заст. – брати шлюб, одружуватися [СУМ, т. 8, с. 919].

Лексема *рушник* має синоніми: *втиральник* (утиральник), *втиральничок* (утиральничок), *набожник*, *божник*, *полотенце* (полотенечко), *рушничок*. Відомо, що *божник* – рушник для оздоблення ікон; *кілковий* – багато і розкішно вишитий рушник, призначений для вбрання ікон, картин; *плечевий* – рушник, що пов'язували через плече сватам у шлюбних обрядах; *подарковий* – дешевий рушник для весільних подарунків; *утирач* – рушник для витирання рук, те ж саме, що й сучасний побутовий рушник; *стірок* – рушник для витирання посуду.

З рушником пов'язані народні обряди, як-от: *брати рушники* (сватати); *вернутися з рушниками* (т.с.); *вишивати рушники* (збирати придане); *готувати рушники* (т.с.); *перев'язувати* (пов'язувати) рушником; *подавати рушники*; *посилати за рушниками*; *присилати людей за рушниками*; *рушники дбати* (придане); *ставати на рушники*; *ставати на рушнику*; *ставати на рушничку*.

Вишивати рушники – давній український народний звичай, з яким співвідноситься низка порад, засторог, настанов, застережень тощо. Те, наскільки рушник є улюбленим, шанованим для наших пращурів, свідчить шанобливе, сакраментальне ставлення до рушника за різних умов і ситуацій використання.

Рушник у нашій культурі постає як «символ злагоди, любові; краси; подружньої вірності; щасливої долі; символ працьовитості; чистоти почуттів українців; високих естетичних смаків; лагідності; поетичності душі; гостинності, незрадливості; надії; побажання добра; прощання; захисту від злих сил» [2, с. 707].

Поетична творчість слугує відображенням символічного кодування етнознака *рушник*, що його фіксує народна свідомість.

Рушник супроводжував людину від народження до останньої дороги: Переплелися чорне і червоне / Мов радість і журба на рушник / З народження і до самого скону / Ми з рушником ідемо по шляху / Із хлібом-сіллю всі гостей стрічають / На рушнику святковий коровай / В дорогу мами дітям їх вручають / На щастя і повернення в свій край... (Тетяна Строкач).

З рушником пов'язані такі поняття, як *хата, весілля, хліб-сіль, ікона, стіл, рідний дім, мати*:

НАША ХАТА

Вся у білих рушниках,
наша хата – ніби птах.
Мчить вона через віки,
диво-крила – рушники.
Вишивала їх бабуся,
вишивала їх матуся...

Наталка Поклад

У сучасному поетичному осмисленні *рушник* постає як міні-картина світу, як закодована у візерунках національна дійсність з етнопоняттями пшениця, заколоситися, жайворонки, вербиця, батьківська хата, доля, діти:

НА ВИШИТОМУ РУШНИКУ

На вишитому рушнику
Розквітли різнобарвні квіти,
Заколосилася пшениця,
Задзвеніла жайворонкова пісня,
До води схилилася вербиця.
На вишитому рушнику
Усміхаються діти,
Які розлетілися, як птахи,
З батьківської хати
Щасливої долі шукати

Людмила Кибалка

У наших предків *рушник* завше асоціювався з долею, з життям людини, з почуттями, переживаннями, з космосом національного буття, із всесвітом:

Веселкою сплелися кольори

На рушничку твоєму, наче доля.
На нім – тобою прожиті роки,
Усі достоту, з radoщами й болем.
Усе на нім: вечірняя зоря,
І росами умите раннє сонце,
На нім і сльози, й посмішка твоя,
Хатинка рідна і твоє віконце.
На цьому рушничку – твої безсонні ночі.
Цей вишитий рушник для мене – наче жаль.
Дивлюсь на нього я і бачу твої очі.
Ніколи й нізащо його я не віддам

Л. Левицька

Рушник як етносимвольний знак опoетизований *Андрієм Малишком*:

ПІСНЯ ПРО РУШНИК

Рідна мати моя, ти ночей не доспала,
Ти водила мене у поля край села,
І в дорогу далеку ти мене на зорі проводжала,
І рушник вишиваний на щастя дала.
І в дорогу далеку ти мене на зорі проводжала,
І рушник вишиваний на щастя, на долю дала.
Хай на ньому цвіте росяниста доріжка,
І зелені луги, й солов'їні гаї,
І твоя незрадлива материнська ласкава усмішка,
І засмучені очі хороші твої.
І твоя незрадлива материнська ласкава усмішка,
І засмучені очі хороші, блакитні твої.
Я візьму той рушник, простелю, наче долю,
В тихім шелесті трав, в щебетанні дібров.
І на тім рушничкові оживе все знайоме до болю:
І дитинство, й розлука, і вірна любов.
І на тім рушничкові оживе все знайоме до болю:
І дитинство, й розлука, й твоя материнська любов.

В уяві митця вишиваний рушник – дарунок матері, сакральний оберіг на щастя-долю; знак любові; символ національного укладу життя.

У весільній обрядовості *рушник* посідає одне з чільних місць: він уособлює щасливе подружнє життя, дівочі мрії, продовження роду, любов і родинну злагоду:

ВЕСІЛЬНИЙ РУШНИК

Весільний рушник вишивала для доні,
Бо, звісно, – студентка і часу нема.
На тім полотні вишивала я долю,
Хоч доня її вибирала сама.
Рушник – на любов, на нім ружі червоні,
Калинові грона, як символ краси,
Ще вишила двох павичів, щоби доні
У парі довіку життя перейти.

Квітки берегині. В них – мати-природа,
Родина у вишивці тій чарівній,
А маки, пташки – це продовження роду...
Усі візерунки вдавались мені.
Я вишила щастя на тім рушникові,
Початок у ньому з легкої руки.
Щоб кращою доля, щоб мила розмова,
Мир, злагода в домі на довгі роки

Марія Яновська

Вишитий рушник із давніх-давен був не лише предметом побуту та прикрасою житла, а й сакральним, священним оберегом українців. Рушник як оберіг, що його гаптує мати, покликаний дарувати щастя, добро, захищати від біди.

Отже, у поетичній творчості *рушник* постає знаком-символом, що персоніфікує національну дійсність. Рушник як словесно-образна реалія апелює до культурно-естетичних, морально-етичних національних домінант.

Список використаних джерел:

1. Ворожейкіна О. М. Народні звичаї та обряди. Харків: Вид. група «Основа», 2010. 224 с. (Серія «Позакласна робота»).
2. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, В.В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гавришенко В.М., 2015. 912 с.
3. Словник української мови: в 11 томах. Київ, 1975-1985 [СУМ]
4. Войтович В.М. Українська міфологія. Київ: Либідь, 2002. 662 с.

На Слобожанщині, Гетьманщині збережено величезну кількість вишитих рушників.



**Вишиті рушники та народний одяг
(с. Божок Кролевецького району Сумської області)**



Вишитий рушник
(с. Сопич Глухівського району Сумської області)



Вишитий рушник
(с. Чунахівка Охтирського району Сумської області)



Вишитий рушник
(с. Біжівка Буринського району Сумської області)



Вишиті рушники
(с. Чернеча Слобода Буринського району Сумської області)



Вишиті рушники в храмах Роменського району Сумської області



**Вишиті рушники біля джерела Божої Матері
(с. Рогинці Роменського району Сумської області)**

Олена МЕЛЬНИК

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри технологічної та професійної освіти,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*

Валентина ЗЬОМА

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри теорії і практики технологічної та професійної освіти,
ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»*

ЛОКАЛЬНІ ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ВИШИТОЇ СОРОЧКИ

Сьогодні спостерігається зростання популярності різних видів народного декоративно-ужиткового мистецтва. На фоні сучасних тенденцій до стандартизації та уніфікації промислових виробів твори народних майстрів і художників-прикладників набувають особливої цінності через те, що відображають стиль, «почерк» автора, його індивідуальну й неповторну манеру. Водночас народне декоративно-ужиткове мистецтво зберігає багату вироблену віками художню культуру і традицію. Тому актуальним є питання про необхідність широкого залучення цього мистецтва до справи навчання і виховання молодого покоління, зокрема у закладах загальної середньої освіти.

Одним із найбільш популярних видів народного декоративно-ужиткового мистецтва є українська вишивка. Так, красномовним є факт щорічного проведення у третій четвер травня «Всесвітнього дня вишиванки». Цю ідею вперше запропонувала Леся Воронюк – студентка-історик з Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, яка набула неабиякої популярності не лише в Україні, а й у світі. Слід наголосити, що українська жіноча сорочка є культурно-матеріальним надбання народу, котре сьогодні відіграє важливу роль у зростанні національної свідомості молоді, дає змогу сучасному вчителю втілювати на практиці багатовікові традиції народного декоративно-ужиткового мистецтва та зберегти їх для прийдешніх поколінь.

Важливість вивчення технології виготовлення вишитої народної сорочки полягає не лише в озброєнні учнів практичними знаннями й навичками, а й у розвитку та вдосконаленні естетичних смаків, формуванні національної самосвідомості, гордості за свій народ, відчуття причетності до його історії, культури, традицій. На жаль, сьогодні методика навчання школярів технологій виготовлення народної вишитої сорочки у старших класах закладу загальної середньої освіти ще недостатньо розроблена, а вчителі потребують якісних методичних рекомендацій та дидактичних матеріалів з цього напрямку декоративно-ужиткового мистецтва.

Якщо розглядати окремі етнографічні регіони України, то вишиті сорочки на Полісся є доволі простими за композиційним розташуванням. У них переважають геометричні мотиви у вигляді ромбів, квадратів, прямокутників, що періодично (ритмічно) повторюються. «Найпоширенішими візерунками у цьому

регіоні вважаються ромбовидні лінії, які чергуються з геометричними візерунками» [2, с. 64]. У поліській вишитій сорочці переважає червона палітра кольорів по світло-сірому фоні льняного полотна.

На півночі Житомирщини інколи вишивка має ніби тканий вигляд, бо оздоблюється низовим і поверхневим швами у червоно-чорній палітрі кольорів. Чернігівські майстрині славляться білими вишивками. Місцеві вишиті сорочки мають рослинний або геометричний орнамент, який наноситься білими нитками із вкрапленнями червоного або чорного кольору. Це дуже копітка робота, яка виконується дуже дрібними стібками.



Поліська вишита жіноча сорочка

На Київщині жіночі сорочки оздоблюють завдяки поєднанню таких технік вишивання, як гладь, занизування, набиравання та хрестик. Вишивають переважно рослинно-геометричні орнаменти, зазвичай, «це квіти хмелю, грона винограду, ромби, квадрати або восьмипелюсткові розетки» [2, с. 68]. Виконують узорі червоною, білою та з легким відтінком чорною нитками.



Вишита жіноча сорочка з північних регіонів України

У південних регіонах України, зокрема на сході Миколаївщини та на Херсонщині, вишивають жіночі сорочки, в яких переважають нитки чорного кольору з невеличким вкрапленням світлих тонів, що уособлює чернозем та сходи рослин. На півдні України техніки та кольорова гама практично ні чим не

відрізняються від вишивок Подніпрів'я, виконуються вони напівхрестиком або хрестиком.

Для подільських сорочок притаманне поєднання багатьох вишивальних технік (хрестик, низинка, настилка, вирізування та ін.), а в орнаментах переважає один колір – чорний з більшим чи меншим вкрапленням червоного, оранжевого, жовтого та зеленого. Вишиванки з Вінниччини також славляться різноманіттям технік і кольорової гами, крім того окремі елементи цих вишиванок обрамляють і з'єднують допоміжними швами.



Вишита жіноча сорочка з Київщини



Вишита жіноча сорочка з Херсонщини



Вишита жіноча сорочка зі Східного Поділля

На Тернопільщини сорочки вишивають чорними вовняними нитками із згущеними стібками у вигляді окремих гудзичків. Ці елементи узору, що

отримали назву «кручених», розміщують уздовж рукава смугами під певним кутом. «Завдяки такому прийому вишивка отримує високий рельєф і виразний колір візерунка» [2, с. 69].



Вишита жіноча сорочка з Тернопілля

На заході України майже кожне село вирізнялося від іншого локальними особливостями вишивки, орнаментальними композиціями та цікавим поєднанням кольорів. Так, для бойківської народної вишивки з південних районів Львівщини характерним є поєднання геометричного і рослинного орнаментів з переважанням червоної кольорової гами. В інших районах Львівщини можна зустріти декілька десятків типів візерунків, однак найчастіше це геометричні орнаменти, які наносять на біле тло тканини, що надає вишиванці легкості та прозорості.



Бойківська вишита жіноча сорочка

Натомість для гуцульських вишиванок характерним є геометричний орнамент (уособлення стрімких карпатських гір), який поєднується зі

стилізованими рослинними візерунками. Різноманітні орнаментальні композиції створюються у червоній, жовтій та зеленій гамі – кольорів «золотої осені». Головне завдання місцевих майстринь надати вишитий виріб золотистого відблиску.



Гуцульська вишита жіноча сорочка

Закарпатські жіночі сорочки вишивають, поєднуючи техніки зволікання і хрестик, а також часто оздоблюють бісером чи золотими нитками.



Закарпатська вишита жіноча сорочка

Як зазначає Г. Ліщинська-Кравець, найдавнішою дослідники вважають сорочку тунікоподібного крою, який в розгорнутому стані нагадує хрест, що

здавна був для українців оберегом. Тунікоподібний крій надзвичайно раціональний та економний, адже дозволяє осучаснити сорочку, регулюючи довжину, ширину рукава, величину ластовиці, форму горловини та ін. [1]. Відтак універсальність тунікоподібного крою української сорочки дає безліч варіантів для конструювання нових форм, створення сучасних моделей плечового одягу.

Отже, найпопулярнішим видом декоративно-ужиткового мистецтва в Україні вважається вишивка, а вишита сорочка сьогодні по праву набула статусу національного символу. Саме вишита сорочка несе в собі змістову історико-культурну інформацію, виражену в знаках, кольорах, орнаменті. Вона виражає важливі аспекти живописної, графічної й орнаментально-композиційної культури українського народу. За старовинною традицією, вишиванням сорочок займалися здебільшого жінки, передаючи свої знання й уміння з покоління в покоління. Тому донині вишиванки зберігають характерні композиційні ознаки етнографічних регіонів України, відрізняючись технікою виконання, гамою кольорів й орнаментом – геометричним, зооморфним, антропоморфним і рослинним.

Список використаних джерел:

1. Кара-Васильєва Г.В., Заволокіна А.О. Українська народна вишивка. Київ: Либідь, 1996. 96 с.
2. Ліщинська-Кравець Г.Л. Технології навчання дітей мистецтву української вишивки. *Золота скриня. Українські художні ремесла: практич. посіб. / Упоряд. Б.М.Терещук. Чернівці. Вид. дім «Букрек», 2007. С. 24 – 53.*

Галина ЛІЩИНСЬКА-КРАВЕЦЬ

*старший викладач кафедри технологічної та професійної освіти,
членкиня Національної спілки майстрів народного мистецтва України
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*

Ганна РОГАТИНСЬКА

директор ТОВ «Майстерня Магди Дзвін» (м. Львів)

ВИВЧЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ БОЙКІВСЬКОЇ СОРОЧКИ У ПРОЄКТАХ ТОВ «МАЙСТЕРНЯ МАГДИ ДЗВІН»

Сьогодні спонукає нас до активного вивчення, популяризації, відтворення, осучаснення традиційних народних культурних надбань загалом та народного одягу зокрема. Осередком навчально-просвітницької діяльності, у стінах якого відбувається відточування різних її форм – лекцій, творчих зустрічей, майстер-класів, навчальних програм із вивчення швів, конструкцій народного одягу, ткацтва, писанкарства й ін. – є творчий простір «Майстерня Магди Дзвін» у Львові. Об'єднуючи дедалі ширше коло поціновувачів традиційного народного мистецтва, майстрів з відтворення народного вбрання, ткацтва, писанкарства, Майстерня набуває статусу культурно-освітнього середовища, у якому формується глибоке усвідомлення споконвічних мистецьких традицій українців, їх продовження на засадах автентичних взірців, коректного відтворення з використанням сучасних матеріалів, а головне – розуміння необхідності збереження цих цінних технологій для виготовлення та декорування сучасного одягу, предметів домашнього вжитку, аксесуарів тощо. Діяльність «Майстерні Магди Дзвін» також супроводжується формуванням власної колекції взірців народного автентичного вбрання, яка є основою вивчення у різноманітних програмах: «Українська народна сорочка» (навчальна програма з вивчення швів народної вишивки), проєкт «Моя сорочка» (вивчення та відтворення народних сорочок різних регіонів України), «Конструювання та технологія народної сорочки» та ін.

У Майстерні започаткований цікавий творчий проєкт «Моя сорочка», метою якого є відтворення народних сорочок різних регіонів України. У структурі проєкту поєднані етнографічні дослідження, вивчення типів крою сорочок та технологій їх зшивання, особливостей добору матеріалів (тканин і ниток), відпрацювання технік вишивання та їх поєднання у цілісних композиціях. Практична реалізація проєкту здійснюється на основі взірців автентичних народних сорочок із різних колекцій: приватних і музейних.

Особливе місце у проєкті «Моя сорочка» посідає вивчення та відтворення саме бойківської сорочки. У Майстерні склалася плідна співпраця з Науково-культурологічним товариством «Бойківщина» у Львові та п. Ігорем Губілітом, у колекції яких зібрані елементи народного вбрання усіх осередків Бойківського краю. Першими сорочками, які відтворені у межах цього проєкту стали зразки, що походять з території Західної Бойківщини, зокрема зі с. Вовче Турківського району. Учасницями проєкту стали понад 40 майстринь, які вивчали та відшивали сорочку за методичними матеріалами, розробленими та запропонованими викладачами «Майстерні Магди Дзвін».

Зазначимо, що процес відтворення народної сорочки за автентичними взірцями має декілька аспектів. Передовсім важливо визначити, який тип

народної сорочки обраний для відтворення. Це зумовлює розрахунки розмірів деталей крою; план розкладки на сучасній тканині, яка наближена за властивостями до народної; розрахунок і розташування вишитих елементів; розрахунок і проектування з'єднання збірок – бриж; способи зшивання сорочки та ін.

Відтак робота над сорочкою за створеними у Майстерні методичними матеріалами триває від 4 до 6 тижнів. Тривалість залежить передовсім від практичних навичок майстрині-учениці: володіння техніками вишивання, вміння читати схематичні зображення, розуміння конструктивних особливостей народної сорочки – ці й інші аспекти значно активізують роботу над проектом. «Майстерня Магди Дзвін» проводить попереднє анкетування-опитування усіх потенційних учасників проекту. Типовими запитаннями в анкеті є: «Ваш рівень володіння швами низинка, ретязь, гладь», «Чи маєте досвід виготовлення сорочки за типом народної?», «Які навчальні курси у Майстерні Магди Дзвін Ви відвідували» тощо. Аналіз відповідей майбутніх учасників проекту дає змогу формувати навчальні групи за рівнем набутих практичних навичок, досвіду роботи в інших програмах Майстерні.

Програмою «Бойківська сорочка» передбачено декілька блоків тем, а саме: вивчення особливостей конструкції жіночої сорочки Західної Бойківщини; аналіз пропорцій і розмірів деталей крою; знімання власних мірок; адаптація конструкції майбутньої сорочки до пропорцій автентичної (за бажанням учасниці проекту); аналіз матеріалів автентичного взірця; добір матеріалів для виготовлення власної сорочки; розкрій сорочки; вивчення технік вишивання; декорування вишивкою деталей сорочки; вивчення з'єднувальних ручних швів; зшивання сорочки; опорядження сорочки.

Практика свідчить, що зацікавлення бойківською сорочкою ученицями «Майстерні Магди Дзвін» не вщухає впродовж тривалого часу. Причин цьому декілька: висока естетична цінність бойківської сорочки; відносно незначна кількість декорування вишивкою; використання великої кількості швів і з'єднань; оригінальність вишивання по збирках (брижах); доступність ручного зшивання сорочки тощо. Обираючи виготовлення бойківської сорочки, кожна з учениць має змогу в суміжних навчальних програмах самостійно виготовити й рясовану бойківську спідницю, виткати пояс за взірцем автентичного бойківського. Таким чином, сучасна жінка власноруч проектує та виготовляє комплекс народного вбрання, в основі якого лежить народний традиційний бойківський стрій.

«Майстерня Магди Дзвін» продовжує працювати над розробленням програм з виготовлення інших типів бойківських сорочок: уставкової з Центральної Бойківщини, безуставкової з Закарпаття та ін. Також важливим елементом комплексу народного жіночого вбрання були прикраси. То ж у перспективі працюємо над реалізацією програми з відтворення автентичних прикрас боцківчанок. Крім того, розпочинаємо роботи над типами, технологіями та орнаментикою чоловічих бойківських сорочок.

«Майстерня Магди Дзвін» ставить перед собою чимало творчих завдань у царині вивчення й відтворення бойківського вбрання. Ми свідомі, що, зважаючи на наш доробок, попереду – ще великий пласт роботи з вивчення в загальних рисах та деталях народного одягу кожної околиці Бойківського краю, а також його відтворення, популяризації та сучасної інтерпретації.

Лариса Корницька
*кандидат педагогічних наук, доцент кафедри технологічної
та професійної освіти і декоративного мистецтва,
Хмельницький національний університет*

Галина Олійник
*кандидат технічних наук, доцент кафедри дизайну,
Хмельницький національний університет*

НАУКОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ БОРЩІВСЬКОЇ ВИШИВКИ

Борщівська вишивка – це унікальне явище народного мистецтва та культури України. Автентичні борщівські вишивки сьогодні є надбаннями музейних та приватних колекцій в Україні та в Європі.

Метою дослідження було виявити закономірності розвитку борщівської вишивки та визначити її особливості.

Основним методом дослідження був теоретичний аналіз джерел з проблеми дослідження, спостереження та узагальнення. Питанню дослідження української вишивки приділяли увагу науковці, мистецтвознавці, дизайнери та інші поціновувачі народної творчості. Проте дослідженню локальних особливостей борщівської вишивки не висвітлено належним чином на даний час.

Спільною особливістю української сучасної вишивки є поєднання у ній яскравих кольорів; прикрашання вишитих виробів мережкою, бісером, каміннями; використання для вишивки лляного, шовкового, конопляного полотна тощо. У сучасній українській вишивці найчастіше використовується червоний колір з додаванням чорного, блакитного, зеленого, жовтогарячого, синього тощо.

Якщо говорити про традиційні вишиті сорочки, то найбільшого поширення в Україні набули сорочки з уставками. Уставка чи полик – це вшивне плічко, що з'єднує задню і передню частину сорочки. Рукав викроюється із суцільного шматка тканини і під прямим кутом пришивається до станика. Вишивка відповідно розташовується на уставці, підпліччі, манжетах та подолі.

Вишивка вже пізніше стала декоративною складовою одягу, його прикрасою, а в минулі часи вона виконувала швидше захисну роль й, як вважали наші предки, служила оберегом від зла і біди. Тому, вишивка так рясно вкривала деталі натільних сорочках, зазвичай біля відкритих зрізів: горловині, пазушці, манжетах, подолі, а також на рукавах, по грудях, зрідка – по спинці. Сорочка прикрашена вишивкою була межею між зовнішнім світом (сповненим небезпеки) і тілом, своєрідним кордоном і оберегом для того, хто її носив. Давні сорочки вишивались виключно на вибіленому домотканому конопляному полотні. Білий колір також мав символічний обереговий зміст, символ чистоти як тілесної так і духовної, бо ж усі добрі духи і божества уявлялися світлими, і зображувались у білих ризах, а всіляка нечисть – в темних. Вишивкою також прикрашались рушники, скатертини, простирадла.

На початку ХІХ ст. сформувалися найхарактерніші особливості орнаментики різних регіонів України та тільки їм притаманні технічні прийоми. Майже кожна місцевість має свої віддавна вироблені типи вишивок, свої улюблені візерунки, техніки і технології їх виконання, які збереглися до нашого часу. Однією з поміж інших виділяється борщівська вишивка.

Локальною художньою особливістю борщівської вишивки є те, що у її колористиці переважають темні кольори (найчастіше це чорний колір), а однією з основних ознак є густо зашиті рукава від уставки до манжета.

Тож розглянемо детальніше особливості борщівської вишивки. По-перше, це використання чорної вовняної нитки. Про використання чорного кольору у цій вишивці існує легенда, що своїм корінням сягає у ХVІ – ХVІІ ст. У ті далекі часи, коли наша свята Русь потерпала від татаро-монгольської навали, у Борщівському районі на Тернопільщині під час чергового нападу татаро-монголів були вбиті всі чоловіки. «Плачем вкрилася Тернопільська земля і жінки в знак великої жалоби поклялися впродовж семи поколінь носити вишиті чорними нитками сорочки. Навіть святкові та весільні вбрання вишивались в такий темний колір. Сьоме покоління віджило своє у 20-30-их роках ХХ-го сторіччя і відтоді у борщівських вишиванках почали з'являтися вкраплення яскравих кольорів» [1].

Існувало два типи борщівських вишивок: повсякденна – із візерунками на комірці і манжетах, та святкова – з вишивкою на комірці, грудях, спині та по всій довжині рукавів [2].

Художніми особливостями борщівської стародавньої вишивки в жіночих сорочках є її розміщення рядами або під кутом [3]. Вишивка рясно прикрашала рукави сорочки. У борщівській вишивці мали місце й сітчасті ряди (рис.1, а), або ряди складені з клітинок – клітчасті (рис.1, б).



Рис. 1. Борщівська вишивка на сорочці:

- а) сітчасті ряди на борщівській вишивці; б) клітчасті ряди на борщівській вишивці;
в) фото з Фестивалю «Борщівська сорочка», м. Борщів. 2021р.

Вишивку хрестиком *сітчастих* рядів на борщівській вишивці називали «метеною». З рисунку 1 видно, що на вишивці прослідковувалась чіткість ліній

та пропорцій. Вишивку хрестиком *клітчатих* рядів на борщівській вишивці називали «кулями» [3]. В рисунку 1,б, і це зорова ілюзія, бачимо, що орнамент побудований за принципом сітчастих структур й сприймається органами зору як ритмічне чергування округлих елементів (хоча світлий елемент має форму квадрата), звідси й виникла назва «вишивка кулями». Також на вишивці тактильно відчутно випуклість окремих частин, а саме: чорне коло на світлому тлі.

Цікавою особливістю борщівської вишивки є й специфічне розміщення рядів вишивки. Ряди «виринають із-під підпліччя (орнаменту нижньої частини складного рукава) та довершують композицію рукава» [3].

Після 30 років ХХ століття у борщівській вишиванці на зміну суворим та чітким геометричним орнаментам, вишитих ніби під лінійку, в які вишивальниці закладали потужний обереговий зміст – це універсальні прадавні символи, символи роду та родючості, прийшли квіткові мотиви. Незмінним залишилися густота орнаменту, який вкриває майже всю поверхню рукавів та значну частину переду сорочки.

Крім кольору, та композиційного розташування, специфічними для борщівських вишивок є і тип вишивального шва. Вишивка створювалася товстими вовняними нитками, дуже сильно закрученими за спіраллю. У борщівській вишивці часто присутні декілька технік вишивання: колодка, хрестик, хрестик з підстилом, кучерявий стіб, гаптування, стебнівка тощо [1]. Борщівську вишиту сорочку називають перлиною Подільського краю (рис.1, в). Борщівська вишивка відрізняється серед інших переважно використанням чорних вовняних ниток. Часто з чорною ниткою переплітають червону (рис.1, в).

Борщівську сорочку можна розпізнати за кроєм, вишивальною технікою та композиційним вирішенням – дуже багато зашитими рукавами (святкові сорочки). Традиційно використовували конопляне полотно, лляне або суміш конопляного з бавовняним.

Сьогодні найчастіше вишивають технікою «хрестом». Хрест – одна з найпоширеніших технік цієї групи [3]. Виконувати хрещатий шов краще на тканинах полотняного переплетення ниток основи та підкання, але вишивають і на тканинах з не полотняним переплетенням, використовуючи вишивальну канву. *Косий хрестик* утворюється від схрещення двох діагональних стібків у квадраті. Виконують його на кількості ниток 2x2, 3x3, 4x4, 5x5, але коли нитки основи тонші, то для зрівнювання розмірів хрестика їх беруть більше. Від точності та порядку накладання стібків залежить краса цього шва. Треба, щоб усі верхні стібки хрестика перекривали нижні лише в одному напрямі [4].

Подвійний хрестик застосовують як елемент орнаментальної вишивки. Його називають також болгарським хрестиком. Цією технікою вишивають декоративні вироби: килими, валізки, диванні подушки та інші речі. Його виконують подібно до звичайного, тільки хрестики вишивають більшого розміру і кожний відразу, а не половинками. Спочатку ниткою кладуть звичайний хрестик, стібки якого діагонально перехрещуються, а поверх нього виконують ще один – прямий, стібки якого йдуть паралельно ниткам основи та підкання [5].

Містечко Борщів, що розташоване в Тернопільській області, віддавна має славу міста з неповторною та складною технікою вишивки. До війни 24 лютого 2022 року, кожного літа у м. Борщів відбувався Фестиваль «Борщівська сорочка» і сюди з'їзжалися з усієї України та навіть з Європи, щоб зануритись у красу українського вишивального мистецтва, поспілкуватися з майстринями-вишивальницями та побачити й можливо купити собі чи комусь з родини автентичну вишиванку. Розмаїття виробів сучасної борщівської вишивки вражає яскравими кольорами, багатством різновидів технічного виконання, оригінальністю орнаментальних композицій, символів і мотивів. У них поєднуються елементи глибокої давнини та сучасності, народно-мистецький досвід зі своєрідністю місцево-етнографічного культурного надбання.

Результати дослідження сприяють збагаченню знань про борщівську вишивку, специфіку її розвитку в сучасності. Результати досліджень можуть бути використані у навчально-виховній роботі з молоддю та численними поціновувачами народного мистецтва України.

Список використаних джерел

1. Борщівська вишиванка. Минуле і майбутнє. URL: <https://oleshchuk.com/blog/borshchivska-vyshyvanka-mynule-i-maybutnye>
2. Борщівська вишивка – душа наша. URL: <https://zbruc.eu/node/89382>
3. Художні особливості борщівської народної сорочки Збруцько-Дністровського кута: ряди на рукавах / Покусінські Людмила і Олексій. 30.08.2021. URL: <https://www.prekrasastudio.com/blog/227-khudozhni-osoblyvosti-borshchivskoi-narodnoi-sorochky-zbrutskodnistrovskoho-kuta-riady-na-rukavakh>
4. Технологія вишивки. URL: <http://zadorozhnamarina.blogspot.com/2017/03/>
5. Вишивка хрестиком. URL: <https://www.tk-furnitura.com.ua/vishivka-hrestikom/>

Микола БЛИЗНЮК

*доктор педагогічних наук, професор кафедри
виробничо-інформаційних технологій та безпеки життєдіяльності,
Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка*

Надія ВАКУЛЕНКО

*аспірантка кафедри теорії і методики технологічної освіти,
заслужений майстер народної творчості України,
Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка*

ТРАДИЦІЙНІ Й ІННОВАЦІЙНІ АСПЕКТИ ТЕХНОЛОГІЇ ВИШИВКИ «БІЛИМ ПО БІЛОМУ»

Технологія виконання вишивки «білим по білому» із селища Решетилівка Решетилівського району Полтавської області вже давно стала візитівкою краю. Її особливість у характерному поєднанні численних технік – до 5 – 7 одночасно. Поєднання лишви, ажурних мережок, вирізування, виколювання і особливо ювелірних технік – «солов'їні вічка», «зерновий вивід» – робить речі, виконані в цій техніці, справжнім витвором мистецтва. При цьому розкривається все багатство і краса узорів, висока технічна майстерність й навіть ювелірність виконання швів. Решетилівська вишивка «білим по білому» – своєрідний художній засіб, який асоціюється з красою морозних візерунків.

Як зазначається на сайті Міністерства культури та інформаційної політики України, основними носіями і центром збереження сучасної вишивки «білим по білому» є майстри та викладачі Решетилівського художнього професійного ліцею, вишивальниці приватної майстерні художніх промислів «Соломія», викладачі й учителі Решетилівської дитячої школи мистецтв, Решетилівської гімназії імені І.Л. Олійника та цілі творчі родини [1].

Решетилівська вишивка «білим по білому» популярна не лише на Полтавщині та в Україні, а у цілому світі. Традиція цієї вишивки нині набирає популярності й передається від відомих майстрів до молоді. «Вишивка «білим по білому» має до 100 технік: гладь, мережка, рахункові техніки та ін. Вишивальниці й нині шують вручну і рахують переплетення ниток полотна, тому й орнамент більш геометризований. Вишивка трудомістка та забарна, швидко її не зробиш, тому й дорога. Це класична вишивка, яка пережила всі рівні та вийшла на найвищий», – зазначає Євген Пілюгін, заслужений майстер народної творчості України, голова Полтавського обласного осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України [2; 3].

«Полтавська традиційна вишивка «білим по білому» дуже складна. Її в основному одягають на свята, весілля. Не кожен майстер може вишивати в цій техніці. Якщо шиєш 3 – 4 години, то можуть почати боліти очі, бо складно весь

час дивитися на біле. Також успіх роботи залежить від використаних ниток та тканини», – розповіла член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, майстер художньої вишивки Віра Забора [2].

Традиційно «біллю» вишивали рушники, святкові, весільні чоловічі й жіночі сорочки. Сьогодні їх продовжують виготовляти з тонких прозорих тканин – льону, маркізету, батисту, шовку.

Особливістю решетилівської вишивки є поєднання рослинного та геометричного орнаментів – «барвінок», «хмелик», «морока», «курячий брід», «зозулька», найулюбленіші – «гілка», «ламане дерево». Геометричний орнамент складають найпростіші фігури: скісний і прямий хрест, квадрат, ромб, трикутник, зірчасті мотиви.

Особливістю є й одночасне поєднання п'яти-семи технік: «лишва», різні види «мережок», «вирізування», «виколювання», і, особливо, ювелірних технік «солов'їні вічка», «зерновий вивід», що збагачує художньо виражальні засоби орнаментальних композицій, надаючи їм схожості з мініатюрою, що робить її впізнаваною серед інших вишивок України. Для контрастності майстри додають небілені нитки або ж підфарбовані в попелясті тони («куниці»). Така вишивка створює рисунок високого рельєфу зі світлотіньовим моделюванням. Залежно від напрямку світла узор по-різному то відбиває, то поглинає світло, створюючи його багату гру.

«Ми передаємо цю традицію споконвіку, наші матері вмili вишивати – і наші діти навчилися від нас» (вишивальниця Н. Іпатій) [5]. Сьогодні носіями технології виконання вишивки «білим по білому» є майстри та викладачі Решетилівського художнього професійного ліцею, вишивальниці приватної майстерні «Соломія», вчителі Решетилівської дитячої школи мистецтв, Решетилівської гімназії ім. І.Л. Олійника. У місті працює близько десяти приватних майстерень.

Сучасні вишивальниці – Надія Вакуленко, Лариса Пілюгіна, Ніна Іпатій стверджують, що вишивати білими нитками по білому полотну дуже складно, насамперед для очей, адже орнамент ніколи не наносять на тканину одразу [5]. Спочатку майстриня малює свою «картинку» на папері, а потім, шляхом складного підрахунку, переносить малюнок на полотно. Через таку кропітку працю на один виріб витрачається від двох до шести місяців.

Опанування традиційних технік вишивки «білим по білому» – справа трудомістка, клопітка, тому секретам майстерності вчилися з раннього дитинства. Класичною технікою вишивання біллю є «лічильна гладь» або «лиштва», як називають її в Решетилівці. Лиштва при виконанні вимагає точного розрахунку ниток. Помилка на одну нитку порушує цілісність узору в цілому. Узор вишивають однією лиштвою, але найчастіше поєднують з ажурними

техніками. За допомогою лиштви створюють геометризовані рослинні мотиви, характерні для вишивки.

Кожен елемент виконується самостійно, що дає можливість майстрам робити з окремих мотивів найрізноманітніші композиційні схеми, особливо при вишивці рукавів жіночої сорочки – то у вигляді декількох рядків гілок рослинного орнаменту, то розсипом певних мотивів у багатьох комбінаціях. Ця техніка дозволяє отримати виключно геометричні орнаменти. Існує і чимало мережок для оформлення вишиванок. З-поміж них: «стовпчик», «гречечка», «вівсяночка», «лучка», «ляхівка», «прутик з настилом», «чисна мережка», «безчисна мережка», «прорізний прутик». Орнаментальні композиції виконані мережкою зустрічаються як геометричні, так і рослинно-геометризовані.

Свого часу вдалося створити Всеукраїнський центр вишивки та килимарства у Решетилівці. І митці, і громада Решетилівки доклали багато зусиль, щоб два елементи краю, а саме: «Технологія вишивки "білим по білому" міста Решетилівка» та «Традиції рослинного килимарства міста Решетилівка» були внесені (відповідно у 2017 та 2018 роках) до Національного переліку нематеріальної культурної спадщини [4].

Матеріали готували майстри, громада Решетилівки. Коли ми збирали дані для національного переліку, то досьє і обліковою карткою займалася я. Під час підготовки матеріалу для ЮНЕСКО було залучено дуже багато людей. Брили інтерв'ю у кожного майстра, потрібна була згода носіїв елементу. Ентузіасти робили фільм ще до воєнного стану. Але потім його потрібно було адаптувати, щоб показати, як під час війни продовжує розвиватися вишивка «білим по білому». Із цією метою зібрали усіх майстрів, можливо не всі так займаються вишивкою, як я та інші мої колеги з Центру, але вони є носіями, бо навчалися й уміють працювати цією технікою. Всього було опитано близько 40 майстрів. Варто відзначити, що саме решетилівські вишиванки «білим по білому» мають багато відомих людей у світі.

Нині Департамент культури і туризму Полтавської ОДА проводять підготовчу роботу щодо включення вишивки «білим по білому» до нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО. Однак на думку директора Полтавського обласного центру народної творчості та культурно-освітньої роботи Дмитра Соколова, це складний процес, адже ЮНЕСКО – найвищий ступінь визнання. Потрібно пройти багато етапів із підготовки документів. Спочатку пакет документів готують на місцевому рівні, а потім їх передають до Мінкульту. Вже потім – до ЮНЕСКО» [2]. Віримо в те, що невдовзі полтавська вишивки «білим по білому» стане складовою нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО.

Список використаних джерел:

1. Решетилівську вишивку «білим по білому» включили до Національного переліку нематеріальної культурної спадщини України. *Новини Полтавщини*. URL: <https://np.pl.ua/2017/07/reshetylivsku-vyshyvku-bilym-po-bilomu-vklyuchyly-do-natsionalnoho-pereliku-nematerialnoji-kulturnoji-spadschyny-ukrajiny/07.03.2023>
2. Вишивка “білим по білому” увійде до культурної спадщини ЮНЕСКО. URL: <https://ukrreporter.com.ua/culture/vyshyvka-bilym-po-bilomu-uvijde-do-kulturnoyi-spadshhyny-yunesko.html> / 23.10.2020
3. Вишиванку «білим по білому» готують до включення у ЮНЕСКО. URL: <https://www.museum-ukraine.info/?p=10043>
4. Вишивка “білим по білому”: на хрещення, заручини і для перемоги. URL: <https://blog.poltava.to/oleksandr-bilenkyi/16139>
5. Технологія виконання вишивки «білим по білому» селища Решетилівка Решетилівського району Полтавської області. URL: [https:// authenticukraine.com.ua](https://authenticukraine.com.ua)

Маріанна РЕШЕТАР

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри технологічної та професійної освіти,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*

ХАРАКТЕРИСТИКА ОСНОВНИХ КОМПОЗИЦІЙНИХ СКЛАДНИКІВ ТРАДИЦІЙНОГО ОРНАМЕНТУ

Система пошуків мотиваційних стимулів художньо-трудової підготовки школярів передбачає накопичення інтегрованих знань й емоційного досвіду на основі вивчення орнаментики творів народного декоративно-ужиткового мистецтва, яка є домінантою в утворенні нових засобів образного і логічного мислення. Система роботи зі школярами передбачає вивчення національних українських традицій, розвиток здібностей втілення образів етнокультурного середовища в практичну перетворювальну діяльність, формування знань художніх традицій на основі системи естетичних принципів і смаків, творчих методів і канонів, які віками склалися в колективній художньо-трудова практиці та свідомості українського народу.

Вивчення художніх особливостей орнаментальних символічних зображень, уміння «зчитувати» образ у знаках-символах є важливим чинником формування образного і логічного мислення, художнього смаку, особистісної культури учня. Це – певний досвід інтелектуальної діяльності, шлях до вироблення чітких світоглядних і етнокультурних орієнтацій. Адже «кожен із орнаментальних символів приховує в собі етапи історичного розвитку людства, зокрема: знаки первісних культур, середньовічні символи релігійно-канонічного тлумачення, метафори народнопоетичного осмислення, а також символи, притаманні сучасним естетичним канонам» [4, с. 466].

У мистецтвознавчій літературі орнамент розглядався переважно у формальному описовому та констатувальному аспектах. Більшість дослідників-мистецтвознавців уявляли орнамент як феномен, що існує незалежно від матеріалу, техніки виконання, виду мистецтва та інших важливих чинників. Така практика до певного часу себе виправдовувала, оскільки формально-об'єктивний аналіз давав змогу пізнати типологію орнаменту, виявити механізм його створення, осмислити функції, однак згодом більшої уваги набувають дослідження конкретних, локальних проблем і питань, пов'язаних з орнаментикою, якостями і функціями орнаменту. Плідним виявилось вивчення орнаменту за видовими ознаками, тобто залежно від матеріалу, техніки виконання, технології виготовлення декоративно-ужиткових виробів. Школярам у процесі художньо-трудова діяльності важливо навчитися аналізувати орнамент не загальною, а за регіональними та місцевими ознаками. Адже виявлення та дослідження локальних символів, мотивів та елементів є одним з основних напрямів вивчення традиційного українського орнаменту.

Як зазначає відомий мистецтвознавець О. Пошивайло, у народній орнаментиці відображено тисячолітній інтелектуальний досвід народу-творця,

адже художня мова орнаментів така ж багата, як і мова народної поетичної творчості [3]. Вивчення школярами окремих домінантних мотивів української народної орнаментики дає змогу свідомого прилучення їх до надбань національної культури. Адже, відомо, що особливості мотивів української народної орнаментики – це інструментарій до розпізнання власне українського мистецтва, що в часи взаємовпливів культур набуває особливого значення [2]. Важливість вивчення мотивів традиційної української орнаментики у процесі художньо-трудової підготовки полягає не лише в озброєнні учнів знаннями та вміннями читання та створення орнаментів, розвитку й удосконаленні естетичних смаків, а й у формуванні національної самосвідомості, гордості за український народ, відчуття причетності до його історичних і духовно-культурних надбань.

Отже, для того, щоб декоративно-ужиткове мистецтво гармонійно увійшло у шкільне життя, необхідно особливу увагу приділити художньо-трудовій підготовці учнів і передовсім поглибленню їхніх знань семантики традиційних українських орнаментів, володіння оздоблювальними техніками, технологіями виготовлення декоративно-ужиткових виробів, мати сформовані творчі здібності створення оригінальних орнаментальних композицій.

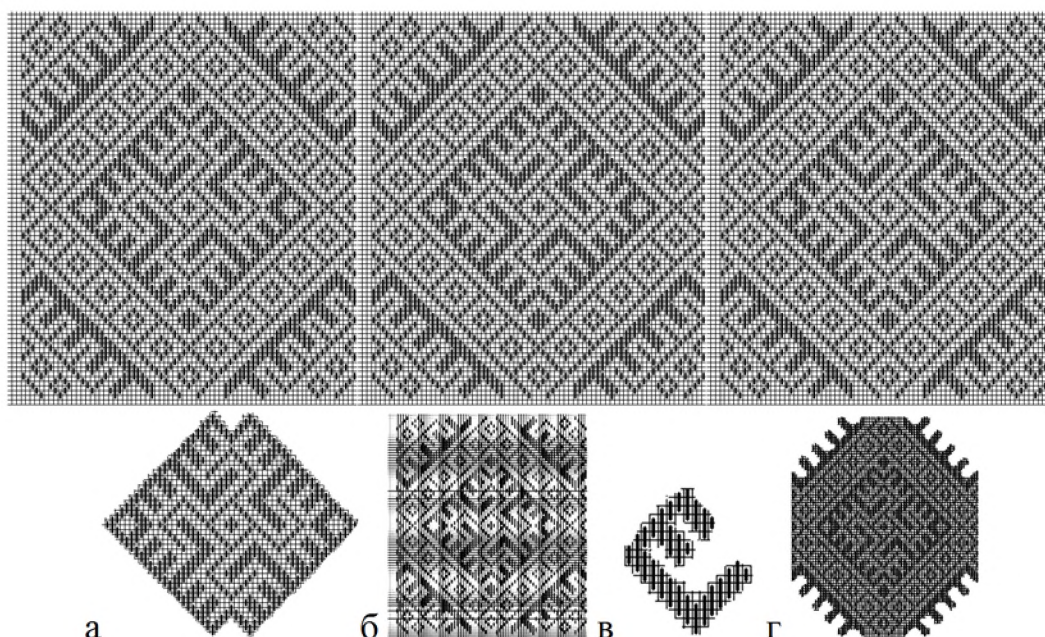
Художньо-трудова діяльність орієнтує увагу школярів на оволодіння знаннями, вміннями та навичками пізнання національної спадщини завдяки методу узагальненого вивчення народного мистецтва. Саме ці знання сприяють формуванню такої здібності особистості, як мислення образами, здатність висловлювати свої враження, почуття, внутрішній стан сприйняття засобами поезики (метафор, символів, гіпербол тощо). Важливим на цьому етапі художньо-трудової підготовки школярів на уроках трудового навчання є вивчення семантики мотивів української орнаментики.

Орнамент (лат. – ornamentum – прикраса) – візерунок, який складається з ритмічно впорядкованих елементів і призначений для прикрашання різноманітних предметів побуту (посуду, книг, меблів, текстильних виробів тощо), інтер'єрів та екстер'єрів архітектурних споруд, а також самої людини (татування). Він вміщує у собі всю палітру традиційних символів: від солярних знаків до символів землі, води, рослин, тварин тощо. Крім функціонально-ужиткової інформації, пов'язаної з безпосереднім використанням творів декоративно-ужиткового мистецтва, у них зберігаються відомості національної, соціальної, магічної, образної орієнтації [1].

Власне, досі точного і всеохоплюючого визначення орнаменту не дано. Здебільшого стверджується що орнамент не є «видом» мистецтва (бо не виступає самостійно), а його головними ознаками є ритмічність, повторюваність рапортів та стилізація. Ці ознаки притаманні орнаменту, проте не є визначальними, бо: по-перше, без ритму взагалі не існує твору мистецтва будь-якого виду; по-друге, існують орнаменти, не побудовані на повтореннях; по-третє, мотиви в орнаменті бувають як стилізовані, так і дріб'язково натуралістичні. Орнамент слід вважати самостійною категорією мистецтва, бо «він оперує власними, відмінними засобами створення художнього образу, історично і географічно є найбільш

поширеним проявом художньої творчості, завжди був найхарактернішою ознакою стилю мистецтва окремих народів, регіонів чи епох» [5, с. 466].

Відомо, що будь-яка орнаментальна система утворюється з компонентів, що є її органічними складовими. Найнижча ланка в графічній структурі є *елемент*, тобто найпростіший зв'язок кількох ліній, які утворюють елементарну фігуру геометричного чи довільного вигляду [4]. Поняття це не конкретизоване: в одних зразках елементом є пряма лінія чи крапка, в інших – фігури типу літер «Г», «Т», «Х», ще в інших – складніші композиції ліній у вигляді квадрата, ромба, трикутника, кількох з'єднаних ламаних ліній тощо. Таким чином, кількість і форма елементів залежить від вигляду та структури конкретного орнаменту.



Композиційні складники орнаменту:

а – мотив; б – рапорт; в – елемент; г – модуль

З елементів складається модульна фігура. Модулем у науці називають умовну одиницю міри, канон, пропорцію, перехідну форму, конструкцію або число, що дає змогу здійснити трансформацію від кількісної різноманітності до якісної єдності.

Модуль в орнаменті, на думку М. Селівачова, – це основна фігура чи композиція ліній, яка творить і «тримає» орнамент в його ритмічній послідовності. Певним чином модуль відповідає рапорту, але не завжди і не цілком. Рапорт абсолютно повторює цикл орнаментального поясу, включаючи всі дрібні елементи узору, натомість модуль зображає одну чи декілька конфігурацій, що повторюються [4].

Модуль може також збігатися з елементом у простих орнаментах, наприклад, з ромбом чи трикутником. У складніших орнаментах простежується наявність кількох модулів, які переплітаються між собою, входять один в одного, утворюючи таким чином рапорт [4]. Для розуміння структури узору важливе значення має вичленення модуля, оскільки останній є стрижневим композиційним елементом орнаменту.

Майже кожен модуль (за винятком дуже простих) побудований за принципом одного з двох видів симетрії – дзеркальної чи оберненої, або ж їх комбінацій. Щоб виявити відмінність між модулями, треба відшукати центр чи вісь симетрії і розбити модуль на блоки. Кожен модуль може складатися з двох, чотирьох чи більше блоків. Двоблокові модулі мають переважно дзеркальну симетрію, решта – обернену. З'ясування питання блокової структури модуля важливе тим, що це дає змогу за наявності хоча б одного блоку (знання симетрії модуля) передати цілісну фігуру модуля, а відтак структуру орнаменту.

Паралельним до поняття модуля є поняття *мотиву*. Цей термін в орнаментальному мистецтві вживається у дуже багатьох, інколи різноманітних за змістом, значеннях [2; 3; 4]. Мотив вважається більш узагальненим фрагментом орнаменту, ніж модуль, хоча в багатьох випадках контури модуля і мотиву збігаються. Це окремі дискретні деталі (тобто зображення живих та неживих предметів або їх штучно відокремлених частин чи геометричних фігур), повторення або комбінація яких утворює поле орнаменту. Також можуть бути абсолютно ідентичними фігури елемента, модуля і мотиву. Наприклад, просте ланцюжкове повторення «чистих» ромбів.

Вищим рангом членування є *композиція орнаменту* – спосіб організації елементів і модулів (мотивів) на площині, тобто їх поєднання у певному порядку. Комбінація може бути суцільною або розчленованою. Суцільна комбінація має вигляд ланцюга чи сітки, де тло задіяне в орнаментальну структуру. У розчленованій комбінації узору ритмічне повторення окремих фігур (розеток, квадратів тощо) зафіксоване через більший чи менший інтервал однотонного тла, яке підсилює самодостатність модуля. В українській орнаментиці переважають стрічкові прямолінійні, криволінійні, килимові та інші композиції узорів. Стрічкова композиція має три варіанти: горизонтальна, вертикальна, скісна. Візерунки зі сітчастою структурою композиції об'єднуються у варіанти: квадратні, ромбічні, кільцеві, прямокутні тощо.

Тому донині декоративно-ужиткові вироби зберігають характерні композиційні ознаки етнографічних регіонів України, відрізняючись технікою виконання, гамою кольорів й орнаментом – геометричним, зооморфним, антропоморфним і рослинним.

Список використаних джерел:

1. Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М.. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів: Світ, 1992. 272 с.
2. Оршанський Л.В. Традиційний український орнамент. Методика навчання: навч.-метод. посіб. Дрогобич : РВВ ДДПУ, 2008. 200 с.
3. Пошивайло І. Феноменологія гончарства: Семіотико-етнологічні аспекти. Опішня: Українське Народознавство, 2000. 432 с.
4. Селівачев М.Р. Лексикон української орнаментики: іконографія, номінація, стилістика, типологія. Київ: Ред. вісника «Ант»; Ніжин: ТОВ Вид-во «Аспект – Поліграф», 2005. 400 с.
5. Селівачев М.Р. Орнамент. Поділля: *Історико-етнографічне дослідження*. Київ: Доля, 1994. С. 465 – 484.

Роксоляна ЗАГАЙСЬКА

*завідувачка бібліотеки, викладач вищої категорії,
викладач-методист КЗ ЛОР «Львівський фаховий коледж
декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша»,
членкиня Національної спілки майстрів народного мистецтва України,
та Національної спілки краєзнавців України*

ОКСАНА СОКОЛ – БОЙКИНЯ, МИТЕЦЬ, МАТИ, НЕЗЛАМНА УКРАЇНКА. ШТРИХИ БІОГРАФІЇ

Німецький філософ Ф. Гегель зазначав, що мистецтво існує не для великого кола, а для невеликої кількості вельми освічених людей, а в цілому для всього народу. Особливо це стосується народного мистецтва, яке належить конкретному народові і є цікавим світовій культурі. А вже на фундаменті народного мистецтва, в якому зосереджені різні чинники, починаючи від моралі і завершуючи фантазією, виростають паростки нових ідей та думок, що творять сучасні мистецькі твори. Це стосується будь-якого мистецького напрямку від ужиткового до образотворчого.

Творячи новітні мистецькі шедеври, справжній митець стоїть на фундаменті вікових традицій, розуміє орнаментику, поєднання кольорів, форм, відчуває композиційні особливості та характерне локальне розмаїття регіону. Все сказане стосується надзвичайно цікавої мисткині, берегині бойківських традицій, яка має від Бога, дар творити неймовірно розкішні шати, виконані на основі традицій бойків – Оксани Сокол. Вона членкиня Спілки дизайнерів України, засновниця фірми «Традиція», невтомна, енергійна, завзята художниця, мати, патріотка України та рідної Бойківщини.

Народилася Оксана 26 квітня 1969 року в м. Дрогобич у родині Марії та Тимофія Клісяків. Родина виховала трьох дітей. Оксана закінчила середню школу №3 в Дрогобичі у 1986 році. Улюблені предмети у школі – математика і креслення, відтак точність і математичний склад розуму дуже допомогли в житті та майбутній професійній діяльності. У 23 роки наважилася просити пані Мирославу Кот, відому вже тоді вишивальницю і педагога, допомогти опанувати споконвічне мистецтво українців – вишивку. Два роки відвідувала заняття, навчалася реставрувати стародавні сорочки. Наполеглива самоосвіта, виконання цікавих проєктів та підтримка і поради видатних мистецтвознавців привели до думки, що треба продовжувати навчання. Так, у 1987 році Оксана сокол вступає у Львівську національну академію мистецтв на відділ іконопису та стає ученицею таких неперевершених митців, як Володимир Овсійчук, Роман Яців, Любов Лебідь-Коровай, Олександр Коровай, Карл Звіринський. Саме Володимир Овсійчук на заняттях із кольорознавства та композиції виявив непересічні здібності юної дівчини. Життєва дорога, однак, не була встелена трояндами, їх дарувала доля пізніше. Однак неймовірна працьовитість, наполегливість у пошуку нових ідей, вироблення власного стилю допомогли вистояти в шаленій конкуренції на тлі загальної непростої ситуації в державі.

Оксана, завжди захоплювалася звитягою своїх бабусі та дідуся, маминих батьків, підпільників «Бджілки» і «Шума», які загинули в боротьбі з радянськими окупантами, тому вибрала для себе дівоче прізвище матері – Сокол. Нині, в хаті дідуся Степана Сокола в селі Заколоть вона мріє створити мистецький осередок і залучити до співпраці поближчі Борислав, Східницю, Нагуєвичі. Родина в час воєнного та радянського лихоліття була сильно понижена – кого закатували, кого розстріляли, кого відправили на Сибір. Тому пам'ять роду завжди жива в Оксані та дає про себе знати при вивченні творчих мистецьких скарбів Бойківського краю. Особливо це стосується народної ноші. Треба лише послухати як гарно, мелодійно, з використанням відшуканої термінології Оксана розповідає про свої дослідження, презентуючи свою працю в численних музеях, на виставках, оглядах, показах. Кожне розкриття таємниці способу з'єднань, швів, форми і конструкції крою викликають в неї захоплення та творче тремтіння. Все традиційне, автентичне мисткиня намагається використати при створенні вишуканого одягу – кептарів, гунь, сердаків, суконь і сорочок. Дуже цікавиться кроєм верхнього одягу бойків, лемків і гуцулів, Ю захоплюється витонченим смаком наших далеких предків, гармонійно підбирає кольори, різноманітні шви, де враховує все – від вікових меж до особливостей фігури. Захоплює Оксану винахідливість старих майстрів при виконанні фалд, крій бочків верхнього одягу, вставки, що економлять сукно – все працює на виправлення фігури, зокрема, наприклад й імітацію талії. На одягу кольори квітучих полів, відтворені схематично пелюстки місцевих квітів, буйної за колірним вирішенням рослинності і все це виконане вручну, часто на битій повсті, виготовленій в домашніх умовах. Дизайнерка творить свій одяг під звуки молитви та музики, вкладає позитивну енергію любові у все, що робить. Красуня від природи, Оксана до людей ставиться з повагою, теплом і шаную і ці ж позитивні настрої випромінюють виконані нею мистецькі вироби одягового призначення.

Особливу увагу О. Сокол надає вивченню мистецтва «вибійки», цікавого й унікального виду декоративного мистецтва, який носить у народі отримав й такі назви – малюванка, димка, друкуваниця. Винайдення техніки виготовлення вибійки дослідники відносять до перших століть нашої ери. Засоби залишилися, практично, ті ж самі, лише змінилася якість фарб, дещо вдосконалився інструмент для виготовлення манер (дерев'яних дошок із вирізьбленим рельєфним орнаментом), суттєвих змін зазнало виробництво, а відтак і якість полотна. Техніка вибійки відома як на сході України, так і на заході, зокрема у Львівській області, та дуже пошанована у бойків.

Оксана вивчила техніку настільки докладно й глибоко, що ділиться своїм умінням на майстер-класах – «майстерках». Передувала цьому величезна робота з підготовки матеріалів, а це дерев'яні, переважно липові, дошки, на яких акуратно вирізьблений рельєфний орнамент. Це не простий орнамент, а глибоко досліджений і пережитий, переосмислений та випробуваний, щоби не помилятися під час виконання роботи. Найперше мисткиня готує вирізьблені дошки, які ще дорізьблює і дошліфовує вручну, просочує оливковою олією, дає

вистоятися, протирає – все дошка готова до використання. Цьому процесові передувало чимало зроблених нею експериментів і проб – як поведе себе фарба на тому чи іншому матеріалі. Така кропітка праця уможливила досягнення саме того результату, до якого вона прагнула, адже розуміла, що при використанні олійної фарби для відбитку на дорогій тканині з вовни чи льону немає права на помилку.

Оксана Сокол має численне коло прихильників і шанувальників її таланту, які, отримавши уроки майстерності вибійки, намагаються допомогти, інформуючи широкий загал про наступні майстер-класи художниці. Заняття вона проводить їх сама, тому відвідати це цікаве дійство могли б набагато більше учасників, якби задіяти ефективний менеджмент. Але є як завжди: знайди в музеї, вивчи техніку, виконай сам, придбай полотно, інструменти, матеріали, винайми приміщення й організуй час для проведення майстер-класу, тай провести ще треба з ентузіазмом! Хіба таке може витримати одна людина, яка виконує роботу цілої інституції!? Художниця виснажується, змушена відпочивати, але щоразу, оновлена як фенікс із попелу, народжується для активної роботи знову і знову. Вона дивує та захоплює, встигає ще бути учасницею конференцій і зустрічей, організовує покази мод і слідкує за новим поповненням колекції. Подія може відбуватися в кафе (наприклад, «Фіксаж») або на закритій вечірці, біля церкви чи на престижних подіумах – все завжди проходить достойно і на високому культурно-мистецькому рівні. Рівень напруги Оксани досягає рівня емоційного стресу, бо їй притаманна вроджена відповідальність і прагнення досконалості в усьому.

Художниця бере участь у різних товариствах, хоча сама себе вважає бойкинею і свої етнографічні пошуки пов'язує здебільшого з цією етногрупою, але також співпрацює з іншими культурно-просвітницькими товариствами – «Лемківщиною», «Холмщиною» й ін., уважає, що центр «Традиція» повинен розвивати всі напрями мистецької й освітньої діяльності.

Оксана Сокол має ще одне захоплення, в якому вона вишколює свою вправність, а постійні тренування дають результат – це автораллі! Як сама каже – витривалість і вправність – це основне, що не дає зійти з дистанції в будь-якій ситуації. Бере участь у раллі на складних гірських трасах, має відзнаки учасника. Тому водить Оксана автомобілі дуже вправно, відважно та легко, а поруч з нею відчуваєш надійно і спокійно.

Оксана невтомно проводить майстер-класи, які чисто називає по-галицьки – «майстерками». Навіть у час тої страшної російсько-української війни, яка триває з 2014 року (а насправді ще з давніх часів і не одне століття), художниця продовжує проводити заняття, підтримує проекти, спрямовані на збір коштів для війська та медичних закладів.

22 вересня 2019 року О. Сокол взяла участь у святкуванні храмового празника церкви Різдва Пресвятої Богородиці на Сихові у Львові на запрошення о. Ореста Фредини, допомогла організувати захід викладач коледжу імені Івана Труша Зоряна Лильо-Откович. Дівчаткам-красуням, які гордо ступали

сходінками біля храму дивовижно пасував сучасний етнострій з бойківськими орнаментальними елементами і мотивами.

Війна внесла свої корективи в графік роботи мисткині. Оксана 21 серпня 2022 року долучилася до проекту зі збору коштів для Медичного Добровольчого Батальйону Госпітальєрів, зібравши 5720 грн. Дефіле проходило в «Кримській Перепічці» – домашній пекарні в центрі Львова.

У вересні 2022 року Оксана Сокол колекцію етноодягу «Цвіт папороті» показала в Магдебурзі. Виконані мисткинею вироби в техніці вибійки олійними фарбами містили мотиви Бойківщини, Полтавщини й інших регіонів України.

10 листопада 2022 року в музеї-кафе «Фіксаж» пройшов показ моделей одягу, прикрашеного вибією. Саме приміщення з колекцією фотоапаратів і старовинних меблів створювало неймовірно комфортне середовище і настрої, а моделі сприймалися глядачами із захопленням. Бо що може модельєр зробити в час війни, яка сіє смерть, відчай, депресію та песимізм в суспільстві? Саме працювати над тим, щоб приносити для громади моменти розпруження і не забувати, що життя прекрасне і воно продовжується, що всі об'єднані однією метою та працюють на перемогу.

11 лютого 2023 року художниця брала участь у Днях Української культури у Відні, де була нагороджена подяками та грамотами за участь у мистецьких проєктах в Україні та закордоном, а головне – за підтримку ЗСУ.

У своїй вправності та досконалості Оксана досягла високих результатів і визнання на міжнародному рівні, тому у Львові у квітні 2023 року стартував її наступний проєкт – Школа вибійки.

Оксана Сокол – одна з провідних художників-модельєрів відомих поза межами України, які працюють над відновленням, створенням і розвитком народного одягу різних етнографічних груп України. Задумів і планів у неї ще багато, а сьогодні, у цей складний час війни з московським окупантом, своїм барвистим мистецтвом сіє оптимізм і вселяє в серця віру в нашу перемогу.

Список використаних джерел:

1. Нечипоренко С.Г. Вибійка в Україні: навч. посіб. Київ: Майстерня книги, 2010. 128 с.
2. Латинські крилаті вислови / перекл. Ю.Цимбалюк. Харків: Фоліо. 2021. 287 с.
3. Орнамент української вибійки. Київ: Видавництво Академії архітектури УРСР, 1950.
4. Афоризми: збірник / уряд. Мирон Мельник. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. 88 с.
5. Вибійка тканини. *Вікіпедія*. URL: http://www.carpathians.eu/karpatskii-narod/lemki_vshchina/narod-ne-mistectvo-lemkiv/vibiika.html
6. Вибійка тканини. *Wikiwand*. URL: http://oosha.narod.ru/batik/batik4_ukr.html
7. Вибійка на тканині. *Шевченковий гай*. URL: <https://lvivskansen.org/majster-klasy/vybijka-na-tkanyni/>
8. Грац *Вікіпедія*. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Грац>
9. Почесне консульство Австрії у Львові. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Почесне_консульство_Австрії_у_Львові
10. Вибійка. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-33906>

Дзвенислава ВАСИЛИК

*старший викладач кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
науковий співробітник історико-етнографічного музею «Бойківщина»*

ВНЕСОК ЗАСНОВНИКІВ ТОВАРИСТВА І МУЗЕЮ «БОЙКІВЩИНА» У ЗБЕРЕЖЕННЯ СКАРБІВ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Початок ХХ століття, з його буремною історією, що мала великий вплив як на європейське суспільство загалом, так і на українське суспільство зокрема, характеризується підняттям національного духу в різних його проявах. Одним із явищ, що виникло у міжвоєнний період ХХ ст. було створення товариства і музею «Бойківщина» в Самборі. Як висловився в грудні 1937 року Михайло Скорик, «щоб серед бурхливих днів сучасних літ, часах наглих перемін, не затратився й цей дрібний відтинок загально-українських змагань» [4, с. 3]. Такі ж змагання за власну незалежність тривають і зараз, на початку ХХІ ст., тому збереження національного мистецтва, як одного з проявів українського духу, актуальне і в наші часи.

Як згадує М. Скорик, ініціаторами створення музею були В. Кобільник і В. Гуркевич, котрий «як правник, знав, що в історичному процесі треба мати докази та свідків, щоб виграти розправу. Тому кожному пам'ятку минулого треба зберігати. Не бути безбатченками» [3, с. 4]. І от 24 липня 1927 року о годині 10.40 увечері в одній із самбірських кав'ярень на паперовій серветці «повсталла декларація» про вступ у члени «повітового музею в Самборі» [1, с. 4]. Під враженням моменту всі підписанти (Гуркевич, Кобільник, Курчак, Лавровський, Яновський, Нижанковський) тієї ж ночі прийшли до І. Филипчака поділитися цією новиною. Перші експонати були отримані від нього та Миколи Лашкевича. Через рік – 12 червня 1928 року – був затверджений статут музею. З 1927 по 1932 музей знаходився в помешканні В. Гуркевича. У 1932 році Д. Стахура, що мешкав в тому самому домі, що й Гуркевич (Тиха, 1), відступив безплатно на десять років чотири кімнати свого помешкання під приміщення музею. 19 квітня 1932 року відбулося урочисте відкриття музею у новому приміщенні, а через місяць – 22 травня 1932 року був заснований фонд будови музею. Всі внески фіксувалися в «Золотій книзі основників домівки музею Бойківщина». Станом на вересень 1936 року було зібрано близько 3000 злотих. Допомогу запропонувало Товариство «Шкільна поміч» в особі Іван Козбура, що «відступило свою парцелю (при вул. Коперника) безплатно на 99 літ під будову музею» [4, с. 8]

Товариство і музей «Бойківщина» «стала взором для обласних українських музеїв» [3, с. 22], серед яких «Верховина» «Сокальщина» «Бережанщина», «Яворівщина», «Лемківщина», «Стривігор».

Ці короткі історичні відомості про створення та початок роботи музею «Бойківщина» дають можливість зрозуміти, наскільки важливим для українців тієї епохи було збереження національної пам'яті свого народу та історії рідного краю. До 1937 року було зібрано збірку, що складалася з 30 676 експонатів [4, с. 9].

Крім збирання і документування артефактів, проводились наукові експедиції, археологічні розкопки, читались лекції про музейництво, організовувались різноманітні виставки. В тому числі у 1931 році спільно з філією «Просвіти» в Самборі була організована виставка книжки, на якій були представлені рукописи і друковані книги з музею «Бойківщина», а в 1935 році була проведена перша «вистава бойківської ноші, мистецтва та прикладного мистецтва» [4, с. 9].

З-поміж різноманітних напрямів роботи тогочасного музею передовсім вирізняється науковий. Перше число «Літопису «Бойківщини» вийшло в світ 1931 року в друкарні Йосифа Мецгера в Самборі. В «Передньому слові» В. Гуркевич акцентує увагу на потребі створення таких товариств і музеїв (як «Бойківщина») та наголошує: «Музей (між іншим) має об'єднуюче значіння, вчить думати категоріями століть, шанувати чужу думку та поглиблювати взаємне виrozumіння» [1, с. 4].

Наукові роботи музею здійснювалися в різних напрямках: археології, етнографії, етнології, історії, топографії, мовознавства, сакрального мистецтва, культури, права, архітектури та ін. Серед багатьох наукових досліджень народного мистецтва, опублікованих в часописі початку ХХ ст., слід особливо виокремити статті О. Ляшецької «Дещо про бойківські вишивки» і М. Скорика «Бойківські писанки».

Пані О. Ляшецька була вчителькою за професією, брала активну участь не лише у розвитку музею і товариства «Бойківщина», а й робила успішні спроби дослідження народної бойківської вишивки. Користуючись науковою літературою того часу (творами Павлуцького, Шухевича, Свенціцького та ін.) та займаючись упорядкуванням бойківських вишивок в музеї «Бойківщина» вона написала й опублікувала в другому числі «Літопису Бойківщини» (1933 р.) працю «Дещо про бойківські вишивки». Авторка у статті описує й аналізує колористику бойківських вишивок, порівнює її з кольорами вишивок Гуцульщини, Поділля, Покуття; звертає увагу на орнаментику бойківської вишивки, вважаючи, що в геометричних візерунках бойків найбільше представлено зірок: «Багацтво комбінацій преріжних зірок та зірочок нераз заставляє нас подивляти фантазію в композиції і гармонійнім укладі тих взорів та красок!» [2, с. 56]. Описує також і техніки вишивання, привертаючи увагу читача до традиційної на Бойківщині вишивки на брижах.

О. Ляшецька особливу увагу звертає на почуття краси, яким «наділений виїмково щедро наш український народ» [2; 53]. Авторка вважає, що «українська селянка виявляє це почуття в питомий собі спосіб, у своїх прегарних вишиванках-мережках та писанках. В ці вишивки-мережання вкладає вона цілу свою душу, цілий артизм, свою ідею, всю поетичність, свої

вразіння, які відносять з природи, серед якої живе. Вона в вишивках віддзеркалює своє життя, долю й недолю, ціле своє «я». [2, с. 53]. Аналізує з погляду психології забарвлення візерунків, вважаючи що «переживання народу, а особливо жінки мало великий вплив» [2, с. 55]. Авторка робить висновок, що бойківська вишивка є свідченням «про велику культуру наших Бойків» [2, с. 59].

Ще одним фундаментальним дослідженням народного мистецтва є нарис Михайла Скорика «Бойківські писанки», в якому автор подає зібрану ним інформацію: легенди, народні традиції, пов'язані з писанками, техніки та звичаї писання писанок, локальну термінологію писанкарства тощо. Особливу увагу автор зосереджує на орнаментиці бойківських писанок і робить висновок про «ремінісценції солярного культу» [5, с. 68] в українській культурній традиції. Автор зазначає, «що при писанню цього нарису ми мали під рукою до диспозиції збірку бойківських писанок в музею «Бойківщина» в Самборі (понад 500 штук)» [5, с. 69] (і це станом на 1934 рік!).

Слід зауважити, що не лише збереження й наукове опрацювання артефактів мало вагомий вплив на подальший розвиток етнографії на нашому терені, а й реальна методична допомога аматорам рідного мистецтва та історії завдяки так званім «квестіонарам» – запитальникам. Публікувалися вони в «Літописі» й окремими відбитками розповсюджувалися теренами Бойківщини. Наприклад квестіонар «Як записувати відомости про бойківські писанки», складений М. Скориком й опублікований в другому номері часопису за 1934 рік, був розтиражований великим накладом: «вислано було около 1000 відбиток квестіонара до всіх середніх та народніх шкіл, так державних, як і приватних, по містах і селах на території Бойківщини, до урядів парохіяльних та знаних міських та сільських інтелігентів» [5, с. 62]. Такі запитальники були не лише методичною допомогою збирачам різного роду матеріалів, а й просвітницькою роботою, що мала на меті показати історичну цінність народної культури, її глибинні корені, які перекидають місток із минувшини у сьогодення.

Список використаних джерел:

1. Гуркевич В. Передне слово. *Літопис Бойківщини*. Самбір: Друкарня Й. Мецгера, 1931. Ч. 1. С. 1 – 5.
2. Ляшецька О. Дещо про бойківські вишивки. *Літопис Бойківщини*. Львів: Друкарня Наукового Т-ва Шевченка. 1933. Ч. 2. С. 53 – 60.
3. Свенціцкий Іларіон. Образ розвою українського музейництва. *Літопис Бойківщини*. Самбір: Друкарня Й. Мецгера, 1938. Ч. 10. С. 18 – 23.
4. Скорик М. В десятиліття існування Товариства і Музею «Бойківщина» в Самборі. *Літопис Бойківщини*. Самбір: Друкарня Й. Мецгера, 1938. Ч. 10. С. 3 – 18.
5. Скорик М. Бойківські писанки. *Літопис Бойківщини*: перевидання часопису. Львів: Каменярь, 2007. Вип. 2. С. 62 – 70.

Галина ЯКИМІВ

науковий співробітник,

Музей історії міста Болехова імені Романа Скворія

ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗЕЮ ІСТОРІЇ МІСТА БОЛЕХОВА ІМЕНІ РОМАНА СКВОРІЯ В КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА БОЙКІВЩИНИ

Болехів – одне з давніх містечок Бойківщини. Місто розташоване в півніжжі найнижчого пасма Карпат обабіч гірської річки Сукілі та головного прикарпатського тракту. «Виникнення Болехова сягає в глибину століть, найвірогідніше, в часи правління князя Данила... Доболехівське поселення існувало тут і раніше...» Так писав бібліотекар і водночас дослідник історії міста й околиць, засновник краєзнавчого музею в Болехові Роман Скворій у своєму путівнику по старожитностях [2, с. 1].

Завдяки наполегливості, багаторічним пошукам в архівах Львова та Івано-Франківська, співпраці з багатьма науковцями Р. Скворій зібрав достатньо інформації про історичне минуле нашого краю. Доклав чимало зусиль, щоб знайти однодумців і переконати тодішню прокомуністичну владу у створенні музею в Болехові (1967 р.).

Краєзнавче й етнографічне захоплення Скворія підтримали болехівчани і мешканці сіл Долинського району. Невдовзі ентузіасти й прихильники передали до бібліотеки, при якій відкрили музей, значну кількість унікальних предметів. Це були речі домашнього і господарського вжитку, одягу і взуття, зразки образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва, які склали основу музейної колекції. Водночас вивчали досвід етнографів, зокрема, Франтішека Ржегоржа.

Музей набув популярності як культурно-просвітницький і науковий заклад. Постійно збільшувалась кількість експонатів і в 1970 році він отримав звання народного. Та вже через три роки Р. Скворія відсторонили від роботи, музей закрили і значення його підупало. Усю етнографічну колекцію передали до музею атеїзму, який створили у церкві св. Параскеви.

Відродження державності докорінно змінило ситуацію. Завдяки старанням о. Ярослава Лесіва церкву повернули греко-католицькій громаді, а всю колекцію – відновленому музею, який знову очолив Роман Скворій.

Відтоді триває постійна робота зі збирання, дослідження пам'яток історії та культури бойківського краю. Великого значення працівники музею надають популяризації народного мистецтва, адже воно є безцінним джерелом самобутності української культури. Народне мистецтво поєднує в собі різні галузі культового, ужиткового й образотворчого мистецтва. Воно синтезує у собі духовну й матеріальну діяльність, охоплює різні види народної творчості: танці, музику, пісні, фольклор, будівництво, прикладне мистецтво. Розвиваючи народне мистецтво, забезпечується передача наступним поколінням автентичних традицій і збереження національної пам'яті.

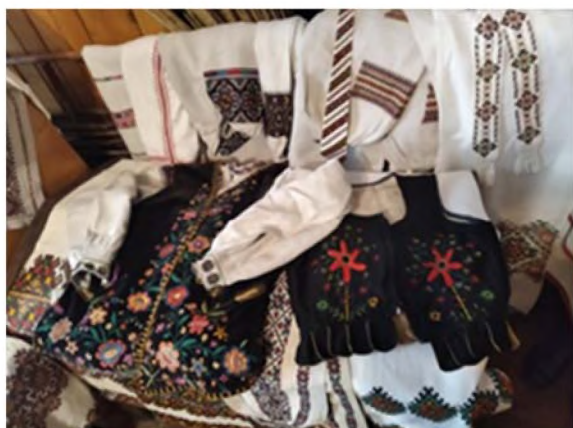
Декоративно-ужиткове мистецтво, що представлене в музеї, має здебільшого утилітарне призначення - це меблі, посуд, одяг, різне начиння, прикраси, знаряддя праці. Матеріалом для творчості слугує текстиль, деревина, кераміка, метал, скло, глина, а з-поміж найпоширеніших технік декорування – вишивка, різьблення, розпис, вибійка, плетіння тощо.

До найбільш популярних видів декоративно-ужиткового мистецтва на території Болехівщини належать: вишивка, різьба по дереву, значно менше поширені писанкарство і плетіння з бісеру, які поступово відроджуються. Сьогодні, на жаль, уже ніхто не займається ткацтвом, занепали лозоплетіння та іконопис.

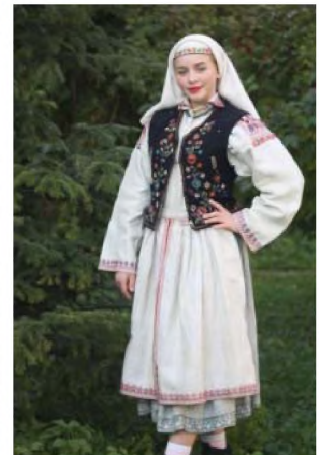
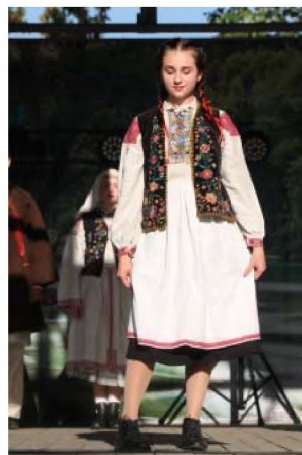
Найчисельнішим в музеї є предмети декоративно-ужиткового мистецтва, представлені зразками одягу, вишитих рушників, дереворізьби, посуду, ікон. Зібрані вони, крім Болехова, в селах тодішнього Долинського району: Тисів, Поляниця, Бряза (нині Козаківка), Сукіль, Човгани (нині Міжріччя), Підбереж, Гошів, Тяпче, Слобода Болехівська, Лужки, Старий Мізунь, Велдіж (нині Шевченкове), Тростянець. У відділі «Наталія Кобринська» експонуються вишиванки Розалії Франко-Баб'як із села Підгірки Калуського району.



Задля популяризації народного мистецтва Бойківщини в Болехівському музеї неодноразово влаштовували виставки бойківської одягу.



Двічі проводили дефіле з презентацією бойківського вбрання: до Дня вишиванки – у ЗОШ № 1 (2017 р.) та з нагоди 647-ї річниці Болехова (2018 р.). Щорічно музей влаштовує виставки до Дня вишиванки.





Численні зразки бойківського одягу потрапили на сторінки видання Дарії Петrenchко «Вишивані скарби. Східна Бойківщина» [1].

Візерунки із бойківської жіночої сорочки відтворили учасники етногурту «Файні молодиці» клубу с. Тисів на своїх сценічних костюмах.



Фрагменти давніх бойківських орнаментів використані художниками для оздоблення розпису новозбудованої церкви Всіх святих українського народу в Болехові.

Головною метою дослідницької, експозиційної та виставкової роботи є не лише знаходити, вивчати та зберігати, а й популяризувати культурне надбання бойківського краю. Водночас ми прагнемо віднайти приховані таланти земляків та, насамперед, молодшого покоління, щоб не зникали традиції бойківського народного мистецтва на Болехівщині.

Список використаних джерел:

1. Петrenchко Д. Вишивані скарби. Східна Бойківщина: альбом. Дніпропетровськ: АРТ-ПРЕС, 2015. 95 с.
2. Скворій Р. На болехівських видноколах. Матеріали до путівника по старожитностях. Стрий, 1991. 120 с.

Христина ГОЛІНЧАК

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*

Галина МЕЛЬНИК

*кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри технологічної та професійної освіти,
членкиня Національної спілки майстрів народного мистецтва України,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*

РОЗИТОК ТКАЦТВА НА БОЙКІВЩИНІ У ХІХ – ХХ СТОЛІТТЯХ

Важливим видом діяльності жителів бойківського регіону здавна було рільництво, а допоміжним – тваринництво. У ту ж пору його доповнювали овочівництво, садівництво, бджолярство, риболовля, полювання, збір лісових грибів, ягід тощо. Як зазначає А. Осендовський, бойки здійснювали ці види господарчої життєдіяльності, користуючись при цьому натуральними дарами землі [3, с. 152].

Задоволення потреб бойків у вбранні та взутті, різних видах посуду, а також в інвентарі та снастях для праці породило появу різних господарських занять і ремесел. Одним із них найбільш поширених було виготовлення на ткацьких верстатах полотен для предметів повсякденного ужитку та тканин для одягу. З цією метою бойки використовували місцеву сировину – льон та коноплі. Підтвердженням цього може слугувати численні зразки народної пісенної творчості як приміром: «Ой під гаєм зелененьким брала вдова льон дрібненький...», «Ой дівчина кумина конопельки терла...» тощо.

Ткацтво, на думку науковців, було давнім ремеслом і помітною сферою народного господарства Бойківщини. Як зазначає Ю. Гошко, тут вироблялися льняні, конопляні, грубі та тонкі полотна [2, с. 124]. Ткацьке ремесло бойків складалося з таких етапів: підготовка сировини, прядіння ниток, виготовлення з них тканини і завершальна обробка (вибілювання, фарбування та ін.). Процес прядіння, ткання, виготовлення вбрання безумовно визначався певними стадіями та передбачав реальні технології. Вони базувалися на звичних уміннях тутешніх мешканці. Погоджуємося з думкою А. Бодника, що у прислів'ях і співанках прослідковується чимала кількість вірців виробничої лексики, приміром «кужіль – куделя, прясти – прая, нитка, починок, мотати – мотовило...» [1, с. 37].

Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. ткані полотна здебільшого виробляли для власного використання – виготовлення різноманітних господарсько-побутових речей, а меншою мірою – на продаж. Тому розвиток ткацтва відбувався переважно у формі домашнього або цехового виробництва, а ткалі були самоучками.

Зазвичай ткання на Бойківщині було заняттям жінок. З цього приводу А. Осендовський зазначав, що бойківчанка увесь день клопоталася по господарству і лише після цього приступала до ткання: «ткала довгі пасма для полотна і грубі саморобні вовняні для сіраків і куртяків» [3, с. 153].

Для виготовлення полотна бойки використовували горизонтальний ткацький верстат, де нитки основи і підткання переплеталися, за допомогою

натиску на дві підніжки верстата, які чергували піднімання й опускання верхніх та нижніх ниток, що утворювали так званий «зів». Човник із шпулею пропускали між шарами ниток основи, які йшли із навою, та швидко вдаряли, прибиваючи бердом робочу нитку. Чергуючи утворення зівів, продовжували ткати до кінця натягнутої основи.

Дослідники стверджують, що бойки виробляли близько 20 різновидів полотен, залежно від виду та сорту ниток. Так, тонке полотно («кужівне») використовували для шиття сорочок, запасок або хустин; для верет, обрусів, наволочок на подушки обирали «крушасте» полотно; для поясного жіночого і чоловічого вбрання використовували «рубасте» полотно.

Слід зазначити, що вид полотна залежав від числа пасем, які навивалися на кросна верстата. Наприклад, тонке полотно, яке використовували для вишивання, виробляли з нитки «двадцятки», а з «дванадцятки» – товстішої нитки – виготовляли грубіше полотно, яке заправляли 12 пасем на ширину.

Полотна, які бойки виготовляли на ткацькому верстаті, були прості та чиноваті. Зазвичай, просте полотно ткали на верстаті з двома підніжками звичайним полотняним переплетенням, а «чиновате» полотно виготовляли за допомогою чотирьох підніжок, яке здебільшого використовувалося для виготовлення вишитих обрусів, сорочок, покривал для постелі. Крім того, для виготовлення обрусів полотно прокидали нитками різних кольорів, як-от: зелені, жовті, червоні, деколи чорні. Полотна орнаментували «на клинці», «на пасочки», «на вічка», «на партиці», а ще траплялися «на доріжку» та «на косу». Однак найпопулярнішими були білі обруси, які клали на весільні столи. Коли їх не вистачало, то позичали у родичів або сусідів.

Ткацький верстат у ХІХ – на початку ХХ ст. був ледь не в кожній хаті. Поважний господар чи господиня на Бойківщині ткали для власних потреб, а деякі з них виготовляли полотно на замовлення. Народні умільці похвалялися кількістю «стін», які вони наснували. До речі, одна «стіна» полотнища була рівна десь 8 – 9 метрам.

Однак такий стан зазнав кардинальних змін на початку ХХ ст., коли домоткані полотна, виготовлені на ткацьких верстатах, змінили фабричні тканини. Частковий регрес ткацького ремесла призвів до виникнення у 20 – 30 рр. ХХ ст. численних курсів, патронат над якими здійснювали локальні осередки українських культурно-господарських спілок і влада.

На базі родинного ткацького ремесла поступово відбувався процес виділення його в окремий промисел. Цьому також посприяв розвиток торгівлі. Полотна, які виготовляли бойки, продавали не лише на прикарпатських ярмарках, ними також торгували в Угорщині, Польщі, Словаччині, Туреччині.

У тому вигляді, як воно постало історично, домашнє ткацтво на теренах Бойківщини побутувало десь до середини 70-х рр. ХХ ст. Нині воно знову відроджується і набуває популярності завдяки ентузіастам, які підносять його до високого мистецького рівня.

Список використаних джерел:

1. Бодник А. Бойківська прядильно-ткацька техніка і термінологія. *Народна творчість та етнографія*. 1969. № 4. С. 37 – 50.
2. Гошко Ю. Промисли й торгівля в Українських Карпатах ХV – ХІХ ст. Київ: Наукова думка, 1991. 253 с.
3. Ossendowski F. A. *Karpaty i Podkarpacie*. Poznań, 1933. 257 s. URL: <https://www.pbc.rzeszow.pl/dlibra/publication/2002/edition/1883/content>

Галина ГРОМ

*аспірантка кафедри технологічної та професійної освіти,
членкиня Національної спілки майстрів народного мистецтва України,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*

ТКАЦЬКІ ПРИСТРОЇ ТА ЇХ ВИКОРИСТАННЯ (презентація практичного посібника)

Традиційне українське ручне художнє ткацтво, будучи, безсумнівно, визначним мистецьким явищем та світовим культурним надбанням, тісно пов'язане з технологічним процесом виготовлення тканини, який безпосередньо впливає і на мистецьку цінність народного текстилю, і на його утилітарність [2]. На жаль, використання величезного потенціалу традиційного художнього ткацтва в процесі підготовки майбутніх вчителів трудового навчання і учнівської молоді є недостатнім, а часто зовсім мізерним.

Значною мірою цьому сприяє поширення серед широкого загалу думки, що для створення текстильного виробу обов'язково потрібний ткацький верстат, який є громіздким, важкодоступним, дорогим, зрештою, і вимагає спеціальної підготовки для роботи на ньому. Однак, окрім власне ткацького верстата (або кросен), якому дійсно притаманні всі перелічені якості, існує велика кількість інших пристосувань, які є простими у використанні, мають невеликий розмір, їх можна виготовити власноруч чи придбати, а виткані за допомогою таких пристроїв вироби нічим не поступаються виробам, виготовленим на верстаті.

За допомогою таких пристроїв на Бойківщині ще якусь сотню років тому масово ткали пояси, шлеї, очіпки, рукавиці, хустини, шарфи. Цікавий пристрій для ткання хустин і шарфів, зокрема, був зафіксований у 1965 році в м.Дрогобич [1]. Він складався з дерев'яної рами з набитими на ній цвяхами для натягування ниток основи і та оригінального пристосування для їх піднімання та опускання.

Наші предки використовували такі пристрої в першу чергу з ужитковою метою, а лише потім з декоративною, а натомість для сучасної людини процес ткання набуває мистецького забарвлення, сприяючи творчому розвитку особистості, відродженню давніх секретів ремесла та збереженню культурних традицій.

Саме для сприяння поширенню мистецтва ручного ткання та ширшому використанню його історико-культурного та педагогічного потенціалу було написано посібник «Основи технології ткання: ткацькі пристрої та проектування тканих виробів». Цей посібник має на меті ознайомити читачів з основами технології ткання, основними видами ткацьких пристроїв, підготовкою їх до роботи, особливостями процесу ткання на кожному з них. Велика кількість ілюстративного матеріалу сприяє візуалізації текстового матеріалу та глибшому його розумінню.

Перший розділ – «Основи ткацької технології» – присвячений тим її аспектам, що стосуються полотняного переплетення та двох його різновидів –

репсу пітканевого та основного. Розглянуто також процес утворення візерунків, який відрізняється для кожного різновиду фонових полотняних тканин та надано загальні рекомендації щодо самого процесу ткання. Оскільки ні саржеве, ні інші, складніші переплетення не використовуються при виготовленні виробів на ткацьких пристроях, їх в даному посібнику не розглядається.

У другому розділі – «Ткацькі пристрої» – охарактеризовано кожний пристрій з точки зору практичного використання. Для кожного визначено додаткові інструменти, потрібні для роботи на ньому, розглянуто процес снування основи, натягу основи, утворення зіву, прописано алгоритм роботи.

Розділ «Проектування тканих виробів» знайомить з програмним забезпеченням, що використовується для комп'ютерного проектування тканих виробів. Окрім ознайомчого аспекту, на прикладі фотографій автентичних тканих виробів розглянуто покрокове створення проектів тканих поясів та орнаментальних схем з використанням таких програм як Seizenn – Band Weaving Pattern Editor. та PC Stitch Pro.

В посібнику присутній і словничок використовуваних ткацьких термінів, а також англійський відповідник ткацького пристрою чи процесу для легшого пошуку англійського відеоконтенту.

Окремі цікаві факти з історії та технології ткацтва доповнюють та урізноманітнюють викладену інформацію. Додатки містять зображення ткацьких пристроїв відмінних від розглянутої в посібнику моделі та фотографії тканих виробів, виконані різноманітними техніками, які можна відтворити і на ткацьких пристроях.

Всі методичні рекомендації, що надані в посібнику ґрунтуються на практичному досвіді і, звичайно, сприятимуть популяризації та поширенню ткацького мистецтва, яке, використовуючи досвід поколінь і сучасні технології дозволяє створювати кожному власні текстильні шедеври.

Список використаних джерел:

1. Бодник А. Бойківська прядильно-ткацька техніка і термінологія. *Народна творчість та етнографія*. 1969. № 4. С.37 – 50.
2. Оршанський Л., Гром Г. Технологія ручного художнього ткацтва: навч. посіб. Дрогобич: НВЦ «Каменярь», 2005. 104 с.
3. Сидорович С. Ткацтво. *Народна творчість та етнографія*. 2016. №1. С.49 – 81.

Крістіна Гарнавська

викладач історії,

Дрогобицький механіко-технологічний фаховий коледж

САКРАЛЬНА АРХІТЕКТУРА – НЕЗРІВНЯННА ДУХОВНА СПАДЩИНА БОЙКІВЩИНИ

Особливе місце в історії сакральної архітектури України, належить бойківським храмам. Здавна, Бойківщина славиться своїми мистецькими традиціями, відзначається оригінальністю архітектурних форм, конструктивною простотою та виразністю окремих деталей. Бойківські церкви та дзвіниці є кращим в історії архітектури зразком витвору з дерева, аналогів яким немає в цілому світі. Завдяки великій кількості лісу в горах бойківська архітектура є здебільшого дерев'яною.

Храми Бойківщини спершу були простими у своїх конструкціях, але з часом наповнилися різними архітектурними елементами та стали предметом для наслідування не лише українських, а й європейських архітекторів. Слід наголосити, що особливістю бойківської церкви є їх невеликий розмір й особлива техніка зрубу – коли всі частини будівлі складала з розміщених горизонтально круглих колод або прямокутних брусів, добре припасованих один до одного. Ще однією особливістю, яка вирізняє бойківські дерев'яні храми, – це перекриття головного церковного приміщення не пласкою стелею, а верхом – баштоподібним зрубом великої висоти. Як зазначав академік І. Грабар, «на Бойківщині... дерев'яна архітектура досягла свого найбільш пишного розквіту і саме тут були створені дивовижні храми-казки».

Бойківське церковне будівництво здавна цікавило дослідників народної архітектури, етнографів, мистецтвознавців, з-поміж яких слід передовсім виокремити таких: Я. Головацький, І. Грабар, М. Драган, П. Жолтовський, Г. Логвин, Г. Лукомський, О. Лушпинський, І. Могитич, В. Січинський, В. Щербаківський, П. Юрченко та ін.

Як зазначають вчені, перші церкви, згідно з історичними джерелами, виникли одночасно з заснуванням сіл – у XV ст. Вони відзначаються простою композицією, не мають зовнішніх прикрас і чітко виражених фасадів. Одним із дослідників сакральної спадщини Бойківщини був історик і етнограф Я. Головацький, який звернув увагу на розвинутий архітектурний стиль у церковному будівництві, що виразився у будіванні саме дерев'яних церков. Відтак Я. Головацький започаткував першу хвилю наукових праць, яка ознайомила світ із цінними для історії мистецтва сакральними об'єктами етнографічних районів Бойківщини. Ще однією працею про українське церковне дерев'яне будівництво міжвоєнного періоду є монографія М. Драгана, який стверджував, що наше церковне будівництво розвивалося органічно і з опорою на своїх власних традиціях, добираючи з історичного будівництва лише те, що підходило до характеру дерева і що промовляло до уяви народних творців [2].

Бойківські дерев'яні храми вражають мальовничістю форм, гармонійним поєднанням із природним середовищем, вишуканими пропорціями та будівничою майстерністю. Найпоширенішим є тридільний триверхий храм з багатоступінчастими завершеннями кожного зрубу окремо. Важливого значення надавали бойки вибору місця для спорудження церкви. Храми зводили на високих пагорбах, щоб забезпечити їх оптимальну оглядовість. Вибір місця для церкви ґрунтувався на давніх засадах: святиня повинна стояти в місцях особливої краси, біля води, на підвищенні, виконувати оборонні та дозірно-сигнальні функції, домінувати у просторі ландшафту. Ділянка, на якій розташовується церква, повинна бути віддалена від житлових і господарських споруд для запобігання їй загорянню від пожеж у садибній забудові. Такий вибір відзначався необхідністю швидкого відводу поверхневих вод з ділянки та цвинтаря, відтак низький рівень ґрунтових вод мав забезпечити тривале та надійне збереження фундаментів, підвалин і стін.

Будівництво церков доручалося лише досвідченим майстрам – теслям, столярам, різьбярарам і художникам (малярарам). Звісно, важлива роль у визначенні архітектури храму належала громаді, яка орієнтувала майстрів щодо виду, місця та параметрів споруди. Наприкінці XVIII – XIX ст. церкви починають переноситися біля дороги та в забудову, що було зумовлене кращим доступом до святині та містобудівельними вимогами.

Існує два типи храмобудування на Бойківщині: «простий» і «складний». Простому типу характерна трикамерна основа: три витягнуті квадрати, які розташовані на одній осі, натомість складний тип виник внаслідок розвитку народного будівництва – верхів та бань.

Бойківська церква перейняла власний поділ – вівтар-святиня, нави і бабінець (притвір). Центральний зруб виділяється за параметрами і завершується восьмигранним наметовим покриттям на восьмерику. Бабінець і вівтар вінчають чотиригранні з одним заломом наметові покриття. Близько розміщені завершення бабинця, нави та вівтаря і мало виявлені западини між ними створюють враження загальної цілісності форми, її монолітності, підкресленої широким піддашсям, підтримуваним випусками вінців зрубу. Над усією будівлею домінує центральний верх, він вищий та масивніший за два бічні. Багатоступінчаті верхи всередині не перекриті, вони освітлені лише в нижньому ярусі, і якщо подивитися знизу догори, вони здаються бездонними. Загальний образ будівлі завершує відкрита галерея-опасання, яка розташована навколо всієї церкви та захищає нижню частину будівлі від дощу.

План дерев'яної споруди розмічали на підготовленому будівельному майданчику за допомогою шнурка з двома кілками на кінцях і найпростіших геометричних фігур. Завжди розпочинали з центральної нави. Якщо ця ділянка мала вигляд чотирикутника, то одна з її сторін була вихідним розміром при побудові плану всієї церкви; якщо восьмикутна – то цим розміром служила ширина або довжина центральної нави. Інші ділянки плану після центра розбивались у натурі пропорційно до розмірів. Орієнтувався план будови за сонцем – вівтарем на схід. Всі розміри зрубів – стін, заломів, восьмериків,

ліхтарні визначалися в плані, в першу чергу – центральної нави і були пропорційні до них. Будівництво дерев'яної споруди починалося з того, що на обраному майданчику укладали по кутах великі камені, або й по декілька мурованих насухо на суміжних кутах. У пізніші часи, починаючи з XVIII ст., деякі з церков ставилися на стрічкові камінні фундаменти, скріплені цементним розчином. На камені, заввишки 20 – 25 см від рівня землі, ставили поперечні грубі бруси з твердих порід дерева (найчастіше з дуба) – підвалини, що визначали довжину кожного приміщення. Потім у всі чотири паралельно покладені підвалини, які були повернені сторонами на схід і захід, врубувались поздовжні – південні й північні, що визначали ширину приміщень.

«Дерев'яна церковна архітектура бойків виражається тим же трикупольним типом, – пише відомий дослідник пам'яток архітектури Г. Лукомський, – але цей вид, який переважає на всій території України, досяг у бойків свого найбільшого розвитку, надавши низку чудових, грандіозних і гармонійних споруд, суть яких полягає в прагненні підняти верхні частини храму і в той же час надати покриттям більш закругленої форми сферичного куполу. Цього було досягнуто шляхом збільшення кількості барабанчиків, які поступово зменшуються, з дахами, які виступають над кожним з них» [3, с. 112]. Ще однією характерною особливістю бойківських церков є багатоступінчастість куполів.

Крім церков, бойки особливу увагу приділяли архітектурі дзвіниць. За зовнішнім виглядом їх поділяють на два типи: дзвіниці у формі оборонних башт і дзвіниці з куполами. Дзвіниця оборонного типу збереглася у с. Топільниця (XVIII ст.), а з куполом – у с. Ясениця-Замкова (XVIII ст.). Поряд із церквою розміщується квадратна в плані двоярусна з наметовим дахом дзвіниця. Нижній ярус зрубної конструкції, верхній – каркасний. Лаконічні форми та широке піддашшя споріднюють її з архітектурою храму.

Сьогодні на Бойківщині налічується понад 250 дерев'яних храмів, з-поміж яких найбільше збудованих в другій половині XIX ст. – на початку XX ст. і лише зрідка трапляються церковні споруди XVII – XVIII ст. На багатьох пам'ятках збереглися імена будівничих: Василь Суран, Андрій, Лука Снігур, Стефан Косилович, Степан Паньків, Семен Коваль, Ілля Пантимон, Костянтин Риштей та ін.

Варто згадати церкву Святого Юра в Дрогобичі, яка є найбільш цінним представником дерев'яної архітектури в Україні, який охороняється ЮНЕСКО як пам'ятка світового культурного значення.

У Львівському Музеї етнографії та художнього промислу НАН України та Львівському музеї народної архітектури і побуту «Шевченковий гай» збережені і широко представлені будівлі та церкви бойківської архітектури. З-поміж них особливо вирізняються церкви з села Кривки Турківського району (1763 р.) і села Тисовець Сколівського району Львівської області (1863 р.), які свідчать про надзвичайну майстерність і культуру бойків.

Можна впевнено стверджувати, що Бойківщина – справжній заповідник, де збереглося найбільше зразків дерев'яних церков і дзвіниць. Проте сьогодні, на жаль, таким пам'яткам загрожує занепад, часто, через невміння людей

належним чином зберігати їх автентичність (покриття бань кольоровим металом, оброблення стін пластмасовою вагонкою тощо). Саме тому, вивчення та збереження архітектурних сакральних пам'яток завжди залишається актуальним для подальших досліджень.

Список використаних джерел:

1. Данилюк А. Народна архітектура Бойківщини. Житлове будівництво. Львів: НВФ «Українські технології», 2004. 168 с.
2. Драган М. Українські дерев'яні церкви. Генеза і розвій форми: В 2 ч. Львів : НМ у Львові, 1937. Ч. 1. 159 с.
3. Кармазин-Каковський В. Архітектура Бойківської церкви. Нью-Йорк; Філадельфія: Бойківщина, 1987. 223 с.
4. Могитич І. Народна дерев'яна архітектура. *Історія української архітектури*. Київ: Техніка. С. 372 – 399.
5. Січинський В. Бойківський тип дерев'яних церков на Карпатах. *Затиски НТШ*. 1926. Т. CXLIV – CXLV. С. 157 – 170.
6. Тарас Я. Сакральна дерев'яна архітектура Українців Карпат: культурно-традиційний аспект. Львів: ІН НАНУ, 2007. 640 с.

Ярослав МАТВІСІВ

*кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри
технологічної та професійної освіти,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*

САКРАЛЬНА ДЕРЕВ'ЯНА АРХІТЕКТУРА ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ

Сакральна дерев'яна архітектура України – вагома складова традиційної культури, у якій впродовж багатьох століть наш народ будівельними і художніми засобами демонстрував й утверджував свої духовні цінності, високий мистецький талант і філігранна майстерність. Вивчення народного храмобудівництва є вкрай потрібним для глибинного пізнання молоддю національних традицій, будівельної і мистецької культури народу, пошуку її історичних джерел, дає можливість вирішити низку питань, пов'язаних з формуванням українського етносередовища та регіональних особливостей.

Дерев'яна сакральна архітектура займає визначне місце в історії світової культури. Україна сьогодні володіє унікальним скарбом – творіннями традиційного дерев'яного церковного зодчества, аналогів яким у світі майже немає. Віками талановиті народні майстри зводили досконалі архітектурні споруди, піднісши українське сакральне дерев'яне будівництво на височінь світових мистецьких звершень. На початку ХХ ст. в Україні зберігалось понад 2,5 тисячі дерев'яних храмів, з яких близько 1000 були збудовані в XV – XVIII ст. (див. таблицю 1, за [3, с. 19]). Однак, на жаль, на облік і під охорону держави взято лише близько 18 % цих сакральних споруд [10].

Незважаючи на непоправні втрати в царині дерев'яного зодчества впродовж тоталітарного ХХ ст., Україна донині тримає першість в Європі за кількістю пам'яток сакральної дерев'яної архітектури. Українське сакральне дерев'яне будівництво також вирізняється за своїм архітектурно-мистецьким рівнем, різноманітністю мистецьких засобів, вишуканими формами церковних споруд. Воно геніально поєднує в собі художньо-естетичну, архітектурну і історичну значущість. Самобутнім витворам народного мистецтва притаманна вражаюча образність, втілена в красі просторів, винятковій єдності конструкцій та форм, пластиці ліній і барв. Згідно з Краківською міжнародною хартією про охорону та реставрацію архітектурно-містобудівної спадщини (Республіка Польща), пам'ятки народної архітектури несуть у собі закодовану інформацію, що знайомить не лише з концепціями і технічними, художніми, естетичними методами будівництва тієї епохи, коли вони були створені, а й з життєвим рівнем народу та його звичаями. Тому вони є живими свідками епохи не лише в архітектурному та художньому плані, а й у плані історичному [6].

Як зазначає Р. Маньковська, проблема збереження пам'яток народної архітектури набирає особливої ваги в сучасному суспільстві. Не втратити витвори народної культури означає не зруйнувати історичної пам'яті, не згубити власного генотипу, не знищити закодованої інформації про нас самих для

наступних поколінь. Адже людина, звільнена від історичного досвіду, опиняється на узбіччі історії і не здатна працювати на перспективу [5].

Прикро визнавати, якщо у Львівській області нараховується понад 800 дерев'яних храмів, то для порівняння – в Дніпропетровській, Донецькій, Луганській, Харківській, Херсонській і Кіровоградській областях збереглося по одній дерев'яній церкві. Якщо загалом виділити Карпатський регіон, то в Івано-Франківській, Закарпатській, Львівській та Чернівецькій областях налічується понад 1480 дерев'яних храмів [7, с. 4]. Така різниця пояснюється значною мірою історичним розвитком окремих регіонів України.

Знайомство з шедеврами сакрального будівництва Галичини переконує, що тут зберіглася самотутня палітра різноманітних типів і форм церков, які є надбанням української і світової культури. У ХІХ ст. одні з перших розвідок із сакральної дерев'яної архітектури Галичини опублікували історик і публіцист В. Площанський, архітектори Ю. Захаревич та М. Ковальчук. Останній записав цікавий переказ про церкву Святого Юра в м. Дрогобич, що зберігся в народі: її перевезли з околиць Києва взамін за поставлену сіль [11]. Проте останні дослідження доводять, що цю унікальну церкву світового рівні, яка охороняється ЮНЕСКО, купили за сіль в с. Надіїв на Івано-Франківщині й у 1657 р. перенесли на теперішнє місце [4].

Безцінним матеріалом для досліджень стали картотеки, малюнки, описи дерев'яних храмів, зроблені О. Лушпинським, Т. Обмінським, К. Мокловським та ін. На початку ХХ ст. видатні вчені І. Свенціцький, В. Січинський, М. Драган змінили методику вивчення народної архітектури та почали розглядати споруду, її архітектурні форми, стінопис, різьбу по дереву, іконостас як єдиний мистецтвознавчий ансамбль. Значний внесок у вивчення народного зодчества зробили О. Цинкаловський, Д. Антонович, С. Таранущенко, В. Щербаківський, Ф. Шміт, І. Крип'якевич та інші видатні дослідники кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. Їхню справу продовжили нині відомі вітчизняні мистецтвознавці та пам'яткоохоронці І. Могитич, В. Чепелик, Л. Прибега, В. Вечерський, В. Слободян, Я. Тарас та ін. Українські дерев'яні церкви, включаючи не лише терени України, а й сучасну Польщу та Словаччину, виокремлюються в унікальне явище світової культури [5]. На думку В. Вечерського: «Вишукані в гармонічній пропорційності, багатогранні в плановому і об'ємно-просторовому вирішенні, народні храми стали звершенням не лише української, а й загальноєвропейської культури» [1, с. 13].

Народне зодчество впродовж тисячоліть витворило характерний образ церкви, яка передовсім вирізняється технікою зрубу – горизонтальним розміщенням круглих колод або прямокутних брусів, а також тридільністю плану й оригінальним вирішенням верхів, зовнішньому контуру яких відповідає внутрішній простір. Притаманним лише українській сакральній архітектурі є завершення кожного з трьох основних зрубів окремим верхом, критою галереєю (опасанням), комбінацією простих четвериків і восьмимериків [5].

Кількість дерев'яних храмів на території України (початок XXI ст.)

Область	Кількість / століття							Усього	Під охороною держави
	XV	XVI – XVII	XVIII	XIX – XX	XVIII	XIX – XX	XVIII		
Вінницька	–	1	48	69	–	–	–	118	10
Волинська	–	19	128	91	–	–	–	238	59
Дніпропетровська	–	–	1	–	–	–	–	1	1
Донецька	–	–	1	–	–	–	–	1	–
Житомирська	–	–	38	32	–	–	–	70	8
Закарпатська	4	22	25	68	–	–	–	119	50
Івано-Франківська	1	9	52	338	–	–	–	400	57
Київ та Київська	–	5	22	10	–	–	–	37	30
Кіровоградська	–	–	1	–	–	–	–	1	–
Луганська	–	–	1	–	–	–	–	1	–
Львівська	5	67	168	575	–	–	–	815	148
Миколаївська	–	–	–	3	–	–	–	3	–
Одеська	–	–	1	1	–	–	–	2	–
Полтавська	–	–	–	12	–	–	–	12	1
Рівненська	–	9	137	98	–	–	–	244	24
Сумська	–	–	8	9	–	–	–	17	5
Тернопільська	–	14	84	55	–	–	–	153	18
Харківська	–	–	1	–	–	–	–	1	–
Херсонська	–	–	1	–	–	–	–	1	–
Хмельницька	–	1	51	65	–	–	–	117	7
Черкаська	–	–	8	14	–	–	–	22	9
Чернівецька	–	4	27	121	–	–	–	152	11
Чернігівська	–	1	10	19	–	–	–	30	10
Крим	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Усього:	10	152	813	1580	–	–	–	2555	469

Дерев'яні церкви України мають певні регіональні відмінності, що дає підстави виокремити окремі школи, які ґрунтувалися на місцевих традиціях і мистецькій специфіці їх розвитку. Храми будували народні майстри, які вміння та навички від дідів і батьків передавали сином, учням, членам будівельних артілей [5]. Впродовж століть в Україні сформувалися такі типи українських дерев'яних храмів: галицький, буковинський, гуцульський, лемківський, бойківський, закарпатський, волинський, поліський, подільський, київський, слобожанський тощо.

Особливу цінність має збережений у дерев'яних церквах стінопис. Величезний пласт української малярської спадщини є унікальним не лише для української культури, а й світової. Цей вид мистецтва бере свій початок у храмах України XI ст. З цього приводу відомий дослідник української ікони Д. Степовик зазначає, що «Київ, Чернігів, Переяслав, Перемишль, Володимир-Волинський, Галич і Львів не сприймали прямих запозичень візантійського мистецтва. З грецьких взірців вони відбирали те, що їм годилося для творіння власного. Крім Константинополя, українські майстри мали добрі творчі зв'язки з Афоном, островом Крит, Венецією й Охридом. У мистецтві давньоруських майстрів відчувається повна творча свобода» [12, с. 53].



Церква Святого Миколая і стінопис
(с. Середнє Водяне Рахівського району Закарпатської області)

Настінний розпис в дерев'яних церквах XV – XIX ст. донині зберігся в Галичині, Закарпатті та на Буковині. Однак найдавнішими вважаються стінопис у верхній церкві Святого Миколая (1428 р.), датований 1601-м роком у с. Середнє Водяне на Закарпатті (рис. 1) та стінопис 1603 року в церкві Святого арх. Михайла (1598 р.) у с. Воля-Висоцька на Львівщині (рис. 2).

До шедеврів належать стінописи XVII-XVIII ст. у дерев'яних церквах Дрогобича, Львова, Потелича Львівської області, Новоселиці, Олександрівки, Колодного, Крайникового Закарпатської області, Круп'янського і Берегомету Чернівецької області тощо. Вони вирізняються розбудованими ідейно-іконографічними програмами й одночасно представляють різноманітність технік виконання та високий мистецький і професійний рівень [5].



Церква Святого арх. Михайла і вівтар
(с. Воля-Висоцька Жовківського району Львівської області)

На сьогодні вкрай гостро стоїть проблема збереження стінописів на їх автентичних місцях, занепокоєння викликає спотворення унікальних пам'яток невідповідними матеріалами внаслідок ремонтів. Це призводить до втрати артефактами автентичного вигляду, а в подальшому – до їх руйнування. Відтак актуальною залишається проблема виконання державними органами Закону України «Про охорону культурної спадщини», де зазначається: «Незаконні дії (пошкодження, руйнування, знищення), вчинені фізичною особою, що призвели до істотних змін пам'яток, їхніх територій, охоронюваних археологічних територій, а також їхніх частин, тягнуть за собою кримінальну відповідальність згідно з законом» [9]. Проте, на думку Р. Маньковської, відповідальні державні інституції часто не дотримуються положень цього закону, тому збудовані з недовговічного матеріалу, яким є дерево, церкви руйнуються під впливом природних атмосферних та біологічних чинників: гинуть від води, вогню, жуків-кородів, шашілю та й від людської недбалості чи шкідництва [5].

Особливого захисту з боку державних інституцій потребують дерев'яні храми Лівобережної України та Південного Сходу, яких, на жаль, залишилося близько 100. Одним із головних оберегів духовної культури українського народу є Свято-Троїцький собор XVIII ст. Будівництво й історія цього храму є яскравим свідченням незламного духу наших предків і високої майстерності народних зодчих. Зведений архітектором Якимом Погребняком у 1775 – 1778 рр. в центрі Самарської паланки за ініціативи кошового Чепіги та самарського полковника Головатого, собор став шедевром українського дерев'яного будівництва епохи козацького бароко (рис. 3). Свято-Троїцький собор в Новомосковську відносять до слобожанського типу. Складна дев'ятизрубна, дев'ятикупольна (присвячена дев'яти ангельським чинам) споруда висотою 35 м демонструє феноменальне теслярське мистецтво українських будівничих. Храм побудований без жодного цвяха, адже всі кріплення в ньому виконані філігранно підігнаними шипами [5].



**Свято-Троїцький собор XVIII ст.
(м. Новомосковськ Дніпропетровської області)**

Архітектура цього стилю є самобутнім внеском українського народу до скарбниці світової культури, духовним джерелом національного самоствердження. Динаміка, виразний рух пластичних форм, що впливає через зорове сприйняття на емоції глядача, притаманні італійському бароко. Цей стиль у XVI – XVIII ст. поширився у Франції, Іспанії, Німеччині, Австрії, Угорщині, Польщі тощо [5].

Історики та мистецтвознавці зазначають, що в 1880-ті рр. храм був перебудований зодчим Олексієм Пахучим: зведена дзвіниця, встановлено дзвін вагою 4000 кг та куранти. В 1930-ті рр. в ньому розмістили зерносховище; пережив він і часи гітлерівської окупації, а в 1960-ті рр. – відкрили краєзнавчий музей. Згодом біля храму, в охоронній зоні побудували вокзал, проти чого гостро виступив геніальний український письменник Олесь Гончар, який в романі «Собор» так описав ставлення до цієї святині: «Буде незламний наш дух жити у святій цій споруді, наша воля сятиме блиском недосяжних бань. Шаблю вибито з рук, але в серці не вибито дух волі і жадання краси. Наша непокора в цім витворі стане серед степів на віки...» [2, с. 18]. У наші дні собор, якому виповнилося понад 240 років, також потребує пильної уваги суспільства та захисту, адже йому загрожує руйнування через людську байдужість.

Дерев'яні церкви Наддніпрянщини вирізняються специфічним первісним планом споруд, притаманною їм системою будування, вражають громадян пірамідальних завершень. Їхній вигляд набув виразної ознаки стилю бароко. В XVI – XVIII ст. в сакральній дерев'яній архітектурі було довершено розпочате ще в Київській Русі. Тоді було створено оригінальну, неповторну культуру, яка забезпечила українській нації безсмертя й непохитне місце в світовій цивілізації.

Отже, українське дерев'яне будівництво досягло найвищого рівня технічної і мистецької досконалості в дерев'яних церквах. У них збережена духовна культура народу, а через художнє мислення зодчих розкривається

самобутній і неповторний світ українців. Створені шедеври не мають аналогів у світі, вони потужно репрезентують українську культуру як невід’ємну складову світової спадщини. З цього приводу слід навести думки чеського дослідника Ф. Заплетала, що «українські дерев’яні церкви можуть бути славою, гордістю й радістю кожного народу. А це примушує вклонитися глибокому творчому генієві українського простолюду, який столітньою напруженою працею цілих поколінь створив дорогоцінний, на жаль, досі не пізнаний і не оцінений скарб світової культури – дерев’яний храм» [8, с. 2]. Відтак збереження сакральної дерев’яної архітектури неможливе без глибокого вивчення її самобутності в контексті світових досягнень, а також популяризації в суспільстві, зокрема серед студентської молоді.

Список використаних джерел:

1. Вечерський В.В. Українські дерев’яні храми. Київ: Наш час, 2008. 288 с.
2. Гончар О. Собор /передмова: І. Бокий. Київ: Веселка, 1992. 286 с.
3. Козлова І.В. Дерев’яні храми України. *Житлове будівництво*. 2010. № 10. С. 16 – 19.
4. Крушинська О. Сорок чотири дерев’яні храми Львівщини. Київ: Грані-Т, 2007. 120 с.
5. Маньковська Р. Сакральна дерев’яна архітектура України в світовій спадщині. *Красзнавство*. 2010. № 4. С. 77 – 86.
6. Міжнародна хартія з охорони та реставрації архітектурно-містобудівної спадщини (Краківська хартія 2000 р.). Краків – Вавель, 26 жовтня 2000 р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/952_009#Text
7. П’ятдесят п’ять дерев’яних храмів Закарпаття. Київ: Грані-Т, 2008. 88 с.
8. Пісковий В. Чотири народження собору. *Дзеркало тижня*. 2008. №21. 7 червня.
9. Про охорону культурної спадщини. Закон України від 08.06.2000, №1805-III. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text>
10. Сліпченко Н., Могитич І. Проблема збереження дерев’яних храмів в Україні. *Вісник інституту Укрзахідпроектреставрація*. 2005. № 15. С. 5 – 11.
11. Смірнов Ю. Дослідження дерев’яних церков Галичини у XIX – першій половині XX ст. *Галицька Брама*. 2010. № 4 – 5. С. 25 – 31.
12. Степовик Д. Історія української ікони X – XX століть. вид. 2-ге. Київ: Либідь, 2004. 440 с.

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЛАНУВАННЯ Й ОРГАНІЗАЦІЇ САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ ДЕРЕВ'ЯНИХ ХРАМІВ

Одним із яскравих проявів архітектурної народної творчості є дерев'яні храми. Передаваний із покоління в покоління будівельний досвід під впливом політичних і соціальних чинників, втілювався у невеликих сільських храмах, використовуючи при цьому все розмаїття конструктивних і творчих прийомів, спрямованих на створення образу Божого дому. В першу чергу сакральність об'ємного спорудження дерев'яного храму підкреслювалося завершеннями у вигляді куполів, які варіювалися від одного до п'яти і мали вишукані криволінійні форми силуетів відповідно до барокової стилістики XVII – XVIII ст. [3].

Землі Східної Галичини, Буковини та Закарпаття славилися народними умільцями, які побудували незлічену кількість дерев'яних храмів, залишивши після себе багатий духовно-моральний і культурний спадок. Ці храми вирізняються розмаїттям форм об'ємно-просторової побудови, яка властива дерев'яній архітектурі західних земель України. Сакральна архітектура, що розвивалася на традиціях східного обряду, тут зіткнулася із західними будівельними традиціями, а після проголошення церковної унії 1596 р. отримала можливість реалізувати принцип організації загальнохристиянського храму.

Більшість досліджуваних дерев'яних храмів належать до двох основних напрямів об'ємно-просторових рішень: осьового та хрестово-центричного [8]. Осьова схема побудови храмів є найпоширенішою та складається з трьох зрубів – бабинця, молитовної зали і вівтаря, що формують одноосьовий витягнутий базилікальний простір (рис. 1). Бабинець є характерним для більшості храмів: у ньому розташовані сходи, що ведуть на музичні хори. Найчастіше бабинець у храмах бойківського, західно-лемківського і галицького типів завершувався трьома вежами. Інколи у цих церквах центральна вежа над притвором виконувала функцію дзвіниці.

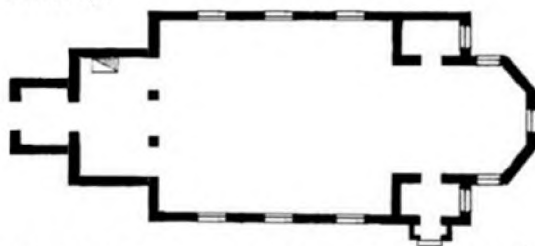


Рис. 1. Умовна осьова схема планування дерев'яного храму

У свою чергу храми осьової об'ємно-просторової композиції відрізнялися кількістю вертикальних завершень. Найбільш поширеними у Карпатському регіоні були церкви з одним куполом у центрі (рис. 2). Наприклад, Церква Святого арх. Михайла (1830 р.), яка належить до західно-лемківського типу (рис. 3), або Церква Святої Параскеви, збудована в 1583 р. за давньогалицькою архітектурною традицією (рис. 4) та ін.

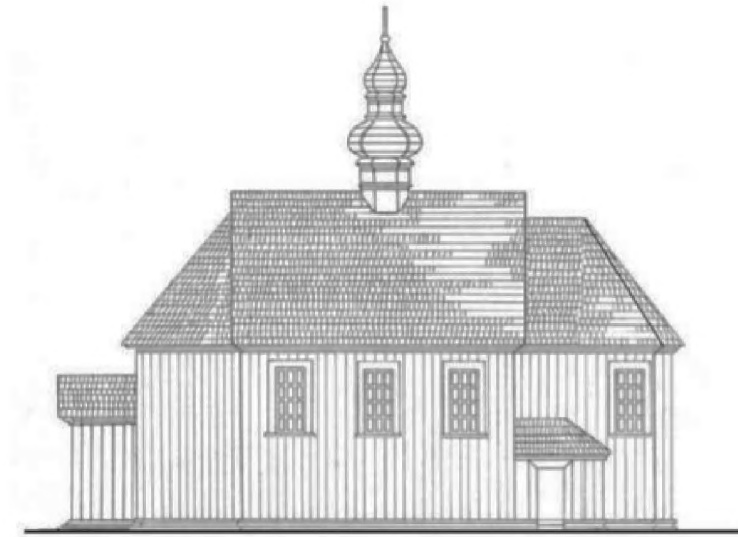


Рис. 2. Умовне зображення храму з одним центральним куполом



Рис. 3. Церква Св. арх. Михайла (1830 р.) західно-лемківського типу
(Республіка Польща, с. Брунари Вижні Малопольського воєводства)



Рис. 4. Церква Святої Параскеви давньогалицького типу (1583 р.)
(Республіка Польща, с. Радруж Підкарпатського воєводства)

При виборі завершення дерев'яних храмів також використовувався принцип трьох- і п'ятикупольного рішення, яке підкреслювало осьовий базилікальний розвиток сакральної споруди [5]. Прикладом триголових церков, що символізують Святу Трійцю, є один із найвідоміших храмів бойківського типу – церква Святого Дмитра в с. Матків Турківського району Львівської обл. (рис. 5), а п'ятикупольних – церква Святого Юра в Дрогобичі (рис. 6), яка належить до галицького типу сакральних споруд.



Рис. 5. Трикупольна церква Святого Дмитра Собору Пресвятої Богородиці бойківського типу (1838 р.) (с. Матків Самбірського району Львівської області)

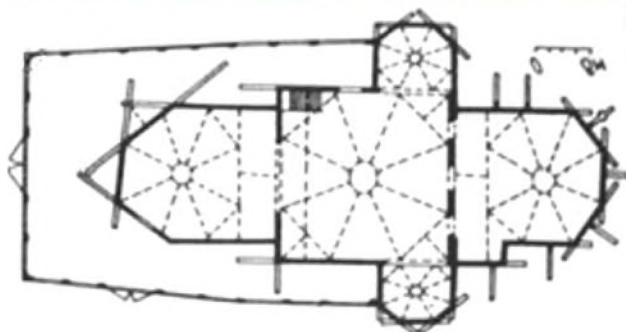


Рис. 6. П'ятикупольна церква Святого Юра галицького типу (II пол. XVII ст.) (м. Дрогобич Львівської області)

Привертає увагу факт близького об'ємно-просторової побудови дерев'яних храмів, розташованих неподалік один від одного, що свідчить про

існування місцевих будівельних традицій, століттями вироблених прийомів і майстерності.

Найбільш яскраве враження справляють інтер'єри дерев'яних храмів. Це стосується передовсім привабливості стінопису та сакрального обладнання з художньо-естетичного погляду. Нижче подаємо унікальні розписи стін двох дрогобицьких духовних святинь – церкви Святого Юра та церкви Воздвиження Чесного Хреста (рис 7 – 8).



**Рис. 7. Настінний розпис церкви Святого Юра
(м. Дрогобич Львівської обл.)**



**Рис. 8. Настінний розпис церкви Воздвиження Чесного Хреста
(м. Дрогобич Львівської обл.)**

Яким би не був простим сільський чи міський храм із погляду об'ємно-просторового рішення, його внутрішнє оздоблення завжди вражає пишнотою різьблених іконостасів та вітарів. Однак найголовніше – це нестандартне рішення у розміщенні сакрального обладнання, що ґрунтується на різному поєднанні як католицьких, і православних елементів. Його можна класифікувати за двома основними ознаками, концептуально протилежними один одному: влаштуванням вітарної перешкоди або відсутності такої перешкоди. За будь-яких обставин з допомогою церковних інвентарів фіксується місце поділу пресбітеріуму від решти храму огороженою. Розмаїття облаштування вітарної частини дерев'яних храмів показана на рис. 9 – 10.

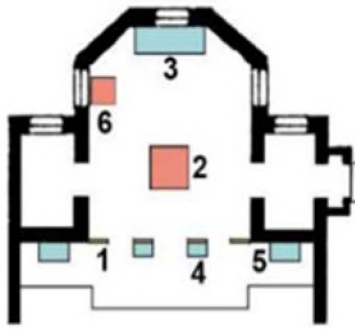


Рис. 9. Схема організації сакрального простору пресбітеріуму з іконостасом:
 1 – іконостас; 2 – вівтарний стіл (менса); 3 – вівтарне ретабло;
 4 – вівтарі при іконостасі; 5 – бічні вівтарі; 6 – жертвник

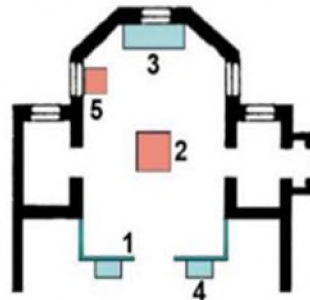


Рис. 10. Схема організації сакрального простору пресбітеріуму з ґратами замість іконостасу: 1 – вівтарні ґрати (решітки); 2 – вівтарний стіл (менса); 3 – вівтарне ретабло;
 4 – бічні вівтарі та вівтарі при вівтарних ґратах; 5 – жертвник

Характерною особливістю іконостасного комплексу дерев'яних храмів є вівтарі бічного типу, відмінний від католицької традиції [4]. Це вівтарі, встановлені поруч із намісними картинами першого ярусу іконостасу по сторонах Царських Воріт, могли походити від середньовічних вівтарів Західної Європи (рис. 11). Важливим елементом вівтаря, окрім безпосередньо самого вівтарного столу (менси), є біблійні картини якісного художнього виконання та відповідного розміру. Це здебільшого ікони першого ярусу іконостасу, часто прикрашені рамами майстерного різьблення, обрамлені колонами і декоративними різьбленими фронтонами.



Рис. 11. Вівтар церкви Воздвиження Чесного Хреста (м. Дрогобич Львівської обл.)

Отже, характерними особливостями українських дерев'яних храмів є те, що по-перше, їхні архітектурно-конструктивні рішення сформувалися на основі конструктивних та технологічних можливостей основного матеріалу – дерева; по-друге, типи сакральних споруд, загальні положення їхнього функціонального та об'ємно-планувального вирішення були, з одного боку, запозичені з Візантії та західної романської культури, а з іншого – розвивалися під впливом місцевих будівельних шкіл, що мали власні доробки в дерев'яному будівництві; по-третє, більшість дерев'яних храмів належать до двох основних напрямів об'ємно-просторових рішень: 1) осьового (дахові, одно і двоверхі); 2) хрестово-центричного (одно-, три-, п'яти-, семи-, дев'яти- і навіть тринадцятиверхі); по-четверте, в організації сакрального простору центральне місце займають іконостаси або грати (решітки) з вітварями бічного типу.

Список використаних джерел:

1. Вечерський В.В. Українські дерев'яні храми. Київ: Наш час, 2008. 288 с.
2. Геврик Т. Дерев'яні храми України: шедеври архітектури. Нью-Йорк: Український музей, 1987. 112 с.
3. Драган М. Українські дерев'яні церкви. Генеза і розвій форм: в 2 ч. / передм. В.С. Александрович. Харків: Видавець Савчук О. О., 2016. 450 с.
4. Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях: зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2000. 198 с.
5. Могитич І.Р. Церкви. *Народна архітектура Українських Карпат XV – XX ст.* / Гошко Ю.Г., Кішук Т.П., Могитич І.Р., Федака П.М. Київ : Наук. думка, 1987. С. 206 – 236.
6. Прибега Л.В. Дерев'яні храми Українських Карпат. Київ: Техніка, 2007. 168 с.
7. Слободян В.М. Шедеври української сакральної дерев'яної архітектури. *Вісник інституту Укрзахідпроектреставрація*. 1996. №4. С. 52 – 59.
8. Смірнов Ю. Дослідження дерев'яних церков Галичини у XIX – першій половині XX ст. *Галицька Брама*. 2010. № 4 – 5. С. 25 – 31.

Платон ЗУБРИЦЬКИЙ

*старший викладач кафедри технологічної та професійної освіти,
народний майстер-дервообробник,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*

МАКЕТУВАННЯ ОБ'ЄКТІВ ДЕРЕВ'ЯНОЇ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК РОЗВИТКУ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ТА ДУХОВНОГО ВИХОВАННЯ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

Сучасний період оновлення суспільства глибоко впливає на перебудову світогляду і психології українців, їхнє духовне життя в цілому. Тому важливе місце посідає завдання гуманізації вищої освіти, виконання якого неможливе без удосконалення технологій духовно-морального виховання і творчого розвитку особистості у процесі навчання. Тому залучати майбутніх учителів трудового навчання та технологій до творчої художньо-трудоваї діяльності на духовних і національнокультурних засадах є пріоритетним завданням педагогічних закладів вищої освіти.

Звісно, важливим аспектом художньо-трудоваї підготовки є самостійна робота студентів, яка передбачає виконання індивідуальних пошуково-дослідницьких завдань із вивчення народного побуту, архітектури, декоративно-ужиткового мистецтва і традицій рідного краю. При виконанні завдань студенти знайомляться з науковими методами збору й оформлення пошукових матеріалів, відшуковують зразки старовинного різьблення, вишивки, кераміки, побутових і господарських речей, записують усний народний фольклор (пісні, легенди, перекази, приказки, звичаї, повір'я, замовляння тощо, пов'язані з традиційним мистецтвом), збирають інформацію про місцеву природу, побут, трудову діяльність, духовні уподобання краян, топологічні назви й історію сіл і містечок, відомі громадські та сакральні споруди.

Саме потреба у духовно-моральному розвитку, жвавий інтерес до традиційної сакральної архітектури спонукав майбутніх учителів трудового навчання і технологій до ґрунтовного дослідження однієї з перлин дерев'яного зодчества України – церкви Святого Юра в місті Дрогобич, яка посіла належне місце з-поміж восьми вітчизняних старовинних храмів карпатського регіону, які понад 10 років тому ввійшли до охоронного списку Світової спадщини ЮНЕСКО. Принагідно нагадаємо, що крім дрогобицької церкви Святого Юра до цього переліку ввійшли: собор св. Архистратига Михаїла в селі Ужок; церква Вознесіння Господнього в селі Ясіня; церква Різдва Пресвятої Богородиці в селі Нижній Вербіж; церква Зіслання Святого Духа в місті Рогатин; церква Пресвятої Трійці в місті Жовква; церква Зіслання Святого Духа в селі Потелич; собор Пресвятої Богородиці в селі Матків.

Зазначені культові об'єкти є найкраще збереженими дерев'яними спорудами традиційного типу зрубів, завдяки яким можна дослідити як історію

архітектурного проектування в Карпатському регіоні, так і вітчизняні традиції сакральної архітектури та будівництва. Впродовж багатьох років дерев'яні конструкції церков ремонтували традиційними методами, що сприяло збереженню їхньої автентичності. Крім архітектурної цінності, ці дерев'яні храми вирізняє й технологічна особливість – всі вони збудовані без жодного цвяха, лише з використанням столярних з'єднань і природного клею.

Інтерес до унікальних об'єктів дерев'яної сакральної архітектури Карпатського краю зумовив створення на кафедрі декоративно-ужиткового мистецтва та основ дизайну (нині – кафедра технологічної та професійної освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка) невеличкого колективу ентузіастів (старші викладачі Зубрицький Платон, Ясеницький Володимир, завідувач навчальними майстернями Буцик Мирослав, студенти Антоник Володимир, Лайтер Олександр), які вирішили реалізувати цікавий проєкт «Макет церкви Святого Юра в місті Дрогобич».

Перед початком реалізації проєкту був здійснений пошук інформації та проведена паспортизація зібраних матеріалів про цю дрогобицьку церкву. Зокрема, у паспорті були зафіксовані такі дані: назва об'єкту – Церква Святого Юра в Дрогобичі; опис архітектурного вигляду – дерев'яна тридільна («тризрубна») з квадратною головною навою і двома гранчастими бічними криласами («конхами») та гранчастими зрубамі вівтаря і притвору («бабинцями»); низ обведений широкою аркадою-галереєю на стовпах; опис інтер'єру – стіни розписані фресками, виконаними під керівництвом Стефана-маляра поповича Медицького; крім релігійних композицій (Страсті Христові), стінописи багато оздоблені декоративним орнаментом рослинного характеру; ікони Стефана-маляра («Акафист Богоматері», «Діяння апостола Павла», «Відсічення голови Великомученика Юрія») виконані в коричнево-вохристій та оливково-зеленій гамі; іконостас виготовлений у техніках рельєфного і плоскорельєфного різьблення рослинних елементів (переважно, виноградної лози та листя) тощо [10]. Увесь паспортний опис супроводжувався світлинами фрагментів інтер'єру та екстер'єру церкви.

Після завершення описового етапу дослідницької роботи було проведено оформлення зібраних матеріалів та їх науковий аналіз, розроблялися будівельні креслення для майбутнього макету тощо. Збір теоретичного матеріалу для виконання проєкту зайняв чимало часу і зусиль. Спочатку у фондах Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника був здійснений мистецтвознавчий та архітектурний пошук літературних джерел щодо історії становлення і розвитку традиційного сакрального зодчества Карпатського регіону. Важливою знахідкою для дослідників сакральної архітектури стали: двотомна монографія М. Драгана «Українські дерев'яні церкви: генеза і розвій форм» з 269 ілюстраціями [9], дослідження Р. Сулика «Перлини дерев'яної архітектури Бойківщини» [13], Л. Прибеги «Дерев'яні храми Українських Карпат» [11], Сирохмана М. «Церкви України. Закарпаття» [12], Я. Тараса «Сакральна дерев'яна архітектура українців Карпат: культурно-традиційний

аспект» [14], в яких зібрані історичні довідки та плани перерізів нині діючих і вже, на жаль, втрачених храмів давніх культових споруд Дрогобиччини, Турківщини, Сколівщини, Гуцульщини, Буковини та Закарпаття. Крім того, опрацьовувалися наукові праці закордонних дослідників української сакральної дерев'яної архітектури [15; 17; 16; 18; 19].

Творчі мандри дослідників не обмежилися вивченням науково-літературних джерел, озброївшись цифровими апаратами, вони здійснили детальне фотографування екстер'єру церкви – фасаду, галерей, вікон, дверей, конструктивних особливостей столярних з'єднань та внутрішнього інтер'єру церкви, а також провели обміри з метою детальної передачі прийомів давнього храмобудівництва. Повз їхню пильну увагу не пройшли ні специфічний покрівельний матеріал («гонти»), ні давні ікони, стінописи на біблійні теми, ні різьблений іконостас, ні стародруки церковних книг.

При розробленні креслень студенти використовували новітні цифрові технології (САПР «Компас – 3D») та SLS-технології прототипування макетів, які дозволили значно скоротити терміни виконання графічної частини дослідження. При проектуванні бралися до уваги більшість параметрів і розмірів церковної будівлі в точності до сантиметрів.

Процес безпосереднього виготовлення макету-копії цієї церкви у масштабі 1 : 25 зайняв близько 6 календарних місяців. Зазначимо, що основну роботу з макетування виконували студенти, які працювали лише у вільні від навчання години та дні. Важливим завданням стала передача характеру фактури церкви, надання їй натуральності, адже, застосовуючи різну міру умовності, доводилося досягати максимального деталювання «гонтів», балок, арок, стовпців, стін, вікон, дверей, сходів тощо. Та все ж найскладнішим було моделювання криволінійних поверхонь і тіл обертання, а також поверхонь двоякої кривизни, характерних для п'яти різних за розмірами куполів церкви.

На світлинах (див. рис. 1 – 8) зображено послідовність виготовлення та з'єднання деталей копії-макету церкви Св. Юра, зокрема на рисунках: 1 – основи та несучих стін; 2 – опорних балок перекриття; 3 – галерейних арок; 4 – покрівлі («гонтів») для даху і піддашся; 5 – п'яти куполів («бань»); 6 – вікон, дверей, сходів. Завершальним етапом стало опорядження макету церкви (рис. 7 – 8).



Рис. 1. Виготовлення основи та несучих стін церкви



Рис. 2. Виготовлення опорних балок перекриття



Рис. 3. Виготовлення галерейних арок



Рис. 4. Покриття даху і піддашся «гонтами»



Рис. 5. виготовлення куполів («бань») і покриття «гонтами»



Рис. 6. Вставляння вікон, дверей, сходів



Рис. 7. Завершальне опорядження макету церкви олійним лаком



Рис. 8. Завершальний вигляд макету церкви Святого Юра в м. Дрогобич

Абсолютна подібність церкви та її макету (рис. 9) вражає з естетичного й архітектурного погляду, викликає позитивні емоції і захоплення творчою майстерністю виконавців.



Рис. 9. Подібність церкви Святого Юра та її макету

Важливе значення для самоствердження відіграє стимул – можливість репрезентувати результати своєї творчої праці. Макет-копія церкви Святого Юра у Дрогобичі, створена вмiлими руками наших студентів, вперше була представлена на виставці творчих досягнень факультетів, що здійснюють підготовку вчителів трудового навчання та технологій. Цей цікавий захід проводився під час Всеукраїнської студентської олімпіади з трудового навчання в Уманському державному педагогічному університеті імені Павла Тичини.

Творча робота студентів стала окрасою виставки, викликала жвавий інтерес у студентства та викладачів, що брали участь в міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні тенденції розвитку технологічної та професійної освіти в Україні у контексті Європейської інтеграції» (рис. 10).



Рис. 10. Презентація макету церкви Святого Юра під час Всеукраїнської олімпіади та конференції в Уманському педуніверситеті

На святковому пасхальному Богослужінні, що відбулося безпосередньо в церкві святого Юра, єпископ Самбірсько-Дрогобицький владика Юліан Вороновський, посвятив макет-копію церкви і благословив студентів та

викладачів кафедри технологічної та професійної освіти на подальшу творчу діяльність зі збереження і популяризації українських дерев'яних храмів (рис. 11).



Рис. 11. Освячення макету-копії єпископом Самбірсько-Дрогобицької єпархії, владикою Юліаном Вороновським

Із часом макетування дерев'яних сакральних споруд стало для студентів і викладачів, з одного боку, своєрідним хобі, а з іншого – підґрунтям для стимулювання творчого потенціалу, які втілилися у багатьох інших подібних об'єктах. Часто макети створювалися за старими фотографіями, адже чимало церков з різних причин були знищені. На рис. 12 представлені макети дерев'яних сакральних споруд, виконаних студентами Дрогобицького педагогічного університету під керівництвом викладачів кафедри.





Рис. 12. Макети дерев'яних сакральних споруд, виготовлених студентами та викладачами Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Творчість, особливо молодій людині, нерозривно пов'язана з мріями, фантазіями, намаганнями знайти свій життєвий шлях. Духовно-моральний розвиток – завжди спирається на власну активність і виявляється у формуванні запитів та інтересів, виборі цінностей та ідеалів, визначенні сенсу життя. Традиційна дерев'яна сакральна архітектура через духовну сутність й унікальність здатна активізувати емоційну сприйнятливність, збагатити культурно-естетичний досвід, змінити ціннісні орієнтири, а отже вплинути на різнобічний духовно-моральний розвиток особистості майбутнього вчителя трудового навчання і технологій.

Сьогодні природним стає звернення до духовних скарбів попередніх поколінь, бо без надбань минулого не може бути прогресу та плідного майбутнього. Тому однією з найактуальніших постає проблема збереження та популяризації дерев'яної сакральної архітектури як джерела духовної і матеріальної культури українського народу та важливого чинника духовно-морального виховання сучасної молоді.

Список використаних джерел:

9. Драган М. Українські дерев'яні церкви. Генеза і розвій форм: в 2 ч. / передм. В.С. Александрович. Харків: Видавець Савчук О. О., 2016. 450 с.
10. Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях: зб. наук. праць. Дрогобич: Коло, 2000. 198 с.
11. Прибега Л.В. Дерев'яні храми Українських Карпат. Київ: Техніка, 2007. 168 с.
12. Сирохман М. Церкви України. Закарпаття. Львів : Апріорі, 2012. 879 с.
13. Сулик Р.В. Перлини дерев'яної архітектури Бойківщини: з альбомів М. Драгана. Львів, 1995. 113 с.
14. Тарас Я. Сакральна дерев'яна архітектура українців Карпат: культурно-традиційний аспект. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2007. 639 с.
15. Czajkowski J. Cerkwie na Podkarpaciu w 17 do 19 w. w świetle źródeł archiwalnych. *Lemkowie w historii i kulturze Karpat*. Sanok, 1994. T. 2. S. 9 – 48.
16. Kurek J. Drewniana architektura cerkiewna – raport z terenu. *Biuletyn informacyjny konserwatorów dzieł sztuki*. 2001. T. 12. № 2. S. 32 – 41.
17. Kurek J. O genezie bryły cerkwi drewnianej (w oparciu o zabytki z terenu województwa przemyskiego). *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej*. Łańcut, 1999, S. 271 – 292.
18. Obmiński T. O cerkwiach drewnianych w Galicyi. *Sprawozdania komisji do badań historii sztuki w Polsce*. 2014. T. 9. № 3 – 4. S. 399 – 432.
19. Szanter Z. Ruskie i mołdawskie wzory architektury cerkiewnej – ich wpływ na obszar północnego odcinka łuku Karpat. *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej*. Łańcut, 1999. S. 207 – 232.

Дарія ОНИСЬКІВ (МЕЛЬНИК)
*журналістка, краєзнавиця,
членкиня Національної спілки краєзнавців України (м. Калуш)*

ДЕРЕВ'ЯНІ ЦЕРКВИ СЕЛА ПЕТРАНКА НА ІВАНО-ФРАНКІВЩИНІ

Станом на 09 лютого 2023 р. в Івано-Франківській області налічується 469 збережених дерев'яних церков, збудованих до 1989 р. Із них у нинішньому Калуському р-ні – 114, з-поміж яких дві церкви с. Петранка на Східній Бойківщині [1], що засноване 1603 р. [2, с. 11 – 29; 3, с. 402; 11, с. 11 – 12].

Дві церкви у Петранці діяли уже в XVII ст. Уперше вони згадуються в 1660 р. [4, с. 110]. Про них ідеться в 1684 р. в реєстрі про сплату 10 злотих катедратика [5]. Назви двох храмів наводяться в реєстрі духовенства, церков і монастирів Львівської єпархії 1708 р. Детально описані храми, збудовані чи висвячені уже в XVIII ст., в протоколах генеральних візитацій Львівсько-Галицько-Кам'янецької єпархії 1740–1755 рр.:

1) церква св. мученика Юрія – як дерев'яна, збудована коштом тодішнього пароха у 1716 р., парох – Ян Маришкевич, висвячений у 1716 р. єпископом Львівським Варлаамом Шептицьким, 30 парохіян-господарів;

2) церква св. Николая (св. Миколая Чудотворця [6]) – дерев'яна, добра, без дати спорудження, парох – Теодор Колячківський (Ковлачковський), висвячений у 1726 р. Митрополитом Атаназієм Шептицьким, 40 парохіян-господарів [7, с. 103 – 104].

Згадки про ці дві уніатські церкви в селі Петранка знаходимо й 1756 р., коли було здійснено опис їхніх ґрунтів [8, с. 17] та в Люстрації 1765 р. [9], вони також були позначені на Йосифінських картах Генерального штабу Австрійської монархії [10]. Будівельним матеріалом для будівництва обох храмів служила ялина [11, с. 16]. У XVIII ст. обидві церкви функціонували як окремі [7, с. 102 – 109], однак на початку XIX ст. були об'єднані в одну парохію: св. Николая – матірня, св. Юрія – дочірня [12, с. 559–560], а з початку 2000-х знову було утворено дві парохії [11, с. 11]. У 1680 – 1689 рр. обидві церкви в Петранці належали до Калуського намісництва Галицького крилоса [4, с. 87, 88, 91]; з 1832 по 1842 р. – до Перегінського, з 1843 по 1906 – до Калуського, з 1907 по 1944 – до Рожнітівського деканатів Львівської архієпархії [12, с. 559 – 560]. Із кінця 1980-х – до Перегінського, потім до Рожнятівського [11, с. 30], а крайні 4 роки – до Брошнів-Осадського деканату Івано-Франківської архієпархії [13].



Церква Перенесення мощів св. Миколая (задній план)
(село Петранка, 04.12.2001 р. Світлина з родинного архіву о. В. Лесюка)

Дві греко-католицькі церкви у Петранці, де проживає понад 3 тисячі населення, діють й нині: у долинній частині села – церква Перенесення мощів св. Миколая (далі – церква св. Миколая), а в горішній – Святого мученика Юрія (Георгія) / св. Василя Великого (далі – церква св. Юрія / св. Василя). У травні 1961 р. храми були закриті: перетворені в музей і склад [14]. Перше після понад 27 років заборони Богослужіння в церкві св. Миколая відбулося 30 жовтня 1988 р. [11, с. 47], а в церкві св. Юрія / св. Василя – 16 липня 1989 р. [11, с. 51]. Церква св. Миколая була збудована в 1830 р., а св. Юрія / св. Василя – у 1871–1872 рр. [15] (з 18 березня 2013 р. – церква св. Василя Великого) [11, с. 10]. Вони належать до пам'яток архітектури місцевого значення [11, с. 22].

Церква св. Миколая збудована за біблійним зразком: прообраз ковчега Ноя [11, с. 22]. Імена зодчих, які зводили храм, невідомі.

Церква стоїть у центральній частині Петранки, недалеко на південь від головної дороги, біля забудови. Єдина в цьому районі безверха церква, вівтар якої зорієнтований на північ [16]. Довжина будівлі разом із притвором – 30 м, ширина – 10 м [11, с. 22]. Складається зі спільного об'єму бабинця і нави, до яких із півночі прилягає вівтар із прибудованими ризницями, а з півдня – невеликий присінок [16]. Храм прикрашають один купол (у центрі) і п'ять хрестів, які символізують п'ять Христових ран. Найбільший із хрестів височіє посеред храму вірних, найменший встановлений над вхідними дверима. Із притвору до храму вірних встановлені масивні дерев'яні вхідні двері давнього зразка. При вході (праворуч) – сходи, які ведуть на хори, що традиційно розташовані в задній частині храму. Для підтримки даху в середині церкви встановлено вісім колон із дерев'яних брусів. Посеред храму є невеличкий дзвін – сегнатурка. У приміщенні церкви є два бічні крилоси: ліворуч – престіл до Божої Матері, праворуч – до Серця Христового. У храмі вірних традиційно виділяють чоловічу частину (праворуч) і жіночу (ліворуч).

У церкві св. Миколая переважно збережені автентичні реліквії. Дивує погляд, вражаючи кількістю позолоти, традиційний чотирирядний величний

іконостас, шириною 6,5 м. Ікони розміщені по всій його ширині і на однаковій висоті одна за одною. У центрі першого яруса – Царські ворота, зазвичай, у два створи. На Царських воротах зображені чотири євангелисти і Благовіщення. Ікони обрамлює виноградна лоза з гронами. У першому ярусі іконостасу також – образи Ісуса Христа та Матері Божої з дитятком. Ікони мають яйцеподібну форму, символізуючи подолання смерті, торжество життя і благополуччя. Навколо образів Ісуса Христа та Матері Божої з дитятком рясно засіяні лілії з позолотою, а на двох бічних «дияконських» дверях – маки. Другий ярус іконостасу утворюють маленькі квадратні ікони, які відображають 12 великих християнських свят. На третьому ярусі – 12 апостолів, зображені по два на іконах прямокутної форми, заокруглених у верхній частині (над головами кожного святого). Посередині ці заокруглення з'єднує виноградне гроно. Між апостолами – Христос-пантократор. Під стелею храму на четвертому ярусі іконостасу розміщені старозавітні пророки. Завершує іконостас символічне зображення «Всевидючого Божого ока», вписане в трикутник [11, с. 23 – 25].

У святилищі є храмова ікона – запрестольна ікона Перенесення мощів св. Миколая Чудотворця з Лікії до італійського міста Бар. Під час Богослужіннь її підтягують, а по завершенні – опускають. Поряд із нею – ікона, на якій зображено, як св. Миколай придавлює відступника Арія. У святилищі церкви є два бічні престоли: ліворуч – проскомидія, праворуч – монстранція. По боках від святилища – дві невеличкі прибудови: ліворуч розміщена ризниця зі священничою одежею, праворуч – паламарка [11, с. 26].

Після відновлення діяльності храму св. Миколая коштом громади повністю відреставрували інтер'єр. Після реставрації зник напис на хорах, який свідчив про тих, хто розписував цей храм після його побудови в ХІХ ст. Ззовні церкву захистили дерев'яною вагонкою [11, с. 55]. Із часу побудови церкви св. Миколая перекривали її 4 рази. Найперше була накрита гонтою, потім – польською бляхою. На зламі 1980 – 1990-х років церкву перекрыли цинковою бляхою, а в 2014 р. – єврочерепицею. Під час останнього перекриття даху будівельники знайшли шматок гонти з написом, що може свідчити про майстра, який накривав церкву вперше: «Іван Барон Стефанишин середній господар Хрісцінський родом...» [11, с. 56].

Навпроти входу до храму збереглася дерев'яна триярусна дзвіниця: із чотирьох – діючі два дзвони [16]. У серпні 1916 р. австрійська армія конфіскувала усі церковні дзвони: церква св. Миколая – 5 дзвонів діаметром 82, 37, 36, 36 і 18 см (виготовлені у 1871, 1736, 1717, 1697 рр.), церква св. Юрія – ще 5 дзвонів діаметром 76, 36, 34, 26 і 24 см (виготовлені у 1759–1913 рр.). При реквізиції дзвони не були зважені [18]. У роки Другої світової війни два дзвони з дзвіниці парафії св. Миколая закопали і досі не віднайшли. Невідома також доля дзвонів того періоду і з дзвіниці парафії св. Юрія/св. Василя [11, с. 57].

Церква св. Юрія / св. Василя, за переказами, була перенесена зі старого місця до центральної дороги й добудована у 1871 – 1872 рр. при в'їзді в село. Робили це коштом і силами громади [11, с. 26]. Майстер – житель Перегінського Іван Данилко, прадід нинішнього адміністратора церкви св. Миколая о. Володимира Лесюка [11, с. 161].



**Церква св. мученика Юрія/св. Василя Великого
(село Петранка, літо 2014 р. Світлина Дарії Ониськів)**

Вівтар церкви св. Юрія / св. Василя орієнтований до північного заходу. Церква одноверха, утворює хрест у плані з короткими бічними раменами. До вівтаря церкви по осі прилягає рівноширока захристія, до бабинця і бічного рамена нави прибудовані невеликі присінки [17]. Сакральну будівлю оперізує широке піддашся, яке посилює загальне враження присадкуватости форм. Її прикрашають п'ять куполів, що символізують Ісуса Христа і чотирьох євангелістів. Один великий – у центрі, чотири малі – по колу, які встановлені на чотири сторони світу. Площа горішньої церкви набагато менша за площу церкви св. Миколая. На задньому плані церкви св. Юрія/св. Василя розміщені хори, куди ведуть дерев'яні сходи. Над хорами зведена дерев'яна арка. У храмі вірних виділяють чоловічу частину (праворуч), жіночу (ліворуч) і середню – для молоді. Із жіночого боку в цій церкві є бічний вхід. У малому куполі, що перед великою банею, розміщена сегнатурка. Традиційно в церкві передбачені два бічні престоли: до Серця Христового і до Матері Божої. Чотириярусний іконостас має форму арки. На Царських воротах у першому ярусі – чотири євангелісти і Благовіщення. По обидва боки – зображення Господа і Богоматері. На двох бічних «дияконських» дверях – ікони св. Юрія Побідоносця й св. Василя Великого. Їх оточують лілії. У другому ярусі ікони малих розмірів розміщені по три. У центрі – Тайна вечеря. У третьому ярусі іконостасу 12 апостолів – по три на одній великого розміру іконі. Між ними – Христос-пантократор. У четвертому над кожною іконою апостолів – старозавітні патріархи. Завершує іконостас Свята Трійця і хрест. У святилищі храму є два гробівці: праворуч зберігається плащаниця Ісуса Христа, ліворуч – плащаниця Успіння Пресвятої Богородиці. За святилищем – ризниця. Збоку у святилищі – паламарка [11, с. 27–28].

За 28 років недіяльності будівля церкви св. Юрія / св. Василя стала аварійною. Із 1989 р. парафіяни двічі перекривали дах. Багато робіт на території церкви зроблено впродовж 2012 – 2019 рр.

На південь від церкви збереглася дерев'яна двоярусна дзвіниця, на якій встановлено два дзвони [11, с. 58].

Проблема: феномен «пластикової чуми». У перші роки ХХІ ст. обидві дерев'яні церкви в Петранці, як і дзвіниці, «вбрали у пластикову вагонку».

Шляхи популяризації: опис дерев'яних церков і фотофакти різних років зафіксовані в книзі Д. Мельник «Церква в Петранці: історія і сучасність» (2017) [11]; обидві церкви можна буде оглянути під час туристичного веломаршруту «Бойківська сіль» [19]; планується популяризація сакральних будівель і в межах обласного проєкту «Бойківські Карпати» [20].

Список використаних джерел:

1. Івано-Франківська область. URL : http://decerkva.org.ua/fra/Frankivska_Katalog_Derevianykh_Cerkov_zbudovanykh_do_1989_roku.pdf
2. Ониськів М., Книш Г., Мельник Д. Пісні бойківського села Петранка. Львів : Камула, 2013. 192 с. + 32 с. вклейки.
3. Державний архів Івано-Франківської області (далі – ДАІФО), Литературный сборник издаваемый Галицко-Рускою Матицею. Львовь: Изъ типографіи Ставропигійского Института подъ управленіем Сшефана Гучковского, 1874. 700, 36 с. : табл.
4. Сіреджук П. Церковна мережа Галицької землі в XIV–XVIII ст. (спроба реконструкції). *Карпати: людина, етнос, цивілізація*. 2014. Вип. 5. С. 86 – 133.
5. Сkochиляс І. Книга реєстру катедратика Львівської православної єпархії 1680–1686 рр. *Затиски НТШ*. Том ХХХХ: праці історично-філософської секції. Львів : НТШ, 2008. 768 с.
6. Сkochиляс І. Генеральні візитації Київської унійної митрополії XVII – XVIII століть. Львівсько-Галицько-Кам'янецька єпархія. Т. 2 : Протоколи генеральних візитацій. Львів : Вид-во Українського католицького університету, 2004. С. 199.
7. Бабій Ю. Калуський деканат тому двісті літ назад. *Нива*. Львів, 1939. Ч. 3. С. 102 – 109.
8. Ониськів М., Книш Г., Мельник Д. Пісні бойківського села Петранка. Львів : Камула, 2013. 192 с. + 32 с. вклейки.
9. AGAD. МК. Dz. XVIII. Sygn. 56. S. 19 – 101. URL : http://www.agad.gov.pl/inwentarze/Metr_Korx.xml#series9
10. Історичні мапи Габсбурської імперії. URL : mapire.eu.
11. Мельник Д. Церква в Петранці: історія і сучасність. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2017. 220 с. + 48 с. вкл. URL : http://bazy.oss.wroc.pl/kzc/view_fond.php.
12. Блажейовський Д. Історичний шематизм Львівської ахієпархії (1832–1944): Адміністрація і Парохії. Львів, 2004. Т. 1. 1003 с.
13. Грабовецький М. Новостворений Брошнів-Осадський деканат очолив отець Володимир Майка URL : <https://versii.if.ua/novunu/novostvorenij-broshniv-osadskiy-dekanat-ocholiv-otets-volodimir-mayka-foto/>
14. ДАІФО, ф. Р-388, оп. 3, спр. 478, арк. 2 – 3.
15. Шематизм гр. кат. духовенства Львівської архієпархії на рік 1931/1932. Накладом митрополичої Львівської консисторії. 1931. С. 178; Шематизм духовенства Львівської архієпархії 1935 – 1936. С. 272.
16. Слободян В. Церква Св. Миколи / Різдва Пр. Богородиці 1830. URL : http://decerkva.org.ua/fra/petranka_rizdva.html
17. Слободян В. Церква Св. Юрія / Св. Василя Великого 1871. URL : http://decerkva.org.ua/fra/petranka_vasyl.html (http://decerkva.org.ua/fra/petranka_vasyl.htm)
18. Оніщук О., Льницький І. Австро-Угорщина реkvзувала з храмів Калущини 355 дзвонів URL : <https://vikna.if.ua/news/category/history/2017/11/20/78017/view>
19. 15 березня відбулася робоча нарада щодо впровадження культурно-історичного маршруту «Бойківська сіль». URL : <https://kalushcity.gov.ua/news/15-bereznja-vidbulasya-robocha-narada-shodo-vprovadzheniya-kulturno-istorichnogo-marshrutu-bojkivska-sil>
20. На Прикарпатті стартує проєкт «Бойківські Карпати» URL : <https://www.if.gov.ua/news/na-prykarpatti-startuie-proiekt-boikivski-karpaty>

Ольга МЕЛЬНИК

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*

Галина МЕЛЬНИК

*кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри технологічної та професійної освіти,
членкиня Національної спілки майстрів народного мистецтва України,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*

ДОСЛІДНИКИ БОЙКІВСЬКОГО ЖИТЛА

Народна архітектура Карпатського регіону є важливою галуззю духовно-матеріальної культури українців, у якому відобразилися їх будівельні, художні й сакральні традиції, що постійно розвивались, удосконалювались та передавались з покоління в покоління. У народному житлі, як прояві творчості народу, зосереджено чимало видів народного мистецтва: обробка деревини, різьблення деревини, ткацтво, гончарство, вишивка й ін., які забезпечували й забезпечують не лише утилітарне, а й художнє оформлення інтер'єру.

На порівняно невеликій гірській території, незважаючи на спільність основних принципів планування, оформлення житла, характерного для всього народного будівництва українців, виступають локальні особливості народної архітектури, що виявляються в конструкціях, пропорціях будівель, своєрідності декору житла, наповненості інтер'єру та ін. Залежно від напрямку суспільного розвитку, міжетнічних зв'язків і географічних умов тут сформувалися різні типи поселень, садиб, житла, які, виокремлені в такі архітектурні стилі – гуцульський, бойківський та лемківський.

Народне будівництво жителів Українських Карпат, зокрема бойків, привертало увагу багатьох дослідників. Перші відомості з цього питання містяться в публікаціях авторів XIX ст. Так, у праці польського етнографа І. Любича-Червінського [10], знаходимо окремі згадки про народну архітектуру Бойківщини. На безпосередніх спостереженнях ґрунтувалися відомості про будівництво українських горян польського вченого В. Поля [11], деякі дані з цього питання подав австрійський вчений Г. Бідерман [8]. Однією з перших, більш ґрунтовних, є праця польського антрополога й етнографа І. Коперницького [9], написана на конкретних матеріалах бойківських сіл.

Науковим вивченням Бойківщини, займався український вчений І. Вагилевич [12]. У статтях, написаних на основі матеріалів його етнографічних мандрівок, він подає історію місцевих жителів, описує їхнє вбрання, житлові приміщення, страви, рід занять, характерні звичаї тощо. Цікаві дані містять етнографічні розвідки М. Зубрицького, де знаходимо інформацію про історію, економічний стан бойківського села того часу. Автор описує сімейний побут, громадську діяльність, матеріальну та духовну культуру бойків [3]. Аналізуючи описане народне будівництво, одяг, традиції, звичаї, ми можемо скласти

уявлення про поширені особливості їх формотворення і орнаментального оздоблення. В. Охрімович [5] подає систематизований огляд народно-звичаєвих традицій, побуту, житла гірських бойків.

Якісне знання історії, умов життя, побуту та матеріальної і духовної культури населення бойківського краю знайшло відображення у чисельних художніх творах, наукових публікаціях І. Франка. З його ініціативи була організована комплексна експедиція на Бойківщину [6], яка займалася зокрема й вивченням народної архітектури. І. Франко детально описав бойківські хати другої половини ХІХ ст., зокрема й вітцівську [7].

Послідовником й однодумцем Франка у дослідженні бойків був відомий український вчений В. Гнатюк. Він часто бував на Бойківщині, описав, зокрема, і бойківські садиби [2]. Заслугове на увагу й монографія В. Кобільника «Матеріальна культура села Жукотин, Турчанського повіту» [4]. Особливостями народного будівництва карпатських етнографічних груп, з-поміж них і бойків, займався український етнограф і антрополог Ф. Вовк [1].

Важливими у дослідженні української карпатської народної архітектури 40-х рр. ХХ ст. стали праці польських етнографів К. Мошинського, А. Фішера, чеських дослідників А. Кожмінової та Я. Гусака.

У справі вивчення матеріальної культури Бойківщини чимало зроблено однойменним етнографічним товариством. Зокрема, члени товариства «Бойківщина» вивчали матеріальну культуру жителів, окремі цікаві матеріали друкували у журналі «Підкарпатська Русь».

Із наведеного вище видно, що до питання народного будівництва звертались чимало дослідників, однак більшість із них вивчали різні періоди або різні види архітектури. Нині над цією проблемою працюють не лише окремі вчені, а й колективи наукових установ НАН України. Системним вивченням народної архітектури Карпат займалися й продовжують цю справу відомі архітектори й етнографи. Зокрема, Н. Граціанська, Ю. Гошко, П. Жолтовський, П. Федака, І. Симоненко та ін. – питаннями народного будівництва Карпат; В. Самойлович, П. Юрченко, З. Петрова, П. Макушенко, Г. Логвин та ін. – архітектурно-художнім вирішенням житла

На сьогодні в Україні створено музеї під відкритим небом у Києві, Львові, Ужгороді, де широко представлено пам'ятки народного будівництва, житлової і монументальної архітектури етнографічних груп, які населяють Карпати.

Список використаних джерел:

1. Вовк Ф. Студії з української етнографії та антропології. Прага : Укр. громад. вид. фонд, 1928. 353 с.
2. Гнатюк В. Як австрійський уряд був заінтересувався бойками. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 1900. Т. 33. С. 2 – 28.
3. Зубрицький М. Селянські будинки в Мшанці Старосамбірського повіту. *Матеріали до українсько-руської етнології*. Львів, 1909. Т.11. С. 1 – 22.
4. Кобільник В. Матеріальна культура села Жукотин, Турчанського повіту. Самбір. 1937. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Kobilnyk_Volodymyr/Materialna_kultura_sela_Zhukotyina_Turchanskoho_povitu/

5. Охрімович В. Про родову спільність у Скільських горах. *Народ*. 1890. №7. С. 89-91.
6. Франко І. Етнографічна експедиція на Бойківщину. Зібрання творів: 50-ти т. Київ: Наукова думка, 1983. Т.36. С. 68 – 99.
7. Франко І. Моя вітцівська хата. Зібрання творів: 50-ти т. Київ: Наукова думка, 1983. Т.39. С. 243.
8. Biderman H.T. Die Ungarischen Ruthenen, Ihr Wohngebiet, ihr Erwerb und ihre Geschichte. Innsbruck. 1862. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Die_ungarischen_Ruthenen_ihr_Wohngebiet.html?id=MmPMqE420lkC&redir_esc=y
9. Kopernicki I. Odrzwia ozdobne w chatach górali ruskich. *Wisła*. 1890. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Yendzheievych_Yezhy/Noce_ukraiskie_albo_rodowd_geniusza_opowie_o_Szewczence_pol.pdf
10. Okolyca zadniestraska między Stryjem i Łomnicą, czyli opis ziemi dawnych klęsk lub odmian tej okolicy. Przez Ignacego Lubicz-Czerwińskirgo we Lwowie 1811 r.
11. Pol W. Rzut oka na północne stoki Karpat. Kraków, 1851. URL: <https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=3796>
12. Vahylevič J. Bojkove lid ruskoslovansky v Halicjach. *Časopis Českeho Muzeum*. Praha. 1841. № 1. S. 30 – 72.

Віталія САМУСЬ

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри технологічної та професійної освіти,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*

ІСТОРИЧНІ ВІХИ РОЗВИТКУ ТА ХАРАКТЕРИСТИКА ОСНОВНИХ ШКІРЯНИХ ПРОМИСЛІВ УКРАЇНИ

Загально визнано, що виробнича культура українського народу багата традиціями, які складались у різноманітних видах і формах трудової діяльності в різні історичні періоди. Упродовж віків художні промисли та ремесла, зокрема й шкіряні, були й залишаються важливим показником рівня розвитку духовно-матеріальної культури українського народу. Відображення у шкіряних промислах господарсько-трудої діяльності, виробничо-соціальних відносин, розвитку техніки й технологічних процесів дає змогу до певної міри судити загалом про рівень продуктивних сил і характер виробничих відносин у межах кожної історичної епохи. Крім того, виявлення традиційних рис і реліктів цього давнього виду виробничої діяльності сприяє визначенню етнічних рис, загальнослов'янських елементів й етнічних нашарувань в духовно-матеріальній культурі українців, взаємодії в ній національного та інтернаціонального, традиційного й нового, народного і професійного.

Засвоєння матеріально-культурної спадщини українського народу в царині традиційного шкіряного виробництва становить важливе завдання мистецтвознавців, художників-практиків, які покликані втілювати в життя кращі здобутки народного досвіду в цій галузі, зокрема: чіткість форм і ліній, продуманість конструкцій і орнаментальних композицій, єдність крою та декору виробів зі шкіри.

Із цього приводу Н. Полонська-Василенко зазначає, що народні шкіряні промисли і ремесла як важлива галузь виробництва порівняно недостатньо досліджена. Найдавнішими писемними джерелами, що якоюсь мірою стосуються цього питання, є літописи, збірники законів та уставів монастирів, міські книги, хроніки міст, люстрації королівських маєтків та воєводств, поборові реєстри, судові акти тощо. Найстаріші документи містять цінні, хоча й фрагментарні, відомості про рід занять міщан, рідше селян, імена окремих майстрів та назви професій, сировинну базу та інструменти тощо, дають певну інформацію відносно видів ремісничої продукції та її реалізації [1].

Дещо більше конкретизується матеріал про диференціацію ремесел, питому вагу окремих галузей виробництва у формі цехової організації. У другій половині XVIII – першій половині XIX ст. відомості про шкіряні промисли доповнюють записки мандрівників, окремі газетні матеріали. Наукову роботу з вивчення народної культури, зокрема промислів, вела Етнографічна комісія, створена при Науковому товаристві імені Шевченка у Львові, особливо у період, коли в 1898 р. її очолив Іван Франко. Домашні промисли стали темою окремих публіцистичних статей Великого Каменяра. Не залишилися поза увагою вченого і шкіряні промисли, зокрема шевство [2]. Активно вивчав народні промисли і

дбав про їх розвиток видатний український фольклорист та етнограф В. Гнатюк. Із метою піднесення рівня народних промислів, покращання матеріального становища ремісників учений, зокрема, пропонував заснувати на Гуцульщині кравецькі та кушнірські школи [3].

На думку Г. Горинь, шкіряне виробництво України завжди розвивалось паралельно і в тісному взаємозв'язку з іншими видами трудової діяльності народу. Його рівень і масштаби визначались передовсім способами виробництва та соціально-економічними відносинами на певному історичному етапі. Кожний етап розвитку шкіряної галузі характеризувався подальшою диференціацією праці, вдосконаленням виробничо-технологічних процесів, використанням нових видів сировини, знарядь праці, розширенням асортименту шкіряних виробів [4].

Археологічні розкопки доводять, що виготовлення одягу зі шкіри та хутра тварин є одним із найдавніших трудових процесів. Дослідженнями доведено, що обробка шкіри передувала плетінню, ткацтву, гончарству й іншим домашнім заняттям. Відтак джерела виробничого досвіду вичинки шкір і виготовлення з них виробів слід шукати в найглибших історичних пластах. Водночас дослідження розвитку шкіряного виробництва минулого ускладнено обмеженістю речових свідчень, які внаслідок фізичних якостей цієї сировини не витримували плину часу. Все ж знайдені археологами зразки знарядь праці дають підстави стверджувати, що окремі з них застосовувалися при обробленні шкір за часів скіфо-сарматської культури. II тисячоліттям до н. е. датуються фрагменти шкіряного одягу, взуття, головних уборів, виявлені при розкопках поховань на Харківщині та Донеччині [5, с. 118]. Знайдені археологами на території Полтавщини, Хмельниччини, Тернопільщини кістяні шкребки, скобелі, залізні шила, вістря, проколки, датовані I – VII ст. н.е., на думку дослідників, теж служили для обробки шкір чи виготовлення виробів з них [5, с. 79]. Ці й інші матеріали не лише підтверджують популярність шкіряного виробництва, а й дають певне уявлення про знаряддя праці, типологію шкіряних виробів, способи їх виготовлення й оздоблення у праслов'янський період.

Про шкіряне виробництво епохи Київської Русі, яке найбільш докладно дослідив академік Б. Рибаків, є достатньо багато відомостей [6]. Воно розвивалось передовсім там, де було вдосталь сировини, тобто в місцях розвитку тваринництва та мисливства. Землі Київської Русі далеко поза своїми межами славились багатством флори. Про фауну лісів Галицько-Волинського князівства нині залишилися свідками топоніми на кшталт: Зубра, Бібрка, Лосі, Тур'я й ін.

У X – XII ст. шкіра хутрового звіра на Русі була грошовим еквівалентом у торгівлі та при збиранні данини [7, с. 218]. Дорогоцінні хутра та шкіри становили важливе джерело прибутку Київської Русі, реалізувалися на внутрішньому та зовнішньому ринках, посідали чільне місце серед товарів, що вивозились на Схід, а також у Грецію і Болгарію. Все ж хутра, шкіри і вироби з них найбільше служили потребам місцевого, насамперед міського населення. Княжій дружині, багатим верствам суспільства необхідно було шкіряне військове спорядження – щити, боброві тули (сагайдаки для зберігання стріл), вовчі та борсучі прилбиці

(шоломи), ремені, зброя, сідла, а також сумки, гаманці, обкладинки книг, пергамент.

Крім того, у цей період існувало декілька типів шкіряного взуття: м'яке з одного шматка шкіри, типу «пробошні, черевіє», згадуване в Іпатіївському літописі 1074 року; іншим типом було взуття з невисокими халявками, зразок якого походить з древнього Звенигорода. Чоботи того часу були двоякого крою: з короткими халявками, м'якими задниками, тупоносі чи з гострими, загнутими догори носками, або з високими халявками, твердою, підкутою залізними підковами підошвою, відомі в літературі як «руські чоботи». В одній з розкопаних на Чернігівщині могил знайдено чоботи, прошиті бронзовим дротом. Про подібні, але шиті золотом чоботи, згадує літописець, описуючи вбрання князя Данила [5, с. 218]. Кольорове взуття, як вважають дослідники, на той час виступало атрибутом осіб, наділених владою [3, с. 256]. Для простолюдина типовим взуттям були «іробошні» чи «порошні», «черевіє», а теплим вбранням – кожух з козлини або овечих шкір.

Процеси, пов'язані з обробкою шкіри, існували передовсім у домашньому виробництві. Літописна згадка з 992 р. про воїна-кожум'яку з дружини князя Володимира є однією з перших прямих вказівок на популярність цього заняття за часів Київської Русі. Відомий у фольклорі образ силача-кожум'яки також дає підстави стверджувати про поширеність оброблення шкіри у давньоруську добу. Крім того, залишились речові докази – відкриті археологами майстерні-чинбарні в Києві (на Подолі) та Буковині. В майстернях давньоруського періоду, як пише академік Б. Рибаків, «вичинка шкір дуже часто поєднувалась з виготовленням взуття чи інших виробів домашнього вжитку» [6, с. 259].

Згадувані в Монастирському уставі (XI ст.) й інших джерелах інструменти – шила, усморізні ножі, викопані на городищах лоцила, залізні підкови для чобіт, костяні голки – свідчать про розвиток шевства і чоботарства. Воно мусило бути на високому рівні, адже основи шевського ремесла учень набував під наглядом майстра. Також існувала чітка настанова ремісникові при розкрюванні шкір [6, с. 262]. Наявні також дані про розвиток давньоруського кушнірства. Український археолог М. Біляшівський на Княжій горі біля с. Пекарі, що на Черкащині, виявив інструмент – прототип сучасного кушнірського ключа, який, на думку вчених, служив русичам для вичинки овечих шкір [8, с. 123]. Окремим видом шкіряного ремесла було виробництво сап'яну, пергаменту і пов'язана з цим палітурна справа [9]. У Галицько-Волинському князівстві поширеними професіями, пов'язаними з обробленням шкіри, були так звані тульники, щитники, сідлярі, усмошвеци (шевці).

Отже, історичні дані про знаряддя праці, а також розмаїття шкіряних виробів епохи Київської Русі дозволяють стверджувати про високий рівень шкіряного виробництва, його розвиток у домашньому господарстві та у формі міських ремесел, а також про активний процес диференціації праці й вузької спеціалізації ремісників. У період Київської Русі закладались основи виробничої

культури шкіряної галузі, формувалась реміснича термінологія, вдосконалювалися технології оброблення шкіри тощо.

Відокремлення міста від села, поглиблення суспільного поділу праці й подальший розвиток виробничих сил, які відбувалися у другій половині XIII – першій половині XIV ст., сприяли розвиткові шкіряного ремесла, хоча поступ цей не завжди був рівномірним. Шкіряне виробництво передовсім визначилось як міське ремесло. На західноукраїнських землях цехова організація ремісників набула поширення раніше, ніж на інших теренах України. Вже в XIV ст. у Львові існував цех шевців, який, на думку І. Голода, виник у XIII ст. [10, с. 62].

У першій половині XV ст. у Львові функціонували десятки цехів шевців, кушнірів, шапкарів, сідлярів, лимарів, хутровиків. Упродовж наступних декількох століть Львів визначався найбільшою диференціацією ремісників шкіряного виробництва. Окремі його галузі досягли достатньо високого розвитку, а вироби львівських майстрів експортувалися в інші краї – до Волощини, Угорщини, Константинополя. Корд і сап'ян вивозились у Росію, Бессарабію, на Буковину. Львівські ремісники користувались великим авторитетом, були вчителями та екзаменаторами ремісників із інших українських міст. Цех львівських лимарів, зокрема, очолював ремісників цієї галузі з Поділля та Волині.

XV – XVII ст. – період, коли цехове виробництво набувало поширення в інших галицьких і волинських містах та містечках, а також на всій території України. В XVI ст. основними центрами зосередження шкіряного виробництва у Східній Галичині, крім Львова, були Рогатин, Тернопіль, Коломия, Галич, Дрогобич, Стрий, Тереховля [10, с. 69].

Як у інших галузях виробництва, так і в шкіряному зокрема, цехова форма на перших етапах своєї історії відіграла прогресивну роль, адже сприяла суспільному розподілу праці, накопиченню професійного досвіду, створювала умови для вдосконалення засобів і технологій виробництва. Статути визначали устрій цехової організації, права й обов'язки членів цеху, норми розподілу сировини та збуту готової продукції, охороняли своїх членів від конкуренції ремісників з інших міст чи позацехових виробників. Шевські цехи у містах з магдебурським правом мали спеціальні привілеї, які гарантували їм першість у закупці сировини, продажу товарної продукції тощо.

У XVII ст. в реєстрі ремісничих професій нараховувалось понад десять, пов'язаних із шкіряним виробництвом. У Львові працювали шевці, кушніри, хутровики, шапкарі, калитники, ольстерники (виготовляли футляри для пістолів), кордибанники, білошкірники, червоношкірники, лимарі. З лимарства виділялись побічні галузі – сідлярство, уздярство, рукавичництво тощо. На Закарпатті в XVI – XVIII ст., крім того, популярними були такі професії, як: чоботарі, черевичники, тімарі (вичиняли шкіри й шили взуття), ременярі, майстри з виготовлення постолів, накидок на плечі тощо.

Наприкінці XVIII ст. на основі цехового шкіряного виробництва виникають перші промислові підприємства. На території західноукраїнських

земель їх найбільше налічувалось на Волині. Такі шкіряні заводи, як у Корці, Порицьку Володимирського повіту, Тучині Ровенського повіту, хоча й були невеликими за кількістю зайнятих працівників, проте мали ознаки капіталістичних підприємств: використовували найману працю, централізовано закупляли матеріали у великих обсягах, продукцію збували як масовий товар. У Східній Галичині особливо виділялося підприємство з вичинки шкіри – гарбарня Прешля в м. Буськ, яка була заснована у 1769 р. На початку ХІХ ст. в ній працювало 30 робітників, річна продукція становила до 15000 шкір. Тут переробляли не лише місцеву, а й привізну сировину, яка йшла на численні військові замовлення, експортувалась в європейські країни, зокрема Угорщину, Австрію, Італію [11, с. 44]. У місті Хуст успішно функціонувало мануфактурне підприємство – «фабрика кордових шкір», яка з 1760 р. займалась вичинкою шкір за кордівським способом, яке використовувалося для виготовлення взуття. Подібне виробництво функціонувало й у Мукачевому [12].

Шкіряні мануфактури забезпечували сировиною передовсім місцевих шевців, тому там, де вони виникали, збільшувалась кількість шевських цехів і підприємств, натомість скорочувалось дрібне гарбарство. Так, у м. Дубно з виникненням шкіряної мануфактури в 1797 р. працювало 222 шевці та лише дві кустарні гарбарні [].

Отже, на території західних земель України до середини ХІХ ст. основними організаційно-виробничими формами у шкіряному виробництві залишались ремісничі цехи і дрібні промисли. Перепоною розвитку шкіряної промисловості була пануюча система нещадної експлуатації, а прогрес виробничих сил стримувало зростаюче закабалення лихварським капіталом.

Починаючи з середини ХІХ ст., відбулись кардинальні зміни у виробничій структурі: з появою великих індустріальних підприємств роль народних промислів, пов'язаних із землеробством і побутом, поступово спадає. Торкнулася ця проблема і шкіряних промислів. Як зазначає Є. Антонович, початковим етапом у шкіряному виробництві є обробка сировини, яка полягає у збереженні шкір тварин від гниття та наданні їм основних експлуатаційних властивостей – міцності, еластичності тощо. Цим заняттям на Україні займались чинбарі (у західних районах України загально поширеним був термін гарбар, звідси й – гарбарство). Чинбарство як галузь кустарного виробництва давало початок іншим заняттям – шевству, кушнірству, лимарству. Відтак за способом обробки шкір виділяються – чинбарі-кожум'яки, чинбарі-кожушники, чинбарі-лимарі. Перші вичиняли шкіри на чоботи, ремінні пояси, другі виробляли овечі шкіри на кожухи й шапки, треті – чинили так звану сирицю, сиром'ять, що йшла на виготовлення упряжі, пасів до машин тощо [14].

Чинбарство як галузь виробництва наприкінці ХІХ ст. – початку ХХ ст. існувало у двох формах: промисловій (шкірянообробні фабрики) та кустарні (дрібні шкіряні промисли). Шкіряні фабрики розташовувалися у маленьких і великих містах – Львів, Станіслав, Болехів, Городок, Дрогобич, Перемишляни, Богородчани, Кам'янка-Струмилова, Жовква, Мукачево, Ужгород та ін. До

найбільш тогочасних механізованих гарбарень належала фабрика шкір Димета у Замарстинові (нині – передмістя Львова), яка розпочала роботу в 1874 р. На цьому підприємстві виправляли шкіри на взуття, підошви, упряж, паси до парових і електричних машин. У 1881 р. на фабриці були введені технічні вдосконалення, розпочалось виробництво шкір так званим «гамбурзьким способом». У 30-х рр. ХХ ст. у Львові працювало три великих шкіряні заводи («Новость», «Дармата» і «Пелліс»), що виробляли хромові шкіри [10, с. 70].

Несприятливі умови для дрібного виробництва особливо відчувалися у 20-30-х рр. ХХ ст. Так, у 1923 р. в зв'язку з економічною кризою низка майстерень скоротила або зменшила обсяг виробництва. Наприклад, якщо на початку 1923 р. у м. Болехів на Прикарпатті було 36 ручних і 2 механізовані чинбарні, то під кінець цього ж року їх було зареєстровано лише 23, а у 1939 р. – 19 [12, с. 116]

Занепад дрібного чинбарства яскраво простежується в історії народних промислів, що функціонували на Косівщині. До першої світової війни чинбарство в цьому повіті було досить потужним: «п'ять чинбарень навіть великий промисел, крім того, працювало понад 200 незареєстрованих майстерень, з яких коло 90% припадало на Кути» [12, с. 118] Достатня кількість місцевої сировини, а головне – відсутність довозу фабричної продукції, сприяли розвиткові промислу на певний час. Однак у міру напливу готового фабричного товару вищої якості дрібні підприємства почали швидко занепадати. У тих же Кутах в 1923 р. залишилось лише 6 ручних чинбарень.[12, с. 120] У Волинському, Львівському, Станіславському воєводствах частина дрібних майстерень тимчасово припиняла виробництво, інші – занепадали і поступово зникали.

Найбільшим центром чинбарства, відомим далеко за межами Галичини, був м. Болехів Долинського повіту. Традиції обробки шкіри в цій місцевості сягають сивої давнини. На початку ХІХ ст. в Болехові був зареєстрований 21 майстер з обробки так званих «кращих гатунків шкіри». Болехівське чинбарство набрало таких розмірів, що значна частина їхньої продукції експортувалася до Румунії, Угорщини, Австрії, Італії. У 1875 р. тут, крім двох великих фабрик, на яких працювало понад 100 чоловік, було 8 середніх і 20 «шевських» гарбарень, що виробляли шкіри на так звані «хлопські чоботи та ходики». У 1883 р. усі болехівські чинбарні охоплювали працею близько 210 робітників. На початку ХХ ст. розміри болехівського шкіряного промислу поступово скорочуються, проте залишаються й надалі більшими, ніж в інших осередках. Слід наголосити, що здавна чинбарі належали до найбільш бідніших верств населення, адже, працюючи самостійно чи в суміжному промислі, вони здебільшого були землеробами, а в крупніших осередках промислу часто й безземельними.

У Дрогобичі на початку ХХ ст. функціонувало шість гарбарень таких власників: Якуб Ашканазі, Ернст Хаскель, Міхеїл Гофман, Стернбах Озиаш, Рахміль Странг, Ізак Турншейн. У 1939 р. в цьому місті налічувалось лише декілька гарбарень, в яких працювало 65 робітників. «Одна з них працювала над потоком на вулиці Шашкевича, друга – на Лані, напроти синагоги. Над рікою

Побук стояла третя гарбарня – велика дерев'яна шопа, де у великих дубових діжах, наповнених водою, розчиняли золу» [15].



Гарбарний (чинбарний) промисел у Дрогобичі

Аналіз чинбарства на території західних теренів України виявляє дві форми його розвитку: фабричну та кустарну, що були самостійні та взаємопов'язані. Наприкінці ХІХ ст. відбувся незначний розвиток шкіряного промислового виробництва з великою кількістю дрібних кустарних майстерень. З початком ХХ ст. кустарне чинбарство залишається визначальним, проте відбувається поступове зубожіння та скорочення його при загальному браку промислового виробництва.

У групі шкіряних промислів *шевство* посідало визначальне місце, бо до кінця ХІХ ст. майже повністю забезпечувало взуттям місцевих жителів – дрібних міщан і селян. Добрі майстри-шевці завжди був шанованими людьми, у народі про них говорили: «шевці-святці», «нема чеснішого ремесла над шевство, нема й потрібнішого» [16, с. 317].

Упродовж багатьох століть відбувалося постійне кількісне зростання шевського промислу. Так, наприкінці ХІХ ст. найбільшими осередками шевства були: на Прикарпатті – Угнів, Белз, Сокаль, Куликів, Кам'янка-Струмилова, Жовква, Мостиська, Буськ, Бібрка, Городок, Комарно, Дрогобич, Стрий, Самбір, Розділ, Долина, Коломия, Богородчани, Надвірна, Кути, Снятин; на західному Поділлі – Борщів, Скала, Бережани, Збараж, Бучач, Підгайці, Копичинці, Чортків, Гусаків, Риботичі; на Буковині – Садгора, Вижіштя, Заставна; на Закарпатті – Мукачеве, Хуст, Тячів, Рахів; на Волині – Луцьк, Рівне, Острог, Дубно, Гоша, Тучин, Межиріч, Сарни, Ковель, Горохів, Володимир-Волинський [12]. Як видно, шевство концентрувалось не лише у великих містах, а й у повітових і дрібних містечках. Про це свідчить статистика: наприкінці ХІХ ст. із 468 шевців Бучацького повіту в самому Бучачі працювало 300; з Жидачівського повіту із 185 шевців з 10 населених пунктів на Розділ припадало 80 ремісників. Великі осередки шевства славилися добрими майстрами. На першій українській

хліборобській виставці 1909 р. у Стрию срібною медаллю були відзначені за шевські вироби Іван Чорній зі Львова, Іван Калиновський із Станіслава, Юліан Варивода з Утороп на Косівщині, а бронзовою – Іван Рубинович з Угринова [12].

У цей період шевство існувало у двох формах: як ремесло і як домашній промисел. Промисли формувались переважно в крупних містах, домашні ремесла були до певної міри пов'язані зі землеробством, яким займалася численна група майстрів у дрібних містечках і селах. Крім поділу шевців на міських та сільських йшла диференціація їх за «маєтним етапом», ступенем кваліфікації та видами виконуваних робіт. Так, повсюдно шевці ділились на «простих», котрі виготовляли «прості» або так звані «хлопські» чоботи, і на тих, які шили взуття складнішого крою, з кращих гатунків шкіри, які в деяких місцевостях називали «німецькими». Робота шевців визначалася також мірою попиту на взуття, у зв'язку з чим у шевстві нараховувалось «п'ять добрих і сім поганих місяців». Перші сім місяців шевство майже завмирало, бо «голодні зимовники не мали потреби у взутті, а точніше на переднівку – коштів на його купівлю» [17, с. 25].



Шевська артіль у Тисмениці (середина ХХ ст.)

Споживачем кустарного взуття найчастіше було місцеве й околичне населення. Одні шевці виготовляли його на замовлення, інші – на продаж («на ярмарок»). Цей поділ залежав від багатьох причин, передовсім від маєтного стану ремісників і традицій шевського осередку. Так, наприклад, у Косові шевці виготовляли взуття переважно замовникам, а в сусідніх Кутах – лише на ярмарки. Шевці з Межиріччя, що на Рівненщині, на початку ХХ ст. «продавали за рік до п'яти тисяч пар різного взуття» [10, с. 69]. У дрібному виробництві ринок збуту обмежувався найближчими селами та містечками, у більших майстернях і осередках – виходив за межі повіту та навіть воєводства.

Серйозної шкоди розвитку ремісницького шевства завдавала конкуренція фабричних виробів. Поширення закордонного взуття, яке розпочалося наприкінці ХІХ ст., набрало значних обсягів із монополією фірми чеського підприємця Т. Батя. У 20-30-х рр. ХХ ст. ця фірма на теренах західних

областей України мала широку мережу крамниць із різноманітним взуттям, яке продавалося за доступними цінами, іноді навіть нижчими ніж у місцевих виробників. Крім того, ця фірма повсюдно створювала механічні майстерні з ремонту взуття. Зрозуміло, що ці заходи значно зменшували кількість замовників, обсяг роботи найбідніших кустарів, які займались лише ремонтом взуття. Тому для захисту своїх інтересів частина ремісників наприкінці 30-х рр. ХХ ст. об'єдналась у цехові товариства, функції яких однак були достатньо обмеженими. Так, на Волині у великих цехах Луцька, Рівного, Володимира організовувались спільні майстерні із крамницями, а з ініціативи ремісничої палати в Луцьку було створено Товариство сприяння фаховому вдосконаленню шевців.

Лимарство (римарство) – виробництво, пов'язане з виготовленням упряжі й інших виробів із сириці, на території західних земель України за кількістю ремісників значно поступалось чинбарству, шевству та кушнірству. Пояснювалось це кількома причинами і передовсім наявністю та видом тяглової сили в господарстві, а також попитом на шкіряну упряж кустарного виробництва [18, с. 49].



Кінська упряж (Польща, початок ХХ ст.)

Відомо, що в Україні, селянських і навіть у дрібних міщанських господарствах, які займались землеробством і чумацтвом, до початку ХХ ст. основною тягловою силою були воли, що ходили в ярмі. Коли ж у господарстві стали переважати коні, попит на упряж зріс, але через те, що ремінна упряж була дорогою, то її мали лише заможні верстви населення.

Аналіз наукової літератури показує, що місцеві традиції лимарського промислу були достатньо глибокими. Так, у великих містах (Львів, Тернопіль, Луцьк, Ужгород) лимарі складали хоча й нечисленну, однак важливу групу ремісників, з-поміж яких виділялись майстри вужчого профілю (ті, що виготовляли сідла, уздечки, валізи, галантерейні вироби). Лимарі працювали також у повітових містечках і селах – найчастіше при панських дворах і фільварках. Найбільш відомими осередками лимарства на Поділлі були Заліщики, Підгайці та Чортків, а також південно-західні райони Волині (Луцький повіт). У зв'язку з незначною чисельністю міські лимарі у ХІХ ст. об'єднувалися

в цехи разом із шевцями. Один-два ремісники входили до змішаних шевських цехів у Коломиї, Делятині, Станіславі, Стрию, Тлумачі, Отинії, Роздолі, Букачівцях, Добромилі, Хирові, Городку, Яворові; на Волині – в Луцьку, Рівному, Ковелі, Сарнах.

На західноукраїнських теренах у ХІХ ст. «типовим був дрібно-містечковий лимар, котрий ходив по дворах у пошуках роботи, сам виробляв сирицю і виготовляв із неї упряж. Сільські майстри частіше займались ремонтом старої упряжі. Бувало так, що куплену в місті упряж, особливо хомут, несли місцевому лимареві підігнати до потрібних розмірів» [17, с. 61]. Крім кінської упряжі, лимарі також виготовляли валізи, футляри для зброї, чоловічі ремені, постולי та ін. Таких майстрів найбільше було на Гуцульщині. У роботі вони користувались сирицею власної вичинки, місцевих гарбарень, а також завезеної з Бельгії чи Австрії [11]. Отже, в одній майстерні лимарі об'єднувались із шевцями: часто вільний від замовлень на взуття швець брався до лимарської роботи, або лимар виготовляв, крім кінської упряжі, найпростіше селянське взуття – постולי. Поєднання шевства та лимарства відоме на усіх теренах України та поза її межами.

Кушнірство – промисел, який спеціалізувався на вичинці шкір із хутром та пошитті кожухів, розвивався передовсім у районах, де було поширене вівчарство, зокрема на території Карпат, Покуття, Західного Поділля, Буковини, в меншій мірі – в західних районах Львівщини та Волині [10]. Цей промисел розвивався як у містечках, так і селах. Нараховувалось чимало осередків, в яких виробництво велось у досить значних масштабах. Про це свідчить той факт, що третина загальної кількості галицьких кушнірів платила промисловий податок. Найбільше таких ремісників наприкінці ХІХ ст. працювало в Снятині, Косові, Тлумачі, Богородчанах, Бучачі, Рогатині, Раві, Жовкві. Проте, було чимало і таких майстрів, які формою виробництва, побутом наближались до сільських кустарів. Вони навіть селились у передмістях і не належали до міщан як і шевці. Оскільки в містах попит на кожухи з часом знизився, а у селах їх продовжували носити, то виготовленням займались дрібно-містечкові й особливо сільські виробники. Тому в багатьох місцевостях, на відміну від чинбарства чи шевства, кушнірство вважалось суто сільським промислом.

Доволі поширеним кушнірство було на Гуцульщині та Бойківщині. Зокрема, на Бойківщині воно концентрувалось в меншій кількості осередків, однак вони були достатньо потужними. Основним центром кушнірства віддавна вважався Старий Самбір, де відомими стали такі родини кушнірів: Скипакевичі, Зибликевичі, Синети, Яреми, Сольчаники, Шемердяки, Тисовські, Тучинські та ін. Їх майстерність знали і за межами Бойківщини – в низинних районах Прикарпаття та на Закарпатті. Вироби Василя Волосянського, Дмитра Сольчаника, Дмитра Яреми наприкінці ХІХ ст. відзначались у числі кращих на виставках у Стрию, Львові, Відні. Старий Самбір відіграв вагому роль в поширенні кушнірства в інших районах Бойківщини та на сусідніх територіях [13, с. 170]

Іншим відомим осередком кушнірства на Бойківщині з давньою історією і глибокими традиціями була Сколівщина. У цьому осередку простежувалася

чітка спеціалізація праці: одні робітники розкрюювали шкіри, інші – шили кожухи, виконуючи цю роботу в майстерні або вдома. Досвідченим майстрам також довірялось оздоблення кожухів аплікацією та вишивкою кольоровими нитками. У дрібних, одноосібних майстернях весь виробничий процес здійснював господар самостійно, залучаючи до роботи членів сім'ї. Трудомісткі процеси, пов'язані з обробкою сировини та шиттям виробів, вимагали значних фізичних сил, тому кушнірство було переважно чоловічим промислом. До найпростіших операцій залучались підлітки і навіть діти. Таким чином розпочиналось поступове знайомство з кушнірським ремеслом: під наглядом батька діти залучалися до роботи, щоб згодом стати самостійними майстрами. При дрібносерійному виробництві цієї «науки» вистачало, однак у крупних осередках кушнірству навчали при цехах або на спеціальних курсах.

Наприкінці XIX – початку XX ст. прикарпатські кушніри поширювали цей промисел у сусідньому Закарпатті: у Воловецькому і Великоберезнянському районах працювали ремісники зі Сколе та Старого Самбора, на Рахівщині – з Надвірної. В новій місцевості вони брали «до науки» місцевих жителів, а бувало й так, що останні, спостерігаючи за роботою майстрів, самі пробували пошити кожух собі, потім членам сім'ї і так набували майстерності.



Кожух, оздоблений аплікацією та вишивкою

Технологія кушнірства передбачала вичинку овечих шкір і пошиття з них кожухів, кептарів, безрукавок й іншого верхнього одягу. До початку XX ст. в районі Старого Самбора, Богородчан, Косова кушніри скуповували на ярмарках овець або брали їх від тих, хто замовляв кожухи. Таким чином вироби дешевше обходились замовникові, а кушнір мав додатковий прибуток з м'яса та вовни. Поєднання кожухарства з білошкірництвом (білуванням) було вигідне тим, що майстри отримували дешевшу сировину з перших рук, не вдаючись до послуг посередників, лихварів. Тому в 30-х рр. XX ст. у Львівському воєводстві було зареєстровано лише 12, а в Станіславському – 5 майстерень, які займались виключно білошкірництвом [17, с. 66].

В останні десятиліття XIX ст. й особливо на початку XX ст. розміри кушнірства помітно скоротилися. Це пояснюється зниженням попиту на кожухи,

а також дефіцитом сировини, підвищенням цін на неї у зв'язку з господарсько-економічними змінами, викликаними розвитком промислового виробництва, зокрема масовим пошиттям верхнього одягу з тканин. У звітах ремісничих палат зазначалось, що в 30-і рр. ХХ ст. більшості майстерень бракувало сировини, через що вони перепрофілювалися на перешивання і ремонт виробів. Цим скористались лихварі, скупники, перетворивши багатьох кваліфікованих ремісників на найману робочу силу для своїх майстерень.

Отже, розвиток шкіряних промислів на українських землях безпосередньо залежав від історичного поступу народу та був пов'язаний із соціально-економічними, природно-географічними умовами, культурними і мистецькими традиціями. Ці чинники, зрозуміло, зумовили певну специфіку шкіряного виробництва, хоча багатьма своїми рисами воно бере початки в давньоруській традиції та пов'язане з глибинними підвалинами східнослов'янської культури.

Список використаних джерел:

1. Полонська-Василенко Н. Історія України : у 2-х т. Київ: Либідь, 1995. Т. 1.: До середини ХVІІ століття. 588 с.
2. Франко І.Я. В поті чола. Образки з життя робочого люду. 1890. Накладом Ольги Франко, з друкарні Товариства імені Шевченка під зарядом К. Бернарського. С. 198-207. URL: <https://zbruc.eu/node/29042>
3. Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість = Selected Essays on Folklore: на 110-річчя народж. : 1871-1981 / упоряд., ред. і вступ. стаття Б. Романенчука. Нью-Йорк, 1981. 288 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/25600/file.pdf>
4. Горинь Г. Традиції та перспективи розвитку художньої обробки шкіри на Україні. *Народні художні промисли України*: зб. наук. праць. Київ: Наукова думка, 1979. 98 с.
5. Залізник Л. Нариси Стародавньої історії України. Київ: Абрис, 1994. 256 с.
6. Рибаків Б. Язичництво давніх слов'ян. URL: http://ni.biz.ua/11/11_25/11_258219_ribakov-ba--yazichestvo-drevnih-slavyan.html
7. Лозко Г.С. Українське народознавство. Київ: Зодіак–ЕКО, 1995. 368 с.
8. Щербаківський В. Українське мистецтво: Вибрані твори. Київ: Наукова думка, 1995. 398 с.
9. Станкевич Ю. Стилiстичні особливості українського шкіряного палітурництва ХVІ – поч. ХХ ст. *Мистецтвознавство – 2003*. Львів. 2004. С. 141 – 149.
10. Голод І. В. Розвиток міського ремесла Галичини і Волині у ХVІ – ХVІІ ст. *Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво : історія, теорія, практика*. Львів. 1992. Вип. 3. С. 61 – 72.
11. Савчук Н.З історії шкіряного промислу нашого краю (до початку ХХ ст.). *Галицька земля: історія та сучасність*: матеріали наук. конф., присвяченої 1100-річчю Галича. Івано-Франківськ: Лілея-НВ. 1998. С. 43 – 45.
12. Урсу Н. Нариси з історії декоративно-прикладного мистецтва: навч. посіб. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. 224 с.
13. Кульчицька О. Народний одяг західних областей України. Львів: Априорі, 2018. 316 с.
14. Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М.. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів: Світ, 1992. 272 с.
15. Як в Дрогобичі займалися шкіряним виробництвом. URL: https://gazeta.ua/articles/history/_ak-v-drogobichi-zajmalisy-shkiryanim-virobnictvom/677238
16. Легенди і перекази / упоряд. та примітки А.Л. Іоаніді. Київ: Наукова думка, 1985. 400 с.
17. Горинь Г.Й. Шкіряні промисли західних областей України (друга половина ХІХ - початок ХХ століття). Київ: Наукова думка. 1986. 96 с.
18. Маслов М.П. Кустарна шкіряно-взуттєва промисловість України у другій половині ХІХ – першій третині ХХ сторіччя. *Збірник наук. праць Харківського нац. пед. ун-ту ім. Г.С. Сковороди*. Серія «Історія та географія». 2013. Вип. 48. С. 48 – 53.

Валентина ХАРИТОНОВА

*кандидат педагогічних наук, доцент кафедри технологічної освіти,
Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини*

ОСОБЛИВОСТІ ПИСАНКОВОЇ ОРНАМЕНТИКИ БОЙКІВЩИНИ

Сьогодні про українську писанку знають в усьому світі, а її виготовлення стало популярним не лише в Україні, а й багатьох країнах світу. Численні мистецькі та культурні організації відзначають українську писанку як символ національної культурної спадщини України. Українська писанка та вишиванка стали важливими чинниками поширення автентичної української культури і засобом національної ідентичності українців за кордоном.

Традиція розписувати писанки існує у багатьох країнах світу, проте саме в Україні писанкарство вирізняється розмаїттям технік виконання, регіональною специфікою зображення знаків-символів, використання кольорової гами. Вишуканість та витонченість орнаментів, досконало підібрані кольори, гармонійне переплетення рослинних і геометричних візерунків завжди захоплює шанувальників цього унікального виду народного декоративно-ужиткового мистецтва.

Писанка – це яйце, яке прикрашається різнокольоровим малюнком за допомогою воскових візерунків. Серед традиційних технік виготовлення писанок найпоширенішою є воскова, що виконується спеціальним інструментом – писачком (писаком, кисткою) з металевою лічкою, за допомогою якого на поверхні яйця утворюються суцільні лінії. Наносити восковий малюнок на шкаралупу яйця можна і писаком з булавкою, шпилькою, цвяшком на кінці, можна навіть використовувати сірники. В результаті використання таких інструментів утворюються витягнуті воскові краплі. Такі традиційні техніки писанкарства є знаними та звичними для писанкарської Львівщини, зокрема Бойківщини.

Бойківщина – етнографічний регіон, до якого належить Сколівський, Турківський, південна частина Стрийського, Дрогобицького, Самбірського, Старосамбірського районів Львівської області. Писанки є дуже характерним елементом народного мистецтва цього регіону. Вони відрізняються від інших українських писанок стриманими кольорами, своїм унікальним стилем і мотивами.

Традиційні мотиви писанок Бойківщини – це зображення квітів, гілок, птахів, тварин, людей, хрестів і геометричних форм. Орнаменти ж мають свій особливий стиль та символіку, яка пов'язана з українською міфологією та духовною культурою. До основних елементів орнаменту писанок Бойківщини належать: ромби та трикутники (ці елементи символізують різні аспекти життя та природи, такі як вогонь, землю, воду та повітря); складні геометричні фігури – зірки, шестикутники та восьмикутники (ці елементи символізують різні аспекти природи, такі як рослини та квіти). Ці елементи орнаменту на писанках Бойківщини часто поєднуються між собою та утворюють складно-хімерні композиції, які мають свій особливий символічний зміст. Також на бойківських писанках часто зображують символи християнської віри, зокрема: агні, хрести,

птахи – символи світла та душі, а також зображення Сонця та Землі, що символізують духовний та фізичний світи.

Наявність саме таких зображень на писанках Бойківщини підтверджують дослідження відомих українських науковців. Зокрема, Михайло Скорик у своїй праці про бойківські писанки так описує особливості їхньої орнаментики: «Серед писанок Бойківщини, немає «реальних звірят», частіше зустрічається рослинний орнамент, а ще – зірка-розета восьмираменна та шестираменна є частим орнаментом бойківських писанок... рослинний і звіриний орнамент виступає часто на бойківських писанках у тому виді, що він не відтворює цілих рослин, чи звірят, лише поодинокі частини, окремо... цвіт, листок, галузку чи різки, лапки, крильця, слимачки» [1, с. 24].

Особливості писанкового розпису бойківських писанок розкриває у своїй монографії «Писанки українських Карпат» Олексій Соломченко, зауважуючи таке: «Бойківські і лемківські писанки – архаїчні, на них ще не позначився вплив моди «щонайгарніше розцяцьковувати яйце», коли будь-який зміст пропадає. Дійсно, ще й сьогодні на писанках Старосамбірського, Сколівського та Стрийського районів Львівської області можна зустріти солярну орнаментуку у вигляді круга-сонечка, хрестоподібних зображень, «троячки», «млинки», «вітрячки», кола з крапками тощо. Поширеними у селах цих районів є також рослинні орнаменти. Серед писанкарських технік трапляються воскові (за допомогою лійкоподібних та шпилькових (лемківських) писачків, техніка «накапування» воску, а також продряпування. Щодо кольорів, характерними є охристо-оранжеві, світло-коричневі, охристо-червонуваті, колір випаленої глини (теракоти). Барвники переважно одержують із відвару цибулиння (лушпиння цибулі). Можуть траплятися писанки з чорним тлом. Зелені, сині барви з'явилися на бойківських писанках значно пізніше – з появою хімічних барвників. Палітра бойківських писанок стримана – це 2-3 барви. На відміну від витончених орнаментів гуцульських писанок, бойківські значно простіші, лаконічніші, за колоритом стриманіші, скромніші... з дещо укрупненими елементами і мотивами [2, с. 129].

Питанням вивчення особливостей писанкування Бойківщини опікувалось немало дослідників, оскільки ця традиція має дуже багату історію та культурне значення. Ось деякі з найвідоміших дослідників цієї теми: Іван Вишенський – український етнограф, народний художник; Іван Михайлюк – український етнограф та народний майстер з писанкарства; Ірина Климко – українська етнографка та народна майстриня з писанкарства.

Отже, вивчення мистецької спадщини Бойківщини в царині писанкарського мистецтва, наукове дослідження писанки як культурного феномену, процесів, пов'язаних з її творенням дозволяє виокремити бойківські писанки з-поміж чисельних зразків писанок, що побутують на інших теренах України. У всеукраїнському контексті бойківська писанка – дуже важливий елемент української народної творчості, який відображає історію, традиції та символіку цього регіону, має велике значення як елемент української культури та національної спадщини.

Список використаних джерел:

1. Скорик М. Бойківські писанки // Літопис Бойківщини. – 1934. – С. 20–28.
2. Соломченко О.Г. Писанки Українських Карпат / фотоіл. В. В. Боднар [та ін.]. Ужгород: Карпати, 2004. 240 с.

Олена МОРОЗОВА

*асистент кафедри технологічної і професійної освіти,
Глухівський національний педагогічний університет
імені Олександра Довженка*

БІСЕРОПЛЕТІННЯ – ТРАДИЦІЙНИЙ ВИД ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

Бісероплетіння виникло давно, його історія налічує майже 6 тис. років. Вперше це мистецтво виникло ще в Стародавньому Єгипті. Матеріал, який використовувався у процесі творчої діяльності, називався «бусра», у перекладі з арабської мови цей термін означає «фальшиві перли» [2, с. 4]. В Африці в рабовласницькі часи за кілька в'язок бісеру можна було купити раба.

Найбільший розвиток мистецтва виготовлення виробів з бісеру в Європі отримало в першій половині XIX століття. З бісеру плели прикраси, використовували у ткацтві, в'язанні і вишивці. Техніка виготовлення виробів передавалася з покоління в покоління, а кожна цивілізація мала свої особливі аксесуари. Вони відрізнялися коштовністю, дивували оточуючих. В українській культурі прикраси з бісеру також займають стаłe місце.



Різні техніки бісероплетіння Стародавнього Єгипту

Поява бісеру стала можливою тільки з появою скловиробництва. Воно виникло в Фінікії 6000 років тому. За легендою фінікійські моряки везли соду з Африки, висадилися на ночівлю і обклали багаття шматками соди, а вранці виявили в золі прозорі і тверді камені – скло. З нього почали робити намисто. Так поступово з'явився невеликий бісер. Венеціанська республіка стала центром виробництва бісеру в Європі.

Секрети скляної майстерності ретельно охоронялися. Наприкінці XVII ст. в Північній Чехії богемські майстри створили технологію отримання «лісового скла», де замість соди використовувалася деревна зола. Богемське скло добре

виглядало і легко піддавалося огранці. З часом чеський бісер потіснив на світовому ринку венеціанський, а Чехія й донині є лідером із виробництва бісеру.

За часів Київської Русі у IX – XIII ст. дрібні перлинки широко використовувалися для оздоблення одягу. Спочатку застосовували для шиття перлинки з місцевих озер і річок, де водилося багато прісноводних молюсків – перлів. Із XVIII ст. одяг стали обробляти також і бісером.

Однією із найпопулярніших шийних прикрас з бісеру є гердан. Гердан (від тур. *gerdan* — «шия»; селянка, драбинка) – шийна бісерна прикраса у вигляді вузької стрічки, виготовленої з різнокольорових намистин, нанизаних на нитяну, чи волосяну основу, що утворюють строкатий геометричний, а часом рослинний орнамент [1, с. 1]. Раніше ними чоловіки прикрашали капелюхи, а жінки одягали на шию.

На території України гердани були відомі за часів Київської Русі. Гердан користувався популярністю в Західній Україні, особливо на Гуцульщині та Буковині. В Східній Україні це була невідома прикраса. Вважається, що в Україну гердан прийшов з Угорщини.

Щодо кольорового й орнаментального вирішення гердану, то слід сказати, що на Гуцульщині люди віддавали перевагу яскравим та різнобарвним прикрасам червоного та синього кольорів, які чудово підкреслювали менталітет тутешніх мешканців. Загалом, геометричний орнамент є характерним для всіх герданів, незалежно від того, де їх виготовляють. Землю зображують за допомогою горизонтальної лінії, хвиляста лінія символізує воду, хрест нагадує вогонь, а ромб – сонце [4, с. 2].



Гуцульський гердан

Гердан виконувався нанизуванням чи тканням, у більшості зразків був підшитий на стрічку «герасівку», що давало можливість зміцнити та подовжити його утилітарне використання, носився і на шиї, і на грудях. Завершувалися гердани тороками, які мали назви: «кутасики», «дармовиси», «вузлики», «бомблики». Доповнювався гердан різноманітними підвісками, був невіддільною складовою практично кожного строю (гірських районів, передгір'я, рівнинної місцевості), вирізнявся різноманітністю форм і довжин. У народному одязі часто ним розпочинали архаїчну послідовність накладання

прикрас і ним же закінчували. Широкий, довгий, орнаментований, він обрамлював усю композицію та ніби її завершував.

Найбільш розповсюдженими прикрасами були стрічкові гerdани, які називали «силянки». Вузькі силянки щільно прилягали до шиї, використовувалися на щодень, а ширші, багатше орнаментовані, на свято чи в неділю. Одягали їх і дівчата, і заміжні жінки. У гірських районах Буковини й сьогодні можна зустріти стрічкові гerdани у святковому вбранні гуцулок.



Бойківська силянка

Гerdани, силянки-коміри, об'ємні плетінки чарували на успіх. З давніх-давен і до сьогодні аксесуари з бісеру залишаються національними оберегами. Прикраса мала захищати свого власника від негативного впливу ззовні, оточувати його «доброю енергетикою», а також бути красивою та привабливою, щоб відвертати надмірну увагу від самої людини. За виготовлення таких прикрас не беруться в поганому настрої, щоб не передати свої переживання у намистинки [3, с.3].

Отже, з початку ХХ ст. бісер міцно утвердився в світі моди. Сучасні модельєри розглядають бісер як унікальний матеріал, який прийшов до нас із глибини століть нарівні з дорогоцінними каменями і не поступається їм у блиску і красі. Старовинні роботи служать невичерпним джерелом нових ідей і натхнення. Запозичення окремих прийомів, техніки виконання, елементів орнаменту надає сучасним речам незвичайний колорит.

Список використаної літератури:

1. Борисова С. В. Бісерне рукоділля: навч.-метод. посіб. Слов'янськ : Маторін Б.І. [вид.], 2010. 149 с.
2. Бісероплетіння / упоряд. О. Колонькова. Київ: Шкільний світ, 2012. 56 с.
3. Федорчук О. Традиція бісерного оздоблення народної ноші українців на матеріалах західних областей України: монографія. Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2021. 319 с.
4. Федорчук О. Українські народні прикраси з бісеру. Львів: Свічадо, 2007. 120 с.

Тетяна ШТЕНЬ

Вчитель трудового навчання та технологій, керівник етнографічної експедиції з дослідження бойківської матеріальної культури, Вигодський ліцей Вигодської селищної ради Долинського р-ну Івано-Франківської обл.

Марія МАСЛАНИЧ (ШТЕНЬ)

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти кафедри технологічної та професійної освіти, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

ЖІНОЧІ ПРИКРАСИ ЯК ВАЖЛИВІ СКЛАДОВІ АНСАМБЛЕВОСТІ АВТЕНТИЧНОГО ОДЯГУ БОЙКІВ

Бойківські жіночі прикраси, як і вишивка, – унікальне явище в мистецькій культурі бойків – найзагадковішого і найменш дослідженого українського етносу. Попри всі складності долі, глибоко віруючі й стримані бойки до нині зберегли свою культуру й звичаєву індивідуальність, донесли крізь тисячоліття пам'ять про своє давнє минуле, яке почасти відображено в одязі, вишивці та бісерних прикрасах. Свого часу у Вигодському ліцеї виникла ідея комплексного дослідження автентичного побуту й мистецтва бойків, що зумовило проведення низки експедиційних поїздок. Ключова концепція цих поїздок: зберегти та популяризувати елементи автентичного бойківського одягу як символів людського духу і творчих замислів від забуття та байдужості, зробити набутком для прийдешніх поколінь, відтворити та надати бойківській ноші й атрибутам (зокрема, жіночим прикрасам) нове життя, акцентуючи на об'єктивному науковому висвітленні та національно-духовному звучанні.

Однією з *цілей* нашої дослідницької роботи було глибоке й детальне дослідження жіночих прикрас окремих сіл Бойківського краю і встановлення спільних ознак та типових локальних рис, які виявляються в орнаменті, колориті, техніках виконання, що сформувалися в минулому і стали для бойків традиційними й улюбленими. Перед нами були поставлені такі *завдання*:

– набути глибоких й міцних знань з етнографії рідного краю, досліджуючи промисли і художні ремесла Бойківщини, зокрема мотиви, колористику та символіку бісерних прикрас;

– популяризувати набуті знання про декоративно-ужиткове мистецтво як складову духовної культури та мистецького світобачення бойків;

– пропагувати у ліцеї та поза його межами туристичне краєзнавство як важливий засіб формування світогляду учнів, кращого пізнання етнокультури та географії рідного краю;

– підготувати каталог із відтвореними зразками автентичних виробів (бісерних прикрас) і схемами їх виготовлення;

– презентувати результати етнографічного дослідження на наукових конференціях, семінарах, майстер-класах, виставках і показах різного рангу.

Реалізація поставлених завдань передбачала:

– розробку маршрутів і визначення часу та термінів здійснення польових експедицій (нами був обраний маршрут, який проходив теренами Східної Бойківщини – територією нинішнього Калуського адміністративного району, зокрема с. Велика Туря, с. Белеїв, с. Тростянець, с. Рахиня, м. Долина, смт. Вигода, с. Пациків);

– збір й опрацювання інформації з різних джерел про символіку, орнаментику, улюблену колористику бойків та аналіз зібраної інформації;

– оформлення етнографічних і мистецтвознавчих матеріалів про походження, застосування бісерних прикрас, історію їх поширення та художню цінність;

– дослідження старовинних технік бісероплетіння та їх використання для відтворення автентичних прикрас із бісеру.

Результати дослідження. У селах Долинщини, як і на всіх теренах Бойківського краю, прикраси з бісеру були популярними серед населення і мали притаманний лише їм орнамент, колорит і місцеві назви. У кожній місцевості властиві свої, локальні не лише орнаментальні композиції, а й кольорові поєднання. Колорит узору може бути своєрідною візитівкою певного територіального ареалу й навіть окремого села чи присілка. Жителі Бойківщини надавали та надають перевагу яскравим насиченим барвам, мов перенесеним із лісів, полонин, потоків і водограїв. Як і у вишивці, в орнаментах бісерних прикрас превалюють різні відтінки червоного кольору, який колись вважався оберегом. Майже в кожному селі додають сині, блакитні, зелені та жовті кольори.

Виконувались прикраси переважно з дуже дрібного круглого бісеру, який називали «пацьорками». Для плетіння найчастіше використовували кінську волосінь та сурову нитку, переплітали їх між собою, складаючи яскравий рисунок геометричного орнаменту з чергуванням ромбів, хрестиків, рівних або ламаних ліній дуже близьких до орнаментальних мотивів вишивок.

У кожному селі прикраси носили по-різному: в одних селах лише жінки, а в інших – дівчата. Найпоширенішими були шийні й нагрудні жіночі прикраси у вигляді смужок («ланки»), плескатих ланцюжків («зубців»), заокруглених ажурних комірців («вісьорків»).

«Ланки» – суцільні смужки з бісеру шириною 3 – 5 см, в яких переважали геометричні орнаменти, їх часто декорували вісюльками або петельками. Жіноча прикраса – «ланка» щільно прилягала до шиї, а ззаду зав'язувалася або застібалася на гудзик. Щоб ланка краще зберігалася, її нашивали на гарасівку (вовняну тасьму) або смужку полотна, яка пришивалася до прикраси.

Прикраси у вигляді заокругленої, мов мереживо, сітки різної ширини (10 – 14 см), рівної зверху і прикрашеної знизу зубцями, або висюльками різної довжини називались «вісьорками». Найпоширеніший вид цієї жіночої прикраси

мав біле тло з ромбоподібними фігурками. Зі слів Гошовської Анастасії, «вісьорки» були вузькими та широкими, що налічувати до трьох смуг: перша смуга, завширшки 2 – 3 см, що щільно прилягала до шиї, оздоблювалася невеликими орнаментальними мотивами, які ритмічно чергувалися між собою; на другій смузі (10 – 12 см) розміщувалися основні орнаментальні мотиви, які позначали центр усієї композиції; третя смуга (4 – 6 см) утворювалася з кількох різнокольорових трикутників із хвилястими або ламаними лініями середньої величини, до яких підвішували «вісьюльки» завдовжки 1 – 2 см. Орнамент складався з геометричних мотивів у вигляді квадратів, прямокутників, ромбів, півкіл, прямих, скісних і ламаних ліній, компонувався зазвичай на білому тлі, що об'єднувало смуги в одну цілісну композицію і підсилювало їх декоративне звучання. Малі вісьорки, в них перша смуга була найдовшою, лежала навколо шиї, а дві інші – вдвоє коротші, лягали на груди. Геометричні орнаменти, як звичайно, були розміщені на темному тлі.



Ланка (с. Тростянець, Головчин Анастасія, 1929 р.н.)



Вісьорок (с. Белеїв, Кобльовська Катерини, 1918 р.н.)

Нашийні жіночі прикраси також ткали на спеціальному верстаті («станку»), що складався з невеликої дерев'яної прямокутної підставки (60 – 100 см) з двома дерев'яними порогами (висотою 6 – 10 см), розміщеними на її кінцях. На ньому снували основу з 10 – 14 ниток, які переплітали окремою ниткою з нанизаним бісером відповідно до узору виробу. Ткані жіночі прикраси з бісеру мали вигляд стрічок шириною 1 – 3 см, що закінчувалися сплетеними з ниток основи шнурочками, якими прив'язували їх до шиї. Орнаментальні композиції складались з геометричних мотивів, переважно ромбів білого кольору, що ритмічно повторювались по всій поверхні прикраси.



Вісьорок на образі Божої Матері (Церква у с. Тростянець)

Для буденного вбрання виготовляли силянки – прості за орнаментом та вузькі, а призначені для свят – були ширші й барвистіші, мали складнішу орнаментальну будову, часто прикрашались торочками або петельками з нанизаного на нитки різнокольорового бісеру.



Експедиційний матеріал

Мандруючи селами Бойківщини, вчителі разом із учнями не лише досліджуємо колористику й орнаментику майже забутих бойківських прикрас, а багато спілкуємось, замальовуємо схеми та відтворюємо їх, не змінюючи ні кольору, ні орнаментики. Зазвичай, досліджуючи ремесла Бойківщини, ми користуємось активним і пасивним методами дослідження, але в крайній експедиції нами був зібраний та опрацьований етнографічний матеріал, отриманий як зі слів респондентів – носіїв бойківської автентичної культури, так і під час роботи у фондах музеїв.



Вигодські бойківчанки – Тетяна Штень та її донька Марічка

Захар КУЛІНІЧ

*здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти,
ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»*

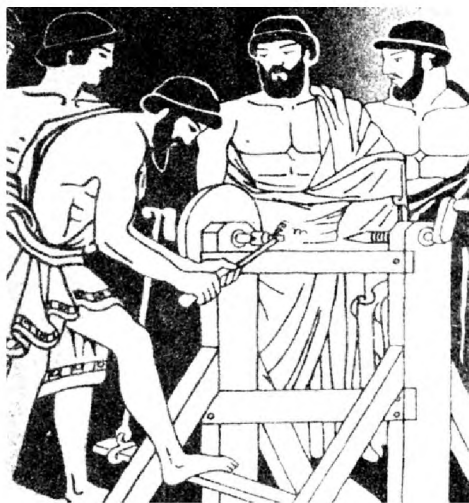
Михайло ПОГОРЕЛОВ

*доктор філософії, доцент кафедри теорії і практики
технологічної та професійної освіти,
ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (м. Слов'янськ)*

З ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ТОКАРНИХ ВЕРСТАТІВ ДЛЯ ХУДОЖНЬОГО ТОЧІННЯ ДЕРЕВИНИ

Вироби з дерева у формі тіл обертання зазвичай виготовляють на токарних верстатах. Історія виникнення токарного верстата сягає сивої давнини, а розвиток і вдосконалення токарства, як механічного способу обробки деревини, – результат соціально-економічного, культурного й технічного розвитку людства. Токарні верстати ще в сиву давнину були невід'ємною складовою ремісничого, а потім і мануфактурного виробництва. Вони широко використовувалися під час виготовлення не тільки утилітарних, а й художніх виробів – табакерок, скриньок, різних прикрас. Професія токаря вважалася привілейованою, цехи токарів мали першокласних майстрів. Токарне мистецтво, саме на той час воно так і називалося, настільки «увійшло в моду», що деякі майстри суперничали між собою в майстерності [2].

Найдавніші відомості про токарні верстати пов'язані з давніми Єгиптом, Грецією і Римом (II тис. до н.е.) та такими всесвітньо відомими іменами вчених античного світу, як Аристотель, Архімед, Герон (III-I ст. до н.е.). Найстаріші токарні верстати, відомі за зображеннями на гробниці Тії (біля Саккара) 2650 років до н.е. та гробниці Петозріса (єгипетський жрець) 300 років до н. е., приводились в рух за допомогою шнура і лучка-смичка.



**Токарний верстат конструкції давньогрецького
майстра Феодора (VI ст. до н.е.)**

Отже, найпростіший за конструкцією старовинний токарний верстат складається з двох вертикальних стовпців, скріплених горизонтальним брусом. У металевих стержнях у верхній частині брусків закріплювали заготовку для обточування, її приводили в обертний рух пасом, закріпленим на дерев'яному лучку. Такі верстати були вже відомі на Гуцульщині в XVIII ст. Завдяки винаходам учених античного світу – Аристотеля (384-322 рр. до н. е.), Архімеда (близько 287-212 рр. до н. е.) і Герона (близько I ст. н. е.) токарний верстат став приводитися у рух пружною жердинкою зі шнурком і педаллю.

В епоху Середньовіччя майстри самі виготовляли верстати. Вони були дерев'яними, строгої конструктивної форми, що відповідало Романській архітектурі. Деталі, які не мали функціонального призначення, у верстаті були відсутні. Для форми верстатів середньовіччя характерні ясність і строга утилітарність. Форми цих верстатів монолітні та функціональні. Як і для середньовічної архітектури, для них характерними є стійкість, чіткий поділ об'ємів, гранична конструктивна ясність кожної деталі і нерозривна стильова єдність [2].

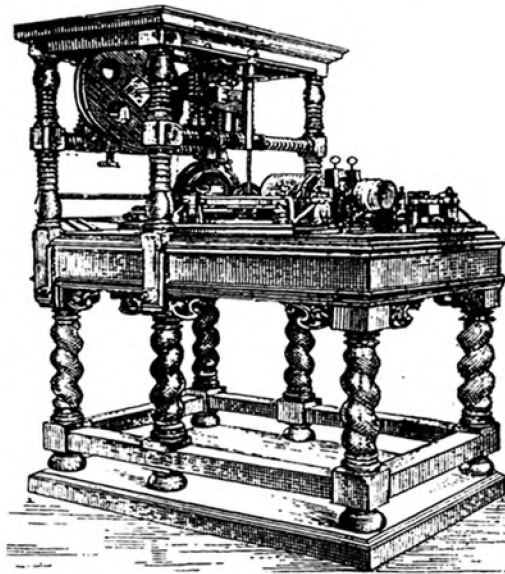


Токарний верстат по дереву епохи Середньовіччя

Епоха Ренесансу характеризується високим злетом культури, важливими науковими відкриттями і технічними досягненнями. Форма верстатів цього періоду поступово удосконалювалася, але в загальних рисах залишалася незмінною: станина зі стільницею, передня і задня бабки з центрами для затиску заготовки та система приводу. Шків дав змогу виключити людину як рушійну силу з робочого процесу і замінити її будь-яким джерелом енергії (вода, вітер), а це в свою чергу усунуло зворотний холостий хід і збільшило потенційні можливості верстата. Токарний верстат для виточування фігурних профілів відноситься до початку XVII ст., належить до нових на той час верстатів з відокремленим маховиком. Його форми гранично спрощені, у них непросто

знайти риси індивідуальності майстра. Впродовж усього XVII ст. верстати ремісників виготовляють з деревини, кількість металевих деталей збільшується.

У верстатах, які були неначе частиною побуту аристократів ремісників-аматорів, простежуються стильові особливості бароко, а пізніше рококо й класицизму. Оскільки культура бароко містить у собі професійну художню творчість, остільки і верстати аристократів-аматорів відрізняються від аналогічних верстатів ремісників. Хоча їхні робочі деталі залишаються тими самими, характер міняється невпізнанно. Перше, що впадає в око - наявність прикрас. Відповідно до вимог стилю, однією з основних характеристик була пишність і гіпертрофія форми: станина перетворювалася в багатий портал з колонадою, передня і задня бабки прикрашалися колонами з капітелями і зовсім ховалися під рясним різьбленим орнаментом. Весь верстат у цілому перетворювався у дивовижну іграшку, річ для артистичного дозвілля, нічим не нагадував про важку працю. У таких верстатах ретельно маскується споконвічна функція машини – бути засобом праці, їхня зовнішність стає фальшивою, а своєрідна машинна краса, яку конструктори завжди намагалися додати своєму витвору, переходила у прикрасу, чого машина дотепер не знала. Для верстатів до промислового періоду характерні досягнення в сфері форми. Приклад тому – творчість видатного машинобудівника А.К.Нартова (1693-1756 рр.), верстати якого не тільки цінні з технічної точки зору, а й надзвичайно цікаві з погляду формотворення



Токарно-копіювальний верстат А. Нартова, виготовлений у стилі бароко (1712 р.)

Токарні верстати А. Нартова були побудовані в стилі бароко. У своїх наступних верстатах він відходить від народного стилю, уже не повторює в них риси домашніх меблів, а привносить у їхній вигляд архітектурні елементи в стилі петровського бароко. Верстати стають святково-парадними: важкий дубовий верстак вигадливої форми, бронзові стояки і поперечини витонченого малюнка, зазвичай завершеного якою-небудь декоративною деталлю; колонада у вигляді тріумфальної арки, увінчана емблемою слави [1]. Складність форми доходить

навіть до помпезності. Колони, башточки, капітелі і барельєфи зайво дроблять форму. Спиці шківів вигадливо зігнуті, дерев'яні маховики прикрашені зубчастими вінцями, а металеві диски - гравіруванням і примхливо зігнутими фігурними спицями; навіть голівки гвинтів орнаментовані.

Кінець XVIII ст. характеризується швидким розвитком машинного виробництва, яке приводить до ускладнення як конструкції, так і форми верстатів. Верстати, виготовлені «для інструментальних справ», тобто для роботи в державних майстернях, виглядають зовсім інакше: простий, без будь-яких прикрас верстат, зручна лава, гладка стільниця.

Головне досягнення верстатної справи періоду промислового перевороту – механічний супорт (підставка, тримач) – застосовувалося на верстатах докапіталістичного періоду. Зникає лучок, який не був обов'язковою деталлю і старих верстатів; тепер він замінюється механічним двигуном. З появою трансмісії зникає маховик, а замість нього з'являється колесо зі шківом. Прикладом може бути токарно-гвинторізний верстат заводу Модслі.

У 20-і рр. ХХ ст. вироблення конструктивно доцільного стилю верстатів почалося з естетичного освоєння техніки. Саме в цей період стала очевидною нова необхідність художнього осмислення форми верстатів. Спроби позбутися стихійно розвивальної форми перетворилися в стилізм, який виразився в прагненні надати верстатам обтічної форми.

Механічне перенесення обтічних форм у конструкцію верстатів, для яких характерна стабільність, стійкість, а не динамічність, вело до ускладнення їх конструкції.

В сучасному конструюванні верстатів тенденції до лаконізму і геометричне прості форми викликані прагненням оптимізувати відношення людина – машина – середовище вимогами функціональності, уніфікації, стандартизації і агрегування. Досягненню лаконізму форми сприяє автоматизація керування верстатами і прогресивна технологія їх виготовлення. Ця тенденція в цілому веде до спрощення технічних об'ємно-просторових структур, дає змогу добитися стилістичної єдності всього середовища. Як в архітектурі, так і в технологічних верстатах переважають прямолінійні функціональні об'єми. Тут художникам-конструкторам вдалося забрати безпосередньо під час роботи частини верстата в кожух, який мав певний пластичний образ. На спокійній і чистій станині добре видно рукоятки керування, виділено робочу зону обробки деталей. Рукоятки, марка фірми, решітки охолодження стали декоративними елементами, які прикрашають об'єм [1].

Аналіз еволюції форми токарного верстата дає змогу виявити певну закономірність зміни прямолінійних форм криволінійними, орнаментальними, пластичними. У період прямолінійних форм верстати, як правило, конструктивні, тобто їхня форма виражає і підкреслює функцію і конструкцію верстата. У верстатах середньовіччя, епохи першої промислової революції і в сучасних верстатах краса досягалася не за рахунок додаткових, допоміжних

засобів, а саме завдяки чітко вираженій функції, правильно знайденим пропорціям, конструкції і матеріалам. І, навпаки, стародавні токарні верстати, пишно прикрашені верстати XVIII ст., пластичні, оптичні верстати 50 рр. XX ст. мають криволінійні форми і оздоблені декоративними елементами.

Визначальним стимулом розвитку верстата було прагнення підвищити продуктивність праці. Не менш впливає на форму верстата прагнення максимально пристосувати його до людини і зробити красивим. Причому уявлення про красу верстатів змінюється залежно від соціально-економічних умов та розвитку верстатобудівної промисловості. Отже, еволюція конструкцій токарних верстатів відображає загальний розвиток технологічної культури суспільства, а їх максимально продумана форма свідчить є з погляду ергономічного чинника і про естетичні ідеали та пріоритети [3].

Список використаних джерел:

1. Амалицький В.В. Деревообробні верстати та інструменти: підручник. 5-е вид., стер. Харків: Академіздат, 2020. 400 с.
2. Козакевич О. Токарне деревообробництво: історія, типологія, художні особливості. Львів: Світ, 2008. 265 с.
3. Оршанський Л.В. Технологія деревообробного ремесла: навчальний посібник / Л.В. Оршанський, М.С. Курач, В.Ю. Цісарук, В.Є. Ясеницький; за заг. ред. Л.В. Оршанського. Тернопіль: ТзОв «Терно-граф», 2012. 500 с.

Світлана ВОЛОШАНСЬКА

*кандидат біологічних наук, доцент кафедри біології та хімії,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*

Інеса ДРОЗД

*кандидат сільськогосподарських наук, доцент кафедри біології та хімії,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*

Леся СУШКО

*завідувачка науково-виробничою лабораторією лікарських рослин,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*

Анна САВШАК

*здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
м. Дрогобич, Україна*

ЕТНОГРАФІЧНІ АСПЕКТИ ВИКОРИСТАННЯ ЛІКАРСЬКИХ РОСЛИН В ПОБУТОВИХ ТРАДИЦІЯХ ЧАЮВАННЯ НАСЕЛЕННЯ БОЙКІВСЬКОГО КРАЮ

Культурні традиції кожного народу у своїй багатогранності нерозривно поєднані з історією його суспільного розвитку. Серед різноманітних чинників культурно-побутових традицій важливу роль відіграє харчування. Вивчення етнічних традицій харчування визначає рівень і шляхи розвитку суспільства: особливості господарства залежно від географічних умов регіону, економічну спроможність населення, культурно-побутові традиції, смакові уподобання, креативну складову сімейного побуту тощо. Традиції народного харчування, здобутки національної кухні є важливим етноідентифікаційним маркером українців [1].

З-поміж важливих складових повноцінного харчування особливе місце займають напої (компоти, узвари, настої, відвари, соки, фіточаї та ін.). Споживання трав'яних чаїв (фіточаїв) – вікова українська традиція. З прадавніх часів українців трав'яний чай з місцевих рослин був поширеним напоєм, до того часу, поки зі Східної Азії не привезли лист чайного куща. «Заваркою» таких чаїв були цвіт липи, листя суніці, гілочки смородини, малини та інші рослини.

Зважаючи на багатий видовий склад рослин у лучних, лісових, низинних, заплавних, горбистих, гірських біоценозах, традиції збору лікарської сировини, приготування ягідно-трав'яних напоїв та чаювання на теренах Бойківського передгір'я завжди були особливими. Багато трав сушили в букетах, які наповнювали оселю неймовірним запахом. Народні традиції сушіння рослинної сировини на горищах визначали дотримання принципу циклічності: вдень – тепло, увечері, вночі – температура знижувалась. Такий звичай сушіння рослин забезпечував збереження аромату в травах.

Етнографічні відомості про збір, заготівлю та використання лікарської сировини ґрунтувались, насамперед, на емпіричному досвіді та родинних традиціях бойківчан. Такі відомості найчастіше були представлені у рукописних зібраннях місцевих травознаїв, а також у друкованих працях ботаніків-етнографів початку ХХ ст. Серед відомих праць – дослідження Юрія Липи,

Теодора Панича. Так, зокрема, у праці «Лічнічі рослини» Теодор Панич [4] упорядкував відомості про використання лікарських рослин для збирачів і дає поради щодо правильного збору рослин, їх сушіння та використання. Дослідник наголошує, що: «збірка має тоді свою лічничу і найбільшу торговельну вартість, коли рослини в час збірки містять в собі найбільше чинних складників. Такий час означається слідує: у коріння весною перед випусненням листя і осінню коли рослина починає завмирати; листя має найбільше чинних складників перед розцвітом рослини; цвіти безпосередньо по розвиненню; зілля, то є ціла рослина, перед повним розцвітом; овочі, ягоди, насіння, при дозріванню; кору перед і в початках випускання молодих гонів. Також велике значіння має вплив атмосфери в часі виконання збірки, тому не треба збирати в часі дощу і безпосередньо по дощі, а також при обильній росі, бо вогка збірка замість сохнути починає гнити, жовкнути і взагалі тратить природну краску та тим самим і вартість» [5].

Важливо окреслити інформацію зі згаданого джерела щодо охорони рослин у процесі їх збору та заготівлі, де автор вказує: «Збирання рослин не повинно відбуватися в рабунковий спосіб, по короткому часі забракне їх в даній околиці. Як звісно, деякі роди рослин лише на певній природою для них призначеній землі розвиваються дико і не мало забирають часу, праці і коштів, доки чоловік призвичає їх до іншої землі. Тому на кожному місці треба лишити бодай по кілька марніших рослин, корінців, або прикоріноків. При збірці листя і цвіту не обдирати рослини з усіх тих частин і не ранили надто рослини. При збірці зілля не треба ніколи виривати рослини з корінням, хіба, що дану рослину мається так збирати» [5].

Як засвідчують історико-культурні відомості та народні перекази кінця XIX ст. та першої половини XX ст., чи не у кожному селі Бойківщини були відомі місцеві фітотерапевти, знавці лікарських рослин. За переказами до народних цілителів зверталось місцеве населення при різних потребах, насамперед з метою оздоровлення, а також лікування і профілактики захворювань. Родинні рецепти фітонапоїв часто є збереженими, а інколи й втраченими. Окремі серед збережених є збагаченими чи оновленими відповідно до флористичного різноманіття лікарських видів рослин. Приклад цьому – відомості з фітотерапії Петра Гвоздецького із села Ясениця-Сільна на Дрогобиччині. До складу його авторського фіточаю «Заспокійливий» входять такі складові: трава собачої кропиви серцевої, паростки вересу звичайного, трава чебрецю звичайного, шишки хмелю звичайного, трава м'яти польової, трава меліси лікарської, листя берези повислої, трава материнки звичайної, насіння вівса посівного, трава гадючника в'язолистого.

Етнографічні засади тогочасної наукової інформації були використані й представлені у працях Є. Товстухи, Ф. Мамчура, Н. Земної, М. Чопика та інших дослідників [4; 6].

В умовах сучасності все більше людей значну увагу приділяють рослинним цілющим чаям. Фіточаї, які володіють не лише лікувальною, профілактичною, імуномодельюючою дією, а й мають неповторний аромат і приємний смак, широко використовуються у повсякденному харчуванні не лише українців.

За призначенням трав'яні чаї поділяють на напої повсякденного споживання, профілактичні та лікувальні [2]. Фітонапої повсякденного споживання – це функціональні (оздоровчі), оскільки їх щоденне споживання сприяє збереженню і поліпшенню здоров'я людини. Ці чаї відрізняються від лікувальних меншою кількістю та концентраціями діючих компонентів лікарських рослин та простішою технологією приготування. Повсякденні чаї готують з харчових і лікарських рослин, які містять необхідні організмові фізіологічно активні сполуки: вітаміни, мікроелементи тощо, але позбавлені сильнодіючих речовин [2, 3]. Для приготування функціональних напоїв на основі лікарської рослинної сировини найчастіше використовують шипшину, суницю, малину, м'яту, звіробій та інші рослини, їх корисно споживати на щодень. Вони сприятливо впливатимуть на обмінні процеси в організмі, кровотворення, регенерацію тканин, підвищуватимуть активність захисних механізмів та усуватимуть нервово-психічні навантаження [2, 3].

Необхідно зазначити, що етнічні традиції з використання лікарських рослин у раціональному та оздоровчому харчуванні відроджуються упродовж останніх десятиліть на теренах Бойківщини. Цей процес є важливим і необхідним, зважаючи на наслідки техногенного впливу та психоемоційного навантаження на організм людини. Саме тому науковцями-дослідниками лікарських рослин укладаються нові рецепти фіточаїв на основі стародавніх фітозборів. Приклад цьому – серії фіточаїв «Смерічка», «Кузня здоров'я», представлені науково-виробничою лабораторією лікарських рослин кафедри біології та хімії Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. В авторських чаях найбільш вживаними рослинами є чебрець звичайний, материнка звичайна, іван-чай (хамеріон вузьколистий), звіробій продірявлений, верес звичайний, кульбаба лікарська, оман високий, чорниця лісова, ожина сиза, малина червона, спориш звичайний, калган (перстач прямостоячий), календула лікарська, м'ята польова, цикорій дикий, липа серцелиста.

У загальному необхідно зазначити, що важливість збереження етнічних традицій чаювання серед різноманітних соціальних та вікових груп населення не лише бойківського краю та й України загалом є важливим з огляду на підтримання активних функціональних процесів організму, профілактики захворювань та збереження здоров'я.

Список використаних джерел:

1. Бойківщина: історико-етнографічне дослідження / відп.ред. Ю.Г. Гошко. Київ: Наукова думка, 1983. 303 с.
2. Бомба М.Я., Лотоцька-Дудик У.Б., Івашків Л.Я., Шах А.Є., Максимець О.Б. Фіточаї: довідник. Львів: Ліга-Прес, 2016. 95 с.
3. Бомба М.Я., Федина Л.О. Маслійчук О.Б. Майкова С.В. Нетрадиційна рослинна сировина Карпат у технології приготування напоїв оздоровчої дії. *Таврійський науковий вісник*. Серія: Технічні науки (6). 2022. С. 42 – 51.
4. Мамчур Ф.І. Цілюще зело. Київ: Здоров'я, 1993. 208 с.
5. Панич Т. Лічнічі рослини: підручник для збирачів, з відбитками і народніми назвами рослин. Львів, 1924. 136 с.
6. Товстуха Є.С. Фітотерапія. 3.вид., доп. і перероб. Київ: Оріяни, 2000. 432 с.

Валентина ТИТАРЕНКО
*доктор педагогічних наук, професор кафедри
теорії і методики технологічної освіти,
заслужений працівник освіти України,
Полтавський національний педагогічний університет
імені В. Г. Короленка,*

ДИДАКТИЧНИЙ АНАЛІЗ ВИДІВ НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНО- УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА ЯК ЗАСОБУ ВИХОВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ШКОЛЯРІВ

Теоретично обґрунтувавши важливість естетичного виховання школярів, наступним завданням стало визначення видів народного мистецтва, які слід використовувати в школі, тобто здійснити їх дидактичний відбір. Із цією метою ми скористалися критеріями, запропонованими І. Савчук [4, с. 85]: 1) пізнавальна, практична, розвивальна, художньо-культурна, естетична цінність занять; 2) відповідність розумовим та фізичним можливостям; 3) доступність матеріалів, технологічного оснащення й інструментів; 4) узгодженість з діючими програмами рівня загальної освіти, зокрема з трудовим навчанням, образотворчим мистецтвом, або інтегрованим навчальним курсом – художньою працею.

На основі цих критеріїв проаналізуємо дидактичну цінність найбільш поширених видів народного мистецтва для естетичного виховання школярів. Навіть побіжне ознайомлення з розмаїттям цих видів підтверджує, що детальний розгляд їх естетичної цінності практично є неможливим, тому свої зусилля зосередимо на найбільш доступних для учнів шкільного віку видах народного мистецтва: художній обробці глини, плетінні, аплікації соломкою, писанкарстві та вишивці.

Художня обробка глини (від гр. *keramos* – глина) – вироби виготовлені з різних глин та інших неорганічних складників, які для міцності виробу висушують і випалюють при температурі 900-1500⁰ С [1].

Глина – перший неорганічний матеріал, який людина структурно видозмінила. Художньо-декоративні, фізико-механічні якості та економічність виробництва виробів з глини сприяли тому, що вона з давніх-давен до нашого часу широко використовується в побуті, архітектурі, будівництві. Вироби, виготовлені з глини з різними добавками обпалюються до каменеподібного стану. У результаті термічної обробки глина набуває вогнестійкості, хімічної стійкості й ряд інших властивостей, що визначають широке використання її в найрізноманітніших галузях. Серед усіх відомих матеріалів по сукупності фізико-хімічних, механічних і художньо-естетичних властивостей глина не має собі рівних. Глина – легкодоступний та унікальний за своїми технологічними й художніми властивостями матеріал – пластична в час формування і досить

тверда після випалу. Має широку розтяжку природних барв від білої, кремової, охристої до червоної, коричневої і темно-сірої. Чарівного вигляду виробам з глини надають спеціальні фарби, а також прозорі та декоративні поливи (глазурі). За технологічними показниками розрізняють глини: пластичні й малопластичні, легкоплавкі й тугоплавкі, кольорові (гончарні) та білі (фарфоро-фаянсові) [1].

У зв'язку з тим, що в Україні було дуже багато високоякісної глини, кераміка стала чи не найпопулярнішим видом народного мистецтва. До безконечності можна перераховувати предмети з глини, без яких не уявити український побут: тонкошії глечики, колоритні горщики, миски, чашки, чудернацькі леви, веселі козаки, декоративні кахлі, кумедні дитячі іграшки.

У художній обробці глини найрозповсюдженішими є такі формотворчі техніки: вільне та стрічкове ліплення, формування на гончарному крузі та за шаблоном, лиття зі шлікеру; ліплення у гіпсових формах, пресування з порошкоподібної маси. Залежно від глини та інших складників маси, температури випалювання, властивостей черепка, художня обробка глини поділяється на технологічні види: теракоту, майоліку, фаянс, порцеляну (фарфор), кам'яну масу (кам'янка) і шамот.

Художні вироби з глини утворюють сім родів: садово-паркова архітектурна кераміка, обладнання житла, посуд, культові та обрядові предмети, прикраси та іграшки. Кожна з них має свою специфіку і типологічну структуру. Однак, для школи найбільш придатним є виготовлення дітьми глиняних іграшок малих форм з наступним їх сушінням без випалювання. Іграшки – рід художніх глиняних виробів, які відзначаються малим масштабом і функціонують як забавки для дітей. Відомі такі основні типологічні групи: тарахкальця, свищики, посуд і фігурки [2].

Висновок: пластичність глини (аналогічність пластиліну або латексу), різноманітність трудових дій, швидкий результат творчої праці – чинники, які дозволяють нам стверджувати про доцільність використання художньої обробки глини для навчально-пізнавальної діяльності школярів.

Плетіння – це стародавнє ремесло, що передбачає виготовлення господарсько-побутових та художніх виробів з різноманітної еластичної сировини: лози, кори деяких дерев (липи – лико, берези – береста), верболозу, коріння ялини і сосни, дерев'яних планок, а останнім часом і пластмасових стрічок [3]. Способом плетіння виготовляються кошики, взуття, іграшки, дитячі колиски, легкі меблі, рибальське знаряддя, огорожі, стіни господарських будівель. У багатьох місцевостях плели також вироби з соломи (капелюхи, кошики), рогози (сумки, кошики), смужок шкіри (кінська зброя, побутові речі) та вовняних ниток (пояси).

Із значної розмаїтості видів плетіння найбільш придатним для навчання є плетіння з соломи. В Україні, залежно від регіону, використовують різні техніки плетіння, однак основними вважаються такі: хрестове, розеткою, косе, плоска плетінка (косичка), плетінка зубчиками, плетіння солом'яних скрутнів, кручена

плетінка. У більшості випадків в одному виробі застосовується декілька видів плетіння: одні є основними (хрестове, розетка, переплетення скрутів), інші – для виконання окремих елементів або як декор для оздоблення. Розрізняють пряму (хрестову) й кручену, а також спіральну техніку косого плетіння. Прямим плетінням виготовляють сумочки, капелюхи, крученим – сувенірні шкатулки, іграшки, косим – косички для оздоблення.

Висновок: Плетіння з соломи, як технологічний процес, доступне всім віковим категоріям, зокрема й школярам. Однак, одноманітність трудових дій не дає змоги зацікавити дітей, тому використовувати плетіння для художньо-трудової діяльності школярів вважаємо недоцільним.

До поширеного в Україні виду народного мистецтва можна віднести **аплікацію соломкою**. Соломка – це звичний природній матеріал, який з давніх давен супроводжував трудову діяльність землероба, не міг не стати предметом його мистецьких зусиль. Виплекана сонячним промінням, в умілих руках народного майстра соломка ставала еластичним, податливим матеріалом, що промениться своїми блискучими, начебто відполірованими волокнами [1].

Виділяють два способи аплікації соломкою: 1) наклеювання орнаментальних елементів на поверхню підготовленого виробу по попередньо розмічених лініях. 2) наклеювання криволінійних елементів контурного зображення на базову поверхню (в основному використовується при виготовленні площинних декоративних панно). У першому випадку базовою поверхнею завжди служить поверхня попередньо виготовленого і підготовленого для аплікації виробу. У другому – вирізані з солом'яної стрічки аплікативні елементи наклеюються на базову поверхню з будь-якого матеріалу (деревини; картону, обтягнутого сукном, панбархатом, різними штучними матеріалами).

Висновок: доступність матеріалів, різноманітність трудових дій, швидкий результат творчої праці дозволяють широко використовувати аплікацію соломкою у навчально-виховному процесі школи.

Писанкарство – абсолютно унікальний витвір народного генія, який сягає в глибину тисячоліть. В усьому народному мистецтві немає такого предмету, який би конденсував у себе стільки образно-символічного змісту як писанка. Її дарували в знак перемир'я, побажання здоров'я, краси, сили, врожаю, застосовували як засіб від стихійного лиха [3].

Писанка належить до перших іконографічних текстів, які в максимально стислій формі подають давні уявлення про світобудову, просторову та часову структуру космосу, поняття про Бога, його іпостасі, та впливають на життєво важливі для людини речі. Тому зберігаючи незмінними давні взори, необхідно цим самим зберегти те, що не змогло дійти до нас через письмо на папері, а дійшло орнаментом на яйці.

У писанкарстві відобразились естетичні смаки народу, реалії побуту, соціальні мотиви, розуміння явищ навколишнього світу. У таємничих знаках

писанок заковано уявлення наших предків про Всесвіт, його виникнення і розвиток, а також їхні релігійні вірування.

Існує два способи нанесення візерунка на яйце: воскова техніка і розпис без воску. Восковою технікою виготовляють писанки та крапанки, а без застосування воску – крашанки, дряпанки та мальованки.

Висновок: оволодіння учнями мистецтва писанкарства є доступним з методичної точки зору, бо це мистецтво спрямоване не лише на вивчення окремих прийомів і технік виготовлення писанок, але й розкриває перед школярами всю цілісність і своєрідність народної культури, глибину етнонаціональних традицій. Для вивчення мистецтва писанкарства не достатньо лише терпіння, знань та старанності, необхідним є розвиток специфічних творчих здібностей учнів, формування спеціальних умінь та навичок і, головне, естетичного смаку.

Виготовлення виробів з бісеру як вид декоративно-ужиткового мистецтва відоме у багатьох народів світу. Його корені, вочевидь, сягають глибин стародавньої історії, часів винайдення технології скловаріння. Художні вироби з бісеру – це прикраси, виконані з урахуванням давніх українських традицій. Плетіння з бісеру в Україні головним чином розвивалось і продовжує розвиватись як народне художнє ремесло. Хоча в останній час зустрічаються новаторські розробки, орієнтовані на сьогоденну європейську культуру [2].

Сьогодні можна говорити про нову хвилю популярності бісероплетіння, що переростає в універсальний вид художньої творчості. Проте слід зазначити, що в Україні більш популярним залишається мистецтво виготовлення наших прикрас та комплектів до них: браслетів, сережок, герданів та ін.

Висновок: вивчаючи технологію виготовлення бісерних прикрас школярі ознайомлюються з широкими можливостями цього виду народного мистецтва, що сприяє їх творчому та естетичному розвитку; вони мають змогу оволодіти певними практичними вміннями за відносно невеликий проміжок часу, і головне, розвинути естетичний смак та сенсомоторні якості.

Найпоширенішим видом народного мистецтва, яким традиційно займалися дівчата і жінки, була й залишається **вишивка** – орнаментальне або сюжетне зображення на тканинах, шкірі чи повсті, виконане ручними або машинними швами. Художньо-зображувальному багатству української вишивки немає рівного в світі, воно зумовлене використанням різноманітних матеріалів, видів техніки, колориту і сюжетів, що мають яскраві місцеві особливості. Українській народній вишивці притаманні мініатюрність, чистота виконання, різноманітність технічних прийомів. Дослідники стверджують що за технікою виконання в нас розрізняється близько 100 видів вишивки [5].

Вишивка розглядається як один із видів живописного мистецтва, причому виділяються одноколірні, двоколірні й багатоколірні композиції. За змістом і формою орнаментальних мотивів вона буває геометричною, рослинною, зооморфною (зображення звірів), орнітоморфною (зображення птахів) та антропоморфною (зображення людей). Будучи результатом матеріальної і

духовної культури багатьох поколінь, вишивки охоплюють сферу знань, естетичних уподобань, поглядів, звичаїв та обрядів і етичних переконань українського народу. Через складну систему орнаменту і колористики вишивка передає, нерідко в закодованому вигляді, важливі аспекти світосприймання українського народу [5].

Висновок: заняття вишивкою мають високу пізнавальну, художньо-культурну й естетичну цінність. Це зумовлює її значний національно-культурний потенціал, здатність впливати на різні сторони духовного та естетичного розвитку дітей. Помітна одноманітність робочих операцій може бути подолана за рахунок правильної методичної організації занять, чергуванням виконавських і художньо-творчих процесів. З організаційного боку заняття вишивкою не створюють особливих ускладнень, а навпаки – сприяють розвитку моторики пальців рук, тому їх можна та потрібно якнайширше практикувати.

Отже, заняття різними видами народного мистецтва мають значний виховний, навчальний і розвивальний потенціал. У процесі роботи учні поглиблюють знання з матеріалознавства, знайомляться з оздоблювальними матеріалами, а також вивчають основи композиції і колористики. Крім того, вони значно вдосконалюють практичні вміння з обробки природних матеріалів, користуванні різним інструментом, фарбами, клеями тощо. Таким чином, систематичні заняття народним мистецтвом, зокрема глиняною пластикою, вишивкою, аплікацією соломкою й ін., де гармонійно поєднуються творча і продуктивна діяльність, найдоцільніше розпочинати саме у шкільному віці.

Список використаних джерел:

1. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів: Світ, 1993. 272 с.
2. Декоративно-прикладне мистецтво: словник / Я.П. Запаско (гол. ред.). Львів: Афіша, 2000. 436 с.
3. Ковальчук О.В. Українське народознавство: Книга для вчителя. Київ: Освіта, 1994. 176 с.
4. Савчук І., Гончарук Н. Педагогічні умови естетичного виховання учнів загальноосвітньої школи. *Молодь і ринок*. №12 (71), 2010 . С. 82 – 85.
5. Українська душа: зб. наук. праць / за ред. В. Храмової. Київ: Фенікс, 2002. 128 с.

Вікторія БУРДЮХ

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри технологічної та професійної освіти,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*

ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ НАРОДНИХ РЕМЕСЕЛ У ФОРМУВАННІ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ СТУДЕНТІВ

Проблеми використання традицій народних художніх ремесел у вихованні молодого покоління цілком відповідає завданням Нової української школи. Адже заняття народними художніми ремеслами в закладах освіти розвивають у молодого покоління естетичні емоції, художній смак і гармонійне сприйняття довкілля, здатність розуміти твори народного мистецтва й оцінювати прекрасне у житті, а також сприяють активізації прагнень включатися у процес створення оригінальних декоративно-ужиткових виробів. Крім того, художні ремесла допомагають відновлювати історично-духовну пам'ять народу, зосереджують увагу на глибинах естетичної і педагогічної свідомості українського етносу, дозволяють цілеспрямовано формувати художньо-ціннісні основи, творчі здібності, збагачують процес становлення національної самосвідомості.

Педагогічний потенціал народних художніх ремесел полягає в тому, що в них втілено духовне багатство народу, створене людиною, примноження якого сприяє розвитку національної культури. Про педагогічний потенціал народних художніх ремесел, їх просвітницьку та культурологічну сутність йдеться у наукових працях Є. Антоновича, Н. Ганнусенко, М. Гнатюка, О. Данченко, О. Добриводи, Д. Кривавича, Л. Оршанського, М. Селівачова, В. Титаренко та ін.

Спочатку розглянемо трактування таких ключових понять у галузі народних художніх промислів, як ремесло, народний промисел, кустарна промисловість, художнє виробництво, ремісник, майстер, підмайстер, кустар у трактуванні енциклопедистів. Так, найпопулярнішим є визначення подане в більшості словників, зокрема й Академічному тлумачному словнику української мови, де під поняттями «ремесло» розуміється «дрібне виробництво готових виробів, що базується на ручній техніці при відсутності виробничого поділу праці» [10], тоді «ремісник» – це «особа, яка володіє певним ремеслом і виготовляє на продаж та на замовлення виробу ручним кустарним способом, користуючись власними засобами виробництва» [12]. Натомість, у словнику синонімів української мови ремесло розглядається як дрібне виробництво готових виробів, в розмовній мові поряд з ним використовуються такі синоніми, як майстерство, рукомесло, ремество, а також промисел, тобто виробництво виробів з метою добування засобів існування [11], відтак ремісник є дрібним товаровиробником і порівнюється із кустарем, майстровим [13].

Отже, значення понять «ремесло» і «промисел» є практично є тотожними, адже в них праця використовується як спосіб добування засобів існування

(згадаємо таку приповідку – «ремесло на плечах не висить і хліба не просить, а хліб дає» [9]. Однак, на наше переконання у ремеслі все ж переважає духовна складова, адже приповідку «без ремесла, як без рук», можна трактувати і в нематеріальному значенні [9]. З іншого боку, художнє ремісництво вийшло з народного мистецтва, причому ремісник залежав від моди та смаку замовника, а кустарні промисли набували характеру деяких видів декоративно-ужиткової творчості та ремесел, проте вони охоплювали й інші сфери господарських занять, пов'язаних із виготовленням суто предметів вжитку та засобів праці.

Цікавим, на наш погляд, є зіставлення перекладу зазначених вище понять англійською мовою (див. табл. 1).

Таблиця 1

Переклад термінів, пов'язаних з народними художніми промислами та ремеслами

№ з/п	Термін	Переклад
1.	Ремесло	Craft (технічні навички) Occupation (професія)
2.	Художнє ремесло	Artistic craft
3.	Навчання ремеслу	Learn a trade, learning a craft
4.	Промисел	Trade, business (заняття, справа) Enterprise (підприємство)
5.	Кустарний промисел	Homecraft, handicraft (домашнє ремесло, ручне ремесло)
6.	Художній промисел	Artistic fishing
7.	Ремісник	Artisan, handicraftsman
8.	Ручна, кустарна робота	Manual, artisanal work
9.	Майстер	Master
10.	Підмайстер	Journeyman, apprenticeship
11.	Народне мистецтво	Folk art
12.	Декоративно-ужиткове мистецтво	Decorative and applied art
13.	Декоративно-прикладне мистецтво	Arts and crafts

Із таблиці 1 видно, що кустарна робота невіддільна від ручного ремесла (hand і craft), вона ж – робота вдома, тому ремесло, промисел та ремісник у своїй основі мають спільне слово «craft», а поняття «декоративно-прикладне мистецтво», «художнє ремесло», «промисел», «кустарний промисел» часом навіть тотожні, причому останній передбачає в ручну працю вдома. Крім того, промисел і навіть навчання ремеслу мають загальну складову – «trade» (торгівля). Таким чином, проаналізувавши трактування термінів у галузі народних художніх промислів і ремесел, зауважимо основні спільні та відмінні ознаки цих понять.

Історичні етапи розвитку народних художніх промислів показують, що в їх основі лежить поєднання ручної та механізованої праці. З розвитком промисловості «виживали» здебільшого лише художні, оригінальні промисли.

Ремісник – це професія, людина, що володіє певним ремеслом, традиційною технологією виготовлення виробів. Ремісник може бути майстром та/або підмайстром, при цьому перший має документ (сертифікат), що підтверджує вищий рівень кваліфікації та може керувати власним підприємством, підготовкою майбутніх ремісників. Натомість підмайстер, набувши певний досвід роботи, працює на майстра за договором. Майстер із певного виду ремесла та майстер народних художніх промислів – поняття близькі, однак не тотожні. Майстер володіє знаннями й уміннями в певній галузі ручного виробництва, навчений використовувати інструменти, пристрої, технічні засоби, володіє технологіями та секретами ремесла. Натомість майстер народних художніх промислів є фахівцем, який здійснює творче варіювання (інтерпретацію) виробів, застосовуючи особливості формотворення, орнаментики, підбору кольорів, притаманних певній території. Ремесло як дрібне ручне виробництво з використанням простих інструментів, пристосувань й обладнання, передбачає виготовлення дрібних серій виробів як для задоволення потреб сім'ї, так і для реалізації. а промисел – це колективна виробнича діяльність, пов'язана з певними місцевими мистецькими традиціями, використанням спеціальних інструментів, обладнання і механізмів із метою виготовлення дрібнотоварної продукції на продаж.

Підсумовуючи, зазначимо, що зміст базових понять у галузі народних художніх промислів і ремесел трансформується з перебігом історичних подій та соціально-економічними змінами у суспільстві: низка понять еволюційно змінюється, нові терміни заміщують попередні, значення окремих категорій застаріває, перемінюється зміст того чи іншого явища тощо. У зв'язку з цим, опираючись на попередників, історики, мистецтвознавці, енциклопедисти постійно оновлюють зміст понять і категорій, розставляючи акценти, виділяючи ті чи інші риси, характерні для певного історичного періоду. Паралелі в англійській мові вказують на практично аналогічні взаємозв'язки між ключовими поняттями, однак у них відсутня видима історична наступність.

Отже, на наш погляд, аналіз літератури дозволив уточнити дефініції наших ключових понять: 1) народні художні ремесла – це ручне виготовлення та декорування виробів (предметів вжитку, засобі праці, одягу й ін.) на основі локальних мистецьких традицій і за відсутності внутрішньовиробничого поділу праці; 2) народні художні промисли – це історично зумовлена організаційна форма дрібнотоварного виробництва художніх виробів на продаж при обов'язковому застосуванні творчої ручної праці та відповідних засобів (інструментів, пристосувань, обладнання).

Педагогічний потенціал народних художніх ремесел полягає в тому, що в них втілено духовне багатство народу, створене людиною, примноження якого сприяє розвитку національної культури: «...селянські маси створювали та виносили на повсякденну побутову поверхню життя художні цінності, глибокі за творчим задумом та виняткові за красою. Ці цінності ніяк не можуть бути знехтуваними та невідзначеними у загальній історії українського мистецтва» [8, с. 14].

Твори народних майстрів, формуючи предметно-просторове довкілля, здійснюють найсприятливіший вплив на особистість. Радість, оптимізм, прийнятий як світогляд і спосіб життя, втілюються у творах традиційного художніх ремесел. Їх форми, колористика, тематика сприяють формуванню людиноподібної предметного та духовного довкілля, завдяки чому складається психічно і фізично здорова людина. Житло людини має стати «живим простором живих речей», неодноразово зазначав Я. Запаско. Саме такими живими речами є вироби народних майстрів, які не лише проводять у сучасність принцип загальності краси, а й досягають це у природній відповідності до національних традицій. Народні художні ремесла здатні протистояти відчуженню людини від своєї історико-культурної цілісності від рідної землі; небезпеки переродження психології творця в психологію руйнівника.

Аналіз наукової літератури дозволив з'ясувати, що педагогічний потенціал народних художніх ремесел полягає у таких характерних властивостях, розкривається завдяки таким принципам, як традиційність, утилітарність, декоративність, колективний характер творчості. Дамо цим принципам стислу характеристику.

Традиційність. Важливою характеристикою традиційних художніх ремесел є колективний характер творчої діяльності, стійка, тривала в часі і поширена в широкому соціальному середовищі й етнічному просторі традиційність. Нині, коли благоустроєність і цивілізація набувають у житті першочергового значення, люди починають забувати свої національні традиції, що може призвести до знищення народної культури, втрати національної самобутності. «Тільки відродження традицій може призупинити згубний процес духовних втрат, деформацій, деградації» [4, с. 6].

Із цього приводу лауреат Нобелівської премії К. Лоренц назвав розрив із традицією одним із смертних гріхів сучасного людства. При включенні традиційних цінностей у життя сучасного соціуму слід на уважати, що традиції народного мистецтва поступово і на перший погляд непомітно змінюються й оновлюються, вони виявляються у формі безпосередньої передачі від покоління до покоління, від соціуму до соціуму навичок, форм, прийомів, техніки творчості та самих творів, форм їх побутування та сприйняття.

В «Академічному тлумачному словнику української мови» традиція визначається як «досвід, звичаї, погляди, смаки, норми поведінки і т. ін., що склалися історично й передаються з покоління в покоління» [14]. Можна зробити такий висновок: традиція – це те, що ми передаємо з покоління в покоління та зберігаємо довгий час у народній пам'яті. Однак це визначення, на наш погляд, недостатньо відображає зміст цього поняття. Більше повне визначення подає О. Воропай, вважаючи, що «традиція включає моделі відчуження, мислення, поведінки і, крім того, норми, навички, звичаї, культурні досягнення, що є цінністю для членів етносу, а також способи їх трансляції від покоління до покоління» [3, с. 4]. Дослідник Г. Булашев трактує поняття «традиція» більш ширше, зазначаючи: «для того, щоб щось передалося, потрібно, щоб це було не просто об'єктом, який транслюється за допомогою якогось механізму, а й

певною цінністю» ... «відбуватися це може не лише від батька до сина, а й від діда до онука» [2, с. 11].

Художньо-естетичні цінності, які створювалися народом упродовж століть, набули характеру традицій; вони постійно поповнюються новими творами народних художніх ремесел, сприяють розвитку національної культури українців. У цій справі особливе місце займає сфера художньо-естетичної діяльності, результатом якої є поява декоративно-ужиткових виробів, котрі відрізняються оригінальністю та декоративністю оздоблення, безперечно, впливають на молоде покоління, їхній душевний, емоційний стан, допомагають зрозуміти навколишній світ, створюють своєрідне національне мистецтво, відзначене неповторністю за своєю формою і декором. Тому слід звертати увагу на те, що через традиції відбувається зв'язок поколінь, об'єднання народу, духовне збагачення людей, бо «тільки розуміючи традицію як цінність, можна говорити про неї як про змістовну форму наступності культури» [6, с. 120].

Утилітарність. Вироби, які виготовляла людина впродовж століть, були нерозривно пов'язані з побутом і мали практичне призначення, тому для того, щоб студенти отримали уявлення про народні художні ремесла, необхідно знайомити їх із різноманітними предметами домашнього вжитку, які складали спосіб життя українського народу у різні часи. У творах народних художніх промислів і ремесел у всій повноті розкривається сам творець, вміння втілити у процесі творчості свій задум, виходячи із життєвого і практичного досвіду. І це допомагає зрозуміти студентам те, з чого складався побут, зрозуміти характер житла, усвідомити предметний світ людей.

Декоративність. «Декоративність побутового предмету органічно злита з практичним призначенням і ніколи не позбавляє його реальної побутової цінності» [5, с. 135]. Якщо спочатку вироби народних художніх ремесел виконували лише утилітарне призначення, то згодом у людини виникло бажання прикрашати їх, робити привабливими. Художні предмети з часом стали вирізнятися неповторністю форм, декоративністю, естетичністю. Виготовляючи виріб, майстер почав думати не лише про його практичне застосування в побуті, а й про його витонченість та красу. З простих матеріалів створювалися справжні твори, які становили частину навколишнього світу, з яким люди стикалися повсякденно, впливали на їхню душу естетично, образною структурою, сприяли виникненню емоцій, впливали на їхнє ставлення до всього навколишнього.

Колективний характер творчості. Процес творчої діяльності не завжди може бути легким, але під час роботи зі студентами необхідно намагатися розвивати у них бажання створювати художньо-естетичні вироби, виявляти терпіння, працьовитість. Важливо ґрунтуватися на положеннях В. Беха, який виділив п'ять основних елементів організації дитячої трудової діяльності: 1) мета праці; 2) процес діяльності; 3) відпрацювання навичок; 4) результат праці; 5) колективні відносини творчої діяльності [1]. Ці елементи повинні перебувати у постійному взаємозв'язку і взаємопроникненні. «Праця виховує, особливо естетично, не тоді, коли дитина надає руху своїм рукам і ногам, а коли

чітко організує ці рухи в руслі реального втілення ідеального виконання трудового процесу» [7, с. 77].

Відтак у процесі формування художньо-естетичних цінностей студентів велику увагу слід приділяти розвитку працьовитості, адже: «трудова діяльність людини спрямована на те, щоб видозмінити, переробити, удосконалити дійсність. Праця прекрасна тим, що множить красу життя, творить її, зберігає й оберігає» [15, с. 284]. При цьому необхідно орієнтуватися на зміст праці, наповнений художньо-естетичними цінностями, щоб його організація була логічно вибудованою педагогічною системою, щоб творчі невдачі у процесі створення виробів призводили до розвитку негативних емоцій, не викликали огиди до праці.

Таким чином, педагогічний потенціал народних художніх ремесел у формуванні художньо-естетичних цінностей студентів полягає у дотриманні принципів традиційності, утилітарності, декоративності та колективного характеру творчості. Відтак народні художні ремесла є універсальним засобом формування та розвитку художньо-творчих здібностей студентів, їх образного мислення, емоційної сфери й естетичної свідомості.

Список використаних джерел:

1. Бех І.Д. Виховання особистості: підручник. Київ : Либідь, 2008. 848 с.
2. Булашев Г. Український народ у своїх легендах. Київ : Довіра, 1993. 413 с.
3. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. у 2-х т. Київ: Оберіг, 1993. 592 с.
4. Ганжа П. Таємниці українського рукомесла. Київ : Мистецтво, 1996. 190 с.
5. Декоративно-ужиткове мистецтво: словник. у 2 т. / Я.П. Запаско, І.В. Голод, В.І. Білик, Я.О. Кравченко, С.П. Лупій та ін. / за заг. ред. Я.П. Запаска. Львів: Афіша, 2000. Т. 1. 364 с.; Т. 2. 400 с.
6. Добривода О.І. Духовні скарби українського народу в житті молоді. Тернопіль: МП «Чумацький шлях», 2014. 304 с.
7. Коберник О.М. Методика трудового навчання: проектно-технологічний підхід: навч. посіб. / за ред. О.М. Коберника, В. К. Сидоренка. Умань: СПД Жовтий, 2008. 216 с.
8. Крвавич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О. Українське мистецтво: навч. посіб. у 3-х ч. Львів : Світ, 2003. Ч. 1. 256 с.; 2004. Ч. 2. 268 с., 2005. Ч. 3. 268 с.
9. Плавюк В. Приповідки або Українсько-народня філософія. Едмонтон: Друкарня Івана Солянича, 1946. URL: <https://slovnyk.me/dict/proverbs/%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D1%81%D0%BB%D0%BE>
10. Ремесло. Академічний тлумачний словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/s/remeslo>
11. Ремесло. Словник синонімів української мови. URL: <https://slovnyk.me/dict/sum/%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D1%81%D0%BB%D0%BE>
12. Ремісник. Академічний тлумачний словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/s/remisnyk>
13. Ремісник. Словник синонімів української мови. URL: <https://slovnyk.me/dict/synonyms/%D1%80%D0%B5%D0%BC%D1%96%D1%81%D0%BD%D0%B8%D0%BA>
14. Традиція. Академічний тлумачний словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/s/tradycija>
15. Ушинський, К. Д. Вибрані педагогічні твори : у 2 т. Київ : Рад. шк., 1983. Т. 1. 464 с.

Наталія ВЕРЕТКО

*учитель трудового навчання та технологій,
ліцей № 2 Дрогобицької міської ради*

ІЗ ДОСВІДУ ВИКОРИСТАННЯ ВИХОВНОГО ПОТЕНЦІАЛУ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА БОЙКІВСЬКОГО КРАЮ

Упродовж останнього десятиліття в українській освіті відбуваються кардинальні трансформації, пов'язані з переходом до здобуття освіти за новим Державним стандартом базової середньої освіти. У ньому вимоги до обов'язкових результатів навчання визначено на основі компетентнісного підходу, а однією з ключових компетентностей є культурна. Вона передбачає «наявність стійкого інтересу до опанування культурних і мистецьких здобутків України та світу, шанобливого ставлення до культурних традицій українців, представників корінних народів і національних меншин, інших держав і народів; здатність розуміти і цінувати творчі способи вираження та передачі ідей у різних культурах через різні види мистецтва та інші культурні форми; прагнення до розвитку і вираження власних ідей, почуттів засобами культури і мистецтва» [1].

У цьому контексті, особливої уваги потребує ознайомлення здобувачів загальної середньої освіти нашого регіону з традиціями, сучасними майстрами та поціновувачами бойківського народного мистецтва, зокрема, під час уроків технологій, трудового навчання, гурткових занять і позашкільних виховних заходів. Відповідно до існуючих навчальних програм, у т.ч. й модельних, за якими у 2022 – 2023 н.р. навчаються учні 5 класів у межах реалізації концепції «Нової української школи» (НУШ), при впровадженні кожного модуля та виконанні творчих проєктів, передбачено інформування школярів про різні види народних художніх промислів і ремесел (бажано місцевих), ознайомлення з автентичними зразками декоративно-ужиткових виробів, віртуальні та «живі» відвідування експозицій художніх і краєзнавчих музеїв, дослідження мистецької спадщини народних майстрів.

Практичний досвід роботи в ліцеї № 2 Дрогобицької міської ради показує, що при вивченні мистецтва місцевої, бойківської вишивки доцільно пропонувати учням для ознайомлення й аналізу зразки вишитих виробів, зібрані заслуженим майстром народної творчості України Мирославою Кот. Звісно, ці унікальні зразки школярі мають змогу переглянути у виданих мисткинею книгах і на світлинах в соціальних мережах, які пропагують її творчість. Однак особливе захоплення в учнів викликають позаурочні заходи, де можна «вживу» побачити вишиті твори (сорочки, рушники, серветки, наволочки), представлені в експозиціях музею Дрогобиччина, творчій навчально-науковій лабораторії «Мистецька Бойківщина» Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, де довгий час викладала Мирослава Петрівна, а також у рідному домі, розташованому неподалік нашого ліцею. Як приклад, слід пригадати прижиттєву зустріч пані Мирослави з учнями 6 – 7 класів, яка

була приурочена Дню матері. Ця зустріч поколінь була різноаспектною: як невеличкий майстер-клас й імпровізована міні-виставка робіт майстрині, так і затишне, щире спілкування про декоративно-ужиткове мистецтво та його роль у вихованні національної самосвідомості. Нині, переглядаючи численні світлини з цього заходу, щоразу згадується дивовижна відкритість та привітність світлої людини – Мирослави Петрівни Кот.

У ліцеї популяризація бойківського вишивального мистецтва здійснюється також через реалізацію різноманітних навчальних і виховних проєктів на кшталт: оздоблення бойківськими вишивальними швами рушничків, серветок, закладок для книжок, виготовлення виробів для декорування новорічно-різдвяного та великоднього середовища, створення одягу, оздобленого вишивкою. Так, цікавою подією в ліцеї стала реалізація групового проєкту «Різдвяна шопка», де одяг усіх персонажів вертепу, учениці прикрасили ручною вишивкою. Ця спільна робота отримала чимало позитивних відгуків і відзнак на шкільній та міських виставках дитячої творчості.

В останні декілька років, коли українці зіштовхнулись з двома головними викликами – пандемією (поширенням коронавірусної хвороби) та повномасштабним вторгненням російського агресора на українську землю, одним із рятівних засобів від стресу, переживань, депресії, самотності, ізоляції стало декоративно-ужиткове мистецтво. Учні ліцею разом із учителями власноруч виготовляли захисні маски, які оздоблювали вишивкою або аплікацією. Малими і великими волонтерськими командами плели захисні сітки й виготовляли обереги, шили військову форму, ліпили вареники та пресували сухпайки. Бо українська нація є незламною і непереможною, адже володіє безцінною культурно-мистецькою спадщиною, скарбницею традицій, звичаїв й обрядів, а головне численними талантами із «золотими руками».

Іншим, неординарним був проєкт «Ляльки-мотанки у костюмах країн Європи», де учні в одязі гармонійно поєднували українські вишивальні шви зі специфічними деталями аксесуарів представників різних європейських країн. Ця творча ідея була зреалізована у вигляді культурно-мистецької інтеграції українського народу з великою родиною Європейського союзу та приурочена Дню Європи в Україні, який святкується щороку у травні. Традиційна для українців лялька-мотанка, одягнена у модернізований національний стрій європейців, стала інноваційним трактуванням одного з видів нашого декоративного мистецтва. Цей учнівський проєкт презентувався на шкільній виставці-огляді, а також упродовж жовтня 2021 року експонувався у залах музею Дрогобиччина.

Слід згадати про ще один популярний позаурочний захід, спрямований на популяризацію вишивального мистецтва, – шкільну виставку «Вишиванки з бабусиної скрині», яка щороку організовується до Дня вишиванки. Учні приносять неповторні речі – рушники, серветки, доріжки, сорочки, які вишивали їхні бабусі. Кожна робота наповнена теплом і самотутністю авторок, в них гармонійно поєднуються як традиційні бойківські мотиви, так і зустрічаються

осучаснені імпровізовані орнаментальні композиції, оздоблені вишивкою бісером. Такий виховний захід мотивує учнів досліджувати особливості не лише своєї родини, а й народної мистецької спадщини Бойківського краю в цілому.

Іншим ефективним засобом пропагування й популяризації декоративно-ужиткового мистецтва Бойківщини, є ознайомлення школярів із творчістю сучасної мисткині й талановитого дизайнера – Оксани Сокол. Зокрема, у травні 2022 року, коли пів-України палало, в стінах ліцею відбувся цікавий арт-терапевтичний захід під назвою «Презентація бойківської ноші» з колекції О. Сокол, приурочений Дню вишиванки. Присутні на показі моделей одягу учні із захопленням реагували на яскраве й гармонійне поєднання вишивки у традиційному одязі бойків, його доповнення речами, виконаними у техніці вибійки, аксесуарами, виготовленими у техніках ткання і валяння тощо. Діти вкотре переконувалися, що одяг, виготовлений за давнім кроєм, може бути нині стильним і модним.

Підсумовуючи, наголосимо на важливості популяризації серед школярів декоративно-ужиткового мистецтва рідного краю, зокрема вишивки. Відтак увагу слід акцентувати на ознайомленні учнів із творчістю майстрів саме свого регіону, які репрезентують локальну культурно-мистецьку спадщину. Беручи участь у різноманітних проектах і виховних заходах у школі та поза нею, учні надихаються ідеями та бажанням навчитись власноруч виготовляти декоративно-ужиткові вироби на основі традицій рідного бойківського мистецтва. Крім того, досвід наш свідчить, що захоплення різними видами декоративно-ужиткового мистецтва дає змогу врівноважити емоції, знизити поріг переживань, страхів, уникнути самотності, особливо характерних у кризових умовах пандемії та війни.

Отже, залучення до культурно-мистецьких заходів, оволодіння різними видами декоративно-ужиткового мистецтва рідного краю позитивно впливає на формування у школярів почуття ідентичності з українством, національної самосвідомості, активної громадянської позиції, патріотизму, поваги до державної мови та культурно-мистецької спадщини українського народу, його духовних засад й історичної пам'яті.

Список використаних джерел:

1. Державний стандарт базової середньої освіти. URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/nova-ukrayinska-shkola/derzhavnij-standart-bazovoyi-serednoyi-osviti>

Ірина ШИЛЬНИК

*вчитель трудового навчання та технологій
лицей № 1 ім. Івана Франка Дрогобицької міської ради,
членкиня Національної спілки майстрів народного мистецтва України*

ВИКОРИСТАННЯ ВІДЕОРЕПОРТАЖУ ПРО МИРОСЛАВУ КОТ ЯК ВІДЕОПОСІБНИКА ДЛЯ ЗАЦІКАВЛЕННЯ ШКОЛЯРІВ У ВИВЧЕННІ ТРАДИЦІЙ БОЙКІВСЬКОЇ ВИШИВКИ

Сучасні реалії уроку неможливі без мультимедійних засобів. Використання відеоінформації й анімації може значно підсилити пізнавальний ефект в освітньому процесі. У тих випадках, коли на уроці учням не зрозуміла нерухома ілюстрація, таблиця, презентація, відеосюжет стають незамінними й ефективними засобами навчання. У деяких випадках, фільм може стати «другим вчителем», оскільки дає змогу зупинитися на повторенні окремих елементів для однієї групи учнів, у той час як вчитель може приділити увагу іншим учням, які не потребують повторення.

Актуальність використання саме відео як наочних посібників в освітньому процесі зумовлене підписанням 17 липня 2019 року меморандуму про співробітництво Міністерства освіти і науки України, Міністерств культури та інформаційної політики України й Української кіноасоціації. На думку колишньої міністерки Л. Гриневич, використання як художніх, так і документальних фільмів в освітньому процесі буде мотивувати учнів, дасть їм можливість в цікавий спосіб ознайомлюватися з культурним продуктом і буде корисним для їхнього навчання.

Однак попри наявність теоретичних напрацювань, які фрагментарно розкривають методику використання відеоматеріалів із метою формування етнокультурної компетентності на уроках трудового навчання відсутній дидактичний матеріал, який би відповідав умовам освітнього процесу. З цією метою був створений фільм-репортаж про заслуженого майстра народної творчості України Мирославу Кот. Дослідженням творчості М. Кот займалися Р. Захарчук-Чугай, Л. Савка, Н. Кузан, Є. Шудря та ін. Однак, ці дослідження носять етнографічний характер і не адаптовані для використання в умовах освітнього процесу.

Значну частину свого життя п. Мирослава присвятила дослідженню та впорядкуванню української народної вишивки. Особливу увагу вишивальниця приділяла дрогобицьким узорам в контексті багатівікової бойківської традиції. Частину свого доробку майстриня опублікувала у етнографічних альбомах.

Сьогодні відео-репортаж Трускавецького Інтернет-телебачення «Дрогобицька майстриня готує ювілейну виставку» активно використовується в навчально-методичній діяльності кафедри технологічної та професійної освіти Дрогобицького державного педагогічного університету. Крім того, репортаж

демонструвався на навчально-методичному семінарі для вчителів трудового навчання та технологій «Особливості вивчення народного мистецтва Бойківщини у сучасній школі» 29 жовтня 2019 року.

При використанні відео важко зберегти темп уроку. Вагомою перевагою короткої репортажної форми є лаконічність, адже відео фрагмент є гранично коротким за часом. Відтак тривалість цього репортажу становить 6 хвилин. Такий наочний посібник органічно інтегрується в шкільний 45-хвилинний урок, а у вчителя є достатньо часу для зворотного зв'язку з учнями: обговорення відеосюжету, дискусії, додаткові пояснення тощо.

У контексті формування етнокультурної компетентності та національної самосвідомості, перегляд фільму про Мирославу Кот формує шанобливе ставлення до етнографічних доробків українських майстринь. Її приклад допомагає у передаванні учням історичної пам'яті та культурної спадщини прийдешнім поколінням. Завдяки старанням мисткині близько 20 її учениць стали членами Національної спілки майстрів народного мистецтва України. Вишивки Мирослави Кот експонуються у багатьох музеях і приватних колекціях України та за кордоном.

При формуванні ціннісного компоненту етнокультурної компетентності в учнів слід сформуванню чітке розмежування предметів, які мають культурне значення, від товарів масового попиту, які лише імітують народну творчість. Відео-репортаж окреслює цю проблему в загальних рисах. Так, наприклад, бойківський візерунок прикрашений квітами, характерними для Лемківщини, не перестає бути естетичним. Однак, історичної цінності такий витвір уже не має, адже не відображає специфіки регіональної культури. Тому, в межах техніки декоративно-ужиткового мистецтва важливо, щоб при пошуку зразків для проєктів учні приділили достатньо уваги саме локальному етнографічному аспекту.

Особливої ваги відеорепортажу про Мирославу Кот надає й те, що це єдиний повноцінний сюжетний фільм, відзнятий за життя майстрині. Хоча в Інтернеті можна знайти інші відео-зйомки з виставок мисткині, але жоден із цих матеріалів не пристосований для використання на уроках.

Практика показує, що одним із значущих аспектів використання відео фрагментів в освітньому процесі полягає у тому, що вони значно посилюють інтерес школярів до вивчення теми і предмету «Трудове навчання» загалом.

Іван НИЩАК

*доктор педагогічних наук, професор кафедри
технологічної та професійної освіти,*

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

Андрій МАРЧИШИН

*здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри технологічної та професійної освіти,*

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ОЗНАЙОМЛЕННЯ УЧНІВ З ТЕХНОЛОГІЄЮ ХУДОЖНЬОГО ГРАВІЮВАННЯ У ПРОЦЕСІ РОБОТИ ШКІЛЬНОГО ГУРТКА

Важливе місце в системі навчання художніх ремесел, які все більшого поширення набувають у закладах загальної середньої освіти, посідає техніка гравіювання. Особливо це стосується творів мистецтва та побутових речей, оздоблених способом художнього гравіювання на деревині, металі, лінолеумі та інших матеріалах, оскільки вони мають привабливий зовнішній вигляд, становлять художню цінність, а тому необхідність в них постійно зростає [0]. Гравіюванням учні можуть займатися як на уроках трудового навчання, так і в межах позаурочної (гурткової) діяльності.

Успішність навчання учнів у гуртку художнього гравіювання зумовлює необхідність належного матеріально-технічного та навчально-методичного забезпечення занять. Відтак у процесі планування навчальної роботи вчитель (керівник гуртка) має обирати об'єкти праці, відповідні техніки і матеріали, зважаючи на технічні можливості шкільної майстерні, наявність у своєму розпорядженні навчальних джерел інформації (література, зразки творчих робіт, плакати, стенди, роздатковий матеріал та ін.), а також власний досвід гурткової роботи і художнього гравіювання, вікові й індивідуальні можливості учнів та ступінь їх практичної підготовки.

Вчитель для учнів – завжди носій нового і прекрасного, джерело пізнання та захопленості. Тому, організовуючи роботу учнів (гуртківців), педагог повинен прагнути до впровадження у практику гурткової роботи елементів творчості і новаторства, експериментуючи з матеріалами й техніками виготовлення виробів [0].

Навчальна робота учнів у гуртку художнього гравіювання має носити здебільшого практично-орієнтований характер, що сприятиме розвитку в гуртківців інтересу до занять, формуванню нових і закріпленню й удосконаленню набутих художньо-трудова умінь і навичок. Проте, звісно, це не виключає теоретично-спрямованої роботи учнів, пов'язаної з ознайомленням із видами і властивостями найбільш поширених конструкційних матеріалів та способами їх оброблення, вивченням типових інструментів, пристроїв та пристосувань, що використовуються у процесі художнього гравіювання, а також вимогами безпеки праці.

У процесі практичних занять потрібно приділяти належну увагу питанням технології виготовлення й оформлення декоративних виробів. Учні необхідно

навчити основам побудови композиції, основним прийомам і правилам створення гравюри, особливостям виготовлення виробів у різних техніках гравіювання. При цьому важливо виховувати в учнів творчий підхід до праці [0].

На кожному занятті доцільно проводити інструктажі (вступний, поточний, заключний), спрямовані на усвідомлення учнями раціональних прийомів виконання робіт, правил користування інструментами, поводження з допоміжними пристроями і пристосуваннями. Особливу увагу в інструктажах слід приділяти правильному і безпечному виконанню трудових операцій, дій, прийомів роботи, бережливому ставленню до інструментів й обладнання, а також економним витратам матеріалу, ефективному використанню часу тощо.

У процесі навчальної діяльності в гуртку художнього гравіювання важливим є успішне засвоєння учнями основних технік гравіювальних робіт. Важливу роль в цьому контексті відіграють навчально-тренувальні вправи, систематичне повторення яких уможливорює належне формування в учнів відповідних практичних умінь і навичок. Успішність цієї роботи залежить не лише від кількості повторень дій, а й від правильності переходів між різними видами завдань-вправ, починаючи від найпростіших і завершуючи найбільш технологічно складними. Багатократне повторення учнями навчально-тренувальних вправ сприяє швидкому й максимально ефективному переходу практичних вмінь у відповідні навички, що вважається найвищим ступенем засвоєння художньо-трудова дій гуртківців.

Належну увагу з боку вчителя (керівника гуртка) необхідно приділяти навчально-пізнавальним бесідам з учнями, що носять міжпредметний характер. У ході цих бесід слід повідомляти відомості про технологію обробки конструктивних матеріалів, їх декоративні і технологічні властивості, акцентувати увагу гуртківців на можливих способах раціоналізації художньо-трудова діяльності та підвищенні її ефективності.

Важливим елементом методики проведення занять у гуртку художнього гравіювання є підвищення ступеня зацікавленості учнів роботою у гуртку, активізація їх навчально-пізнавальної діяльності, розвиток творчої ініціативи, виховання наполегливості, працьовитості, акуратності, самостійності, відповідальності за кінцеві результати своєї праці. Невід'ємними складовими гурткових занять має стати естетичне і трудове виховання учнів, оскільки робота в гуртку сприяє залученню школярів до творчої діяльності, розвиває художній смак, відчуття прекрасного.

Таким чином, залучення учнів до роботи у гуртку художнього гравіювання має важливе загальноосвітнє, політехнічне та соціокультурне значення, сприяє гармонійному розвитку школярів, прищеплює любов до народної творчості та культурно-мистецьких традицій українців.

Список використаних джерел:

1. Антонович Є.А., Проців В.І., Свид С.П. Художні техніки у школі: навч.-метод. посіб. Київ: ІЗМН, 1997. 227 с.
2. Вачерський В.П. Методика гравюри на лінолеумі. Початкова школа. 1994. №4. С. 3 – 7.
3. Степовик Д. Гравюра на тлі віків: 3 історії української гравюри. Дніпро. 1981. № 8. С. 12 – 17.

Ірина ЦІСАРУК

*кандидат педагогічних наук, завідувачка кафедри
теорії і методики трудового навчання та технологій
Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Тараса Шевченка
м. Кременець, Україна*

ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРАКТИВНИХ ВПРАВ ПРИ ВИКЛАДАННІ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

Нині проблема збереження історичної і культурної пам'яті українського народу, самотності національних традицій та збагачення ціннісного світу здобувачів вищої педагогічної освіти засобами народного декоративно-ужиткового мистецтва є особливо актуальною. Тому перед педагогічними закладами вищої освіти, науковцями і педагогами постає невідкладне завдання розроблення змісту, методів, засобів, форм і технологій навчання різних видів декоративно-ужиткового мистецтва.

Твори декоративно-ужиткового мистецтва повсякденно присутні у житті студентської молоді, яка займається художньо-трудою діяльністю. Отож можна стверджувати, що ці твори мають сильний вплив на розвиток у здобувачів вищої освіти естетичних і духовних цінностей. З метою підвищення ефективності занять декоративно-ужитковим мистецтвом доцільно дотримуватись наступних педагогічних умов: індивідуалізація цілеспрямованих впливів на здобувачів вищої освіти залежно від особливостей їхнього характеру, творчих можливостей; інтеграція декоративно-ужиткового мистецтва в освітній процес з метою розвитку візуальної пам'яті, образної уяви, креативного мислення (психічних процесів), а також творчого потенціалу; створення в студентському колективі творчого мікроклімату, психологічного середовища взаємодопомоги і вимогливості [2, с. 212].

У процесі професійної підготовки майбутніх учителів трудового навчання та технологій в Кременецькій обласній гуманітарно-педагогічній академії ім. Тараса Шевченка значна увага приділяється формуванню у здобувачів вищої освіти уявлень і знань про народні витoki декоративно-ужиткового мистецтва, розмаїття видів народного мистецтва, їх історію виникнення та розвитку, роль в житті людей. Навчальні заняття дають змогу розкрити й охопити значну кількість технік виготовлення виробів декоративно-ужиткового мистецтва. Вважаємо, що саме це, сприяє усвідомленню майбутніми педагогами важливості декоративно-ужиткового мистецтва, формуванню в них естетичної культури, розвитку творчої особистості.

Гармонійне поєднання теоретичних і практичних завдань в освітньому процесі дає змогу збагатити майбутніх учителів трудового навчання та технологій необхідними фаховими компетенціями. При цьому вкрай важливо викладачам використовувати на заняттях як і традиційні, так і інноваційні методи навчання. Враховуючи власний досвід, можемо стверджувати, що при

вивченні декоративно-ужиткового мистецтва варто обов'язково використовувати презентації, відео та онлайн-сервіс «LearningApps.org». Середовище «LearningApps.org» містить у собі значну кількість інтерактивних вправ, із різних навчальних дисциплін, для закріплення вивченого матеріалу, або для перевірки знань здобувача освіти. Проте, крім комплексу готових вправ, на сайті є шаблони-конструктори різноманітних вправ (рис.1), за допомогою яких можна створити власні розробки і надалі запропонувати студентам їх виконати.



Рис.1. Шаблони-конструктори інтерактивних вправ

За допомогою онлайн-сервісу «LearningApps.org» можна створювати завдання різноманітного типу (кросворди, вікторини, тести, знайди пару, знайти відповідності) за невеликий проміжок часу, а інтерактивна форма підвищує рівень мотивації здобувачів вищої освіти до освітнього процесу. При цьому створити такі інтерактивні вправи дуже просто: зареєструватися → обрати тип вправи: → створити за шаблоном власну вправу → зберегти вправу. Далі надаємо студентам посилання на потрібну вправу й очікуємо результатів.

Із власної практики можна стверджувати, що ці інтерактивні вправи сприятливо впливають на професійний розвиток майбутніх педагогів: вони із задоволенням проходять вправи, коментують, уточнюють, обговорюють, що позитивно відображається на їх результатах навчання. Водночас, на заняттях чи на самостійну роботу можна запропонувати студентам розробити подібні вправи (рис.2) для учнів, обравши певний тип вправи і клас.

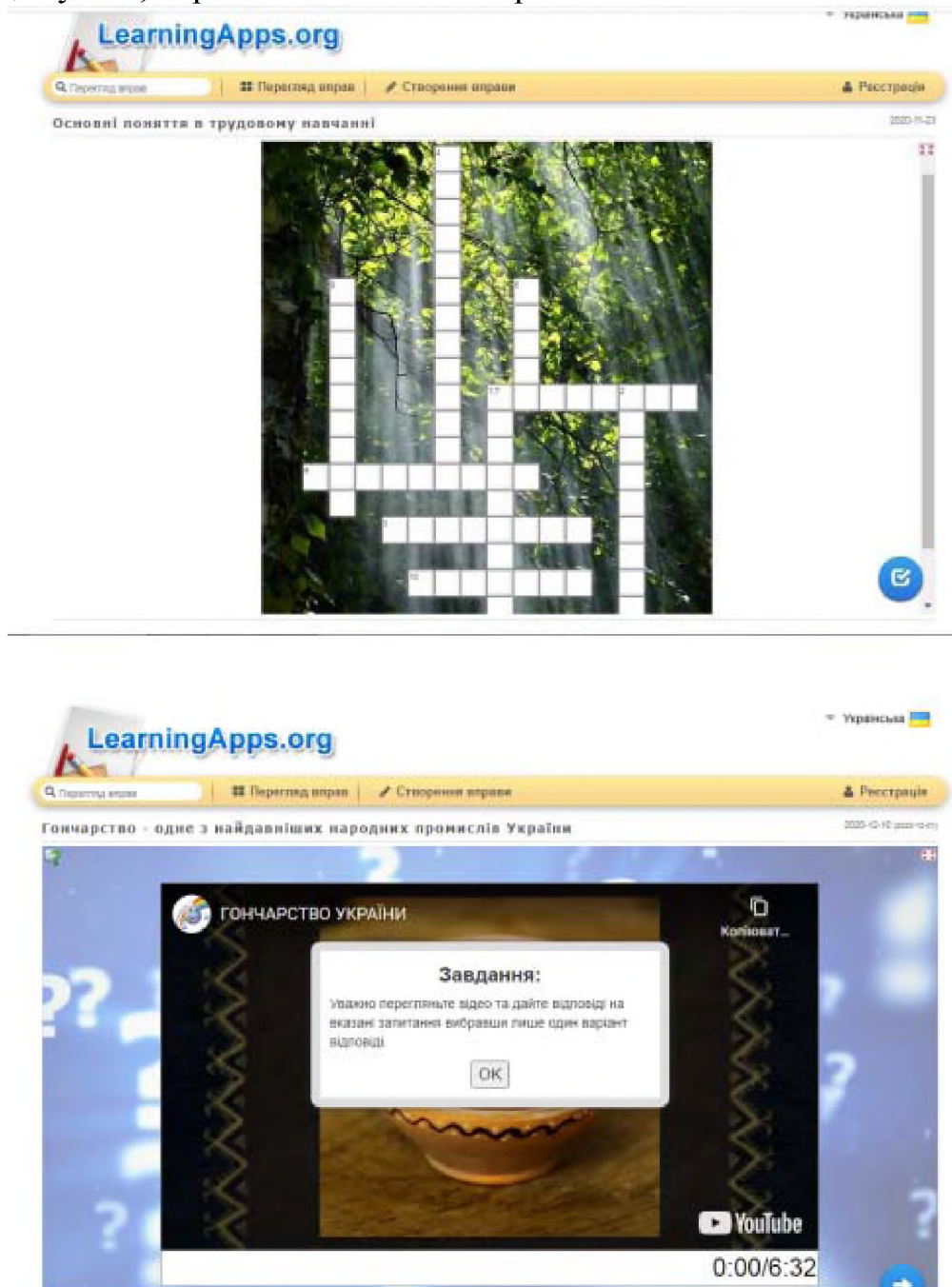


Рис.2. Приклади студентських інтерактивних вправ

Отже, вивчення декоративно-ужиткового мистецтва майбутніми вчителями трудового навчання та технології є невід'ємною складовою їх професійно-педагогічної підготовки. І для того, щоб освітній процес був цікавий

та продуктивний – викладачам варто у своїй педагогічній діяльності раціонально поєднувати традиційні й інноваційні форми і методи навчання, а їх вдале поєднання допоможе перетворити здобувачів вищої освіти в активних і творчих особистостей.

Список використаних джерел

1. Савчук І. Декоративно-ужиткове мистецтво як складова національної культури та чинник формування естетичних смаків учнів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія: педагогіка*. Тернопіль, 2007. Вип. 8. С. 19 – 25.
2. Оршанський Л. В. Художньо-трудова підготовка майбутніх учителів трудового навчання: монографія. Дрогобич : Швидко Друк, 2008. 278 с.

Ірина МІСЬКОВА

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти кафедри технологічної та професійної освіти і декоративного мистецтва, Хмельницький національний університет

ФОРМУВАННЯ ПАТРІОТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ УЧНІВ СТАРШИХ КЛАСІВ НА УРОКАХ ТРУДОВОГО НАВЧАННЯ

Вплив духовно-морального та національного виховання формує в учнів патріотичні цінності, любов до своєї Батьківщини, пізнання себе як свідомого громадянина. Патріотичне виховання молоді сьогодні є одним з найголовніших пріоритетів гуманітарної політики в Україні, важливою складовою національної безпеки України. Ставлення владної еліти до виховання молоді на кращих зразках історії рідного народу, його досвіду, традицій, освіти та культури, вищих християнських ідеалів, є лакмусовим папірцем її справжніх намірів у будівництві соборної самостійної держави національного типу [5].

Відповідно до Концепції національно-патріотичного виховання в системі освіти, ухваленої 06 червня 2022 р., метою національно-патріотичного виховання є становлення самодостатнього громадянина-патріота України, гуманіста і демократа, готового до виконання громадянських і конституційних обов'язків, до успадкування культурних та духовних надбань українського народу, досягнення високої культури взаємин, формування активної громадянської позиції, утвердження національної ідентичності громадян на основі духовно-моральних цінностей Українського народу, національної самобутності. Національно-патріотичне виховання має сприяти єднанню українського народу, зміцненню соціально-економічних, духовних, культурних основ розвитку українського суспільства та держави [2].

Реалізація цієї Концепції в закладах загальної середньої освіти здійснюється шляхом вивчення таких предметів, як: історія України, українська мова та література, географія, захист України, українознавство, а також трудове навчання та технології.

Формування патріотичних цінностей в учнів старших класів є особливо актуальним у сучасних реаліях. Викладання технологій покликане розв'язувати різні завдання, одним з яких є виховання свідомої та активної життєвої позиції; уміння обґрунтовано відстоювати власну позицію, що є передумовою підготовки майбутнього громадянина до життя в демократичному суспільстві, здатного його змінювати та захищати [4]. Для цього на уроках технологій у старшій школі учням пропонується модуль «Техніки декоративно-ужиткового мистецтва», у межах якого вони вивчають мистецько-культурну спадщину українського народу, використовують традиційні художні техніки виготовлення виробів, що сприяє кращому пізнанню та прилученню до народної творчості.

Як влучно зазначала у своїй дисертації О. Гевко: «Духовна сила нації, її міць, морально-патріотичний потенціал народу залежать від того, наскільки

збережені, глибоко усвідомлені й відчуті всі культурні, духовні здобутки минулих століть. Народне декоративно-ужиткове мистецтво є тим невичерпним джерелом культури народу, яке має унікальні можливості впливу на особистість та формування в неї національного світогляду, характеру, глибокої духовності. Завдяки саме декоративно-ужитковому мистецтву, яке є віковичною скарбницею моральних і духовних здобутків народу та відображає стиль різних епох, регіонів, зберігає багаті невмирущі традиції, пізнаються історія, світогляд, моральні цінності наших предків, їхня героїчна боротьба за незалежність нашої держави, формуються основи культурно-духовного багатства українського народу. Народному декоративно-ужитковому мистецтву притаманна особлива якість представляти собою художній геній, споконвічні прагнення українського етносу і разом з тим багатоетнічну загальнолюдську систему культури» [1, с. 29].

Саме через народну творчість на уроках технологій старшокласники мають змогу пізнати своє етнічне коріння, ознайомитися із традиційними художніми ремеслами та промислами різних регіонів України, що передаються з покоління в покоління. На цих уроках практикується виготовлення декоративно-ужиткових виробів у різних художніх техніках: вишивання, бісероплетіння, різьблення по дереву, писанкарство, виготовлення виробів в етностилі інтер'єрного призначення тощо. Виготовлення вишитих виробів чи прикрас з бісеру дозволяє поглибити учням знання про традиційні орнаменти та символіку, які притаманні конкретному регіону України. Популярними стали вироби виготовлені в автентичному стилі, в яких поєднуються елементи традиційної української символіки та сучасні форми і композиції. Виготовлення писанок, також має свій сакральний зміст, коли учні вчать поєднувати мотиви та створювати щось своє, особисте, збагачуючи свій духовний світ.

Крім морально-виховних можливостей, краса творів народного декоративно-прикладного мистецтва має творчо-спонукальну здатність, що є надзвичайно важливою рисою у вихованні особистості школяра. Краса зумовлює бажання творити, додержуватись законів її буття у всіх сферах людської діяльності. Естетичне відчуття, наскільки відомо, виникло на базі предметно-практичної діяльності людини як її духовне начало. Тут важливо відзначити, що специфічною рисою декоративно-ужиткового мистецтва є розуміння людьми краси речей не лише в їх оздобленні, а переважно того процесу творчої праці, в результаті якого виконали той чи інший твір [3].

Процес формування в учнів патріотичних цінностей є тривалим і кропітким. Він залежить не лише від вивчення предмету, а й від того, чи сам вчитель є патріотом України, чи подає він особистий приклад для наслідування. Виховувати в учнів старших класів любов до своєї Батьківщини потрібно не тільки через навчально-виховний процес, а й не забувати про моральні та духовні цінності. Твори народного декоративно-ужиткового мистецтва є тією рушійною силою, яка дозволить учням на уроках трудового навчання пізнавати свою історію та культуру.

Список використаної літератури:

1. Гевко О. І. Національно-патріотичне виховання студентів вищих педагогічних закладів засобами декоративно-ужиткового мистецтва: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.07. Київ, 2003. 209 с.
2. Концепція національно-патріотичного виховання в системі освіти України на 2022-2025 р. *Наказ Міністерства освіти та науки України № 527 від 06.06.2022*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0527729-22#Text>
3. Курач М., Білосевич А. Декоративно-ужиткове мистецтво як засіб виховання студентів – майбутніх вчителів технологій. *Наукові записки*. Серія: Педагогіка. 2012. № 2. С. 122 – 127.
4. Технології 10-11 класи (рівень стандарту): навчальна програма. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/programy-10-11-klas/tech-st-ak.pdf>
5. Чупрій Л. В. Патріотичне виховання в Україні: стан і перспективи. URL: http://sd.net.ua/2009/11/05/patrotichne_vikhovannja_v_ukran_stan_perspektivi.html.

Поліна ВІКТОРОВА

*аспірантка кафедри теорії і методики технологічної освіти,
Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка*

Андрій ЦИНА

*доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри теорії і методики технологічної освіти,
Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка*

РОЗВИТОК СФЕРИ ПОЧУТТІВ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ЗА ВАЛЬДОРФСЬКОЮ ПЕДАГОГІЧНОЮ СИСТЕМОЮ

Трудове навчання і виховання учнів у сучасних закладах загальної середньої освіти спрямовано на формування цілісної особистості [6]. Підлітковий вік учнів характеризується внутрішніми трансформаціями та пошуками себе. Створення корисних речей допомагає молоді відчути віру у себе та свої сили, а також додає різноманітного практичного життєвого досвіду.

Сучасні інноваційні системи, технології та моделі трудового навчання в школі все більше звертаються до ідей гуманістичної педагогіки, однією з яких є втілення ідеї «вільного виховання», що розглядається як система саморозвитку та самопізнання індивідуальності у партнерстві з учителем [4]. Такий погляд на людину ми можемо знайти у антропософському вченні Р. Штайнера [3]. Заснована ним на початку ХХ ст. вальдорфська педагогіка спирається на подвійну спрямованість процесу навчання: набуття дитиною знань і вмінь та педагогічний супровід розвитку її особистості. Акцент саме на ці засади допомагає виховувати учнів цілісно та підбирати індивідуальні підходи до кожного, спираючись на вікові особливості.

Основним завданням вальдорфського вчителя є знання вікових особливостей учнів та організація освітнього процесу не з примусу, а з інтересу та завдяки «резонуючих» у дитячій душі завдань. Ззовні може здатись, що у класі відбувається вільне навчання, але за організацією педагогічного процесу стоїть кропітка та якісна робота вчителя.

За вальдорфською педагогікою, виховання є засобом приведення людини до її духовних витоків, розкриття закладених у неї природних духовних сил. Таке антропософське виховання та розвиток виходять з природи дитини і відбуваються за трьома семирічними циклами: перше семиліття (від 0 до 7 років), друге семиліття (від 7 до 14 років), третє семиліття (від 14 до 21 року) [2; 8].

Під час першого семиліття, яке проходить під девізом «Світ добрий», навчання і виховання здійснюється засобами наслідування. Зміст навчання та виховання реалізується шляхом особистого прикладу, а розвиток дитини до 7 років може бути визначений за тріадою: ходити – говорити – мислити. Важливою рушійною складовою розвитку у період першого семиліття вальдорфська педагогіка вважає вільну гру. Саме в цей час, коли дитина цілісно

поринає у світ фантазії в її головному мозку формується безліч нових нейронних зв'язків, які у подальшому дорослому житті дають якісне підґрунтя для креативного мислення людини. Вихователі творчо підходять до процесу супроводу дитини у цьому віці та створюють такі умови, щоб дитина з власної волі прямувала за дорослими та навчалась, наслідуючи їхні дії.

Під час другого семиліття, коли діти навчаються у школі з 1-го по 7-й клас кожен рік їхнього шкільного життя наповнений певним змістом, який є синхронним до їх душевного та фізичного стану. Саме на цих засадах вальдорфська педагогіка ґрунтує свій навчальний план. Ці історії інтегруються у всі предмети та епохи: письмо (знайомство з буквами через казки та образи), математику (знайомство з цифрами, числами та математичними діями), мистецтво (образне викладання живопису, співи, гра на флейті та лірах), евритмія (образні чарівні історії та супровід їх рухом та музикою), рукоділля (опанування в'язання на спицях).

Третє семиліття (14 – 21 років) ґрунтується на гаслі «світ істинний». Учні продовжують формувати та гартувати своє критичне мислення, а навчальний план вальдорфської школи створює для цього сприятливі умови. В ідеалі навчання має тривати до 12 класу, а потім молоді люди можуть мати «вільний рік», час коли можна спробувати себе в різних галузях життя та визначити напрям подальшого становлення як особистість. Сучасними дослідженнями нейробіології доведено, що повністю нервова система (а отже і здатність критично мислити та брати відповідальність за свої вчинки) у людей формується до 21 року. До того часу було б добре, щоб молоді люди мали час на роздуми та пошук себе в різних напрямках і сферах діяльності. Саме в такому випадку їх вибір може бути зробленим більш свідомим та відповідальним чином.

Кожен предмет у вальдорфській школі, зокрема трудове навчання, викладається за певним принципом: спостереження за явищем, його детальний опис і лише після цього вивчення його з точки зору складових частин [9; 10]. Таким чином діти мають змогу задіювати свої почуття, переживання, фантазію та уяву. У живій бесіді вчитель майстерно направляє дітей до поставленої мети і учні охоче працюють над завданнями. Такий педагогічний підхід сприяє цілісному розкриттю унікального внутрішнього потенціалу особистості кожного учня через емоційно-чуттєву, вольову та інтелектуальну сфери.

Співзвучність навчальної програми з трудового навчання з віковими особливостями учнів створює сприятливі та гармонійні умови для їх розвитку [1; 5]. Важливим аспектом є те, що вчитель завжди формує урок таким чином, щоб задіювати всю людину загалом, її мислення, почуття, волю. До 8-го класу дітям не виставляються оцінки. Роботи описуються вчителем для дітей та надаються поради щодо їх покращення. Оскільки цей процес здійснюється під час уроків, діти вчать це робити самостійно й утримуватись від неконструктивних зауважень і принижень. Для підведення підсумків та результатів роботи впродовж року, вчителі складають індивідуальну характеристику кожного учня та надають рекомендації для покращення навчання в майбутньому.

Список використаних джерел:

1. Апостолова Г. В. Розвиток здібностей за Вальдорфською педагогічною системою. *Обдарована дитина*. 2002. № 5. С. 30–34.
2. Бергхаут Л. Систематичне спостереження за розвитком дітей – нові можливості чи обмеження. *Дитина. Про Вальдорфську педагогіку*. 2002. № 9–10. С. 6.
3. Баханов К. О. Вальдорфська педагогіка. *Інноваційні системи, технології та моделі навчання історії в школі*: монографія. Запоріжжя: Просвіта, 2004. 160 с.
4. Воленшчак О. До питання гуманізації освіти в Вальдорфській педагогіці. *Іноземні мови у вищих навчальних закладах*: зб. наук. праць. Полтава, 2009. № 4. С. 122–125.
5. Головіна С. Розвиток творчих здібностей учнів Вальдорфської школи. *Завучу. Усе для роботи*. 2018. № 19/20. С. 19–21.
6. Державний стандарт базової середньої освіти: Постанова Кабінету Міністрів України від 30 вересня 2020 р. № 898. URL: <https://www.kmu.gov.ua/nras/pro-deyaki-pitannya-derzhavnih-standartiv-povnoyi-zagalnoyi-serednoyi-osviti-i300920-898>
7. Мітюхіна В. (2008). Виховання вільної особистості у Вальдорфській школі. *Завуч*. 2008. № 25. С. 40–42.
8. Передерій О. Л. Вальдорфська педагогіка як гуманістично орієнтована система навчання та виховання школярів. *Науковий огляд*. 2017. № 4 (36). С. 1–8.
9. Програми для вальдорфських шкіл України: *10–11 класи* (2012) / під ред. С. Г. Крамаренко. Київ: Генеза. 271 с.
10. Програми для вальдорфських шкіл України: *1–9 кл.* (2009) / МОН України, департамент заг. серед. та дошк. освіти, Ін-т інновац. технологій та змісту освіти, Міжнародна асоціація вальдорфської педагогіки у Центральній та Східній Європі, Асоціація вальдорфських ініціатив України. Київ: Генеза. 512 с.

Юрій ТУРЧАК

*здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри теорії і методики трудового навчання та технологій,
Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна
академія ім. Тараса Шевченка*

Марія ОЛЕКСЮК

*кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри теорії і методики трудового навчання та технологій,
Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна
академія ім. Тараса Шевченка*

ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ УЧНІВ 6 – 9 КЛАСІВ ЗАСОБАМИ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

Духовність народу, повноцінний духовний розвиток – найскладніший за визначенням змісту поняття, які усвідомлюються сьогодні як найнеобхідніші в розбудові суверенної України. Сьогодення вимагає особливого розвитку суспільства в Україні на основі народності, традицій і відкриває широкі можливості для виховання молоді на цьому, що дає змогу формувати духовно багате покоління людей. Виховання починається із засвоєння духовних надбань рідного народу. На думку В. Сухомлинського «формування особистості включає в себе пізнання, розуміння людиною своєї батьківщини, становлення в душі патріотичної серцевини, духовно багату, самовіддану діяльність патріотичного характеру» [3].

Перед сучасними педагогами стоїть завдання виховати молодь духовно багатою, творчою та різнобічно розвиненою, яка б дозволила у майбутньому забезпечити прогрес нації. Щоб досягнути цього передовсім потрібно відродити в юних душах гордість за свою державу, виховати у них глибоку повагу до стародавніх українських обрядів, звичаїв, залучити їх до оволодіння кращими надбаннями української культури та мистецтва. Цьому сприяє цілеспрямована та змістовна робота по національному вихованню молоді, ознайомлення з історією національної культури. Виховання такої особистості вимагає перш за все удосконалення національно-патріотичного виховання, врахування особливостей розвитку незалежної України, її нації, використання традиційного вміння та бажання нашого народу працювати на благо та процвітання своєї держави.

Чимало видатних учених, педагогів, методистів, художників і мистецтвознавців вивчали й аналізували особливості національно-патріотичного виховання в галузі декоративно-ужиткового мистецтва. Так, зокрема, історичним особливостям національного виховання молоді присвятили низку праць вітчизняні науковці А. Вихрущ, О. Вишневський, Т. Завгородня, Л. Оршанський, Ю. Руденко, О. Савченко, М. Стельмахович, О. Сухомлинська, В. Титаренко, М. Чепіль та інші. Деякі окремі аспекти формування національних

цінностей школярів загальноосвітніх шкіл на основі елементів народних ремесел відображені у працях вітчизняних науковців Г. Богатирьової, З. Резніченко, Н. Слюсаренко, С. Стельмах та ін.

Мета дослідження – формування національної самосвідомості учнів 6-9 класів засобами декоративно-ужиткового мистецтва шляхом організації діяльності гуртка «Народні художні ремесла Кременеччини».

Відомо, що важливим джерелом творчості людини є найкращі традиції народу, народна мудрість, а особливо народні художні ремесла України. Ці види народної художньо-матеріальної творчості своїми коренями сягають глибокої давнини, нерозривно поєднуючись з господарською та магічно-обрядовою діяльністю людини, тому твори народного декоративно-ужиткового мистецтва містять як духовні, так і матеріальні ознаки, а кожна річ, виготовлена вручну, має певні художні якості. Отже, народне декоративно-ужиткове мистецтво містить у собі духовно-матеріальну діяльність людини, виражену в художніх творах [1].

Народне мистецтво яскраво характеризує національні особливості нації, локальні відміни етнографічних груп і це «минуле в сучасному». З минулим народні художні твори єднає традиція і колективний спосіб її творення. Лиш тільки завдяки незліченим повторенням образів, схем, мотивів, форм утверджується художня традиція і передається з покоління до покоління, удосконалюючись і набуваючи цілісності й довершеності [2].

У цьому контексті значні здобутки мають учні 6-9 класів НВК Кременецької загальноосвітньої школи I – III ступенів №5 ДНЗ, які вивчають декоративно-ужиткове мистецтво на уроках трудового навчання відповідно до модулів навчальної програми, що безпосередньо або опосередковано спрямовані на формування компетентності школярів у галузі народних художніх ремесел, виховання у них національної самосвідомості.

Водночас, ґрунтовний аналіз змісту навчальної програми показав, що безпосередньому вивченню колористики, орнаментики, а також технології виготовлення традиційних декоративно-ужиткових виробів (характерних для місцевих народних художніх ремесел) приділено недостатньо уваги, а під час виконання практичних робіт – лише побіжно розкриваються особливості організації творчого художньо-трудового процесу з використанням народних традицій у загальноосвітній школі. Гостра потреба усунення зазначених проблем зумовила розробку та апробацію гуртка «Народні художні ремесла Кременеччини», структура і зміст якого містить інтегративні зв'язки мистецтвознавчого та проєктно-технологічного характеру.

Структура та зміст гуртка враховують особливості професійно-педагогічної діяльності вчителя трудового навчання та специфіку навчання різним видам народних художніх ремесел. Гурток розрахований на 3 роки навчання. Він містить 3 розділи: 1) «Історія народних художніх ремесел і промислів Кременеччини»; 2) «Український традиційний орнамент»; 3) «Технології проєктування та виготовлення художніх виробів в матеріалі».

Зміст гуртка спрямований на ознайомлення учнів 6-9 класів з історичними, етнографічними, мистецтвознавчими, художньо-проектними та технологічними особливостями народних художніх ремесел регіону; проектуванням та технологією виготовлення декоративно-ужиткових виробів з урахуванням місцевих традицій народних художніх ремесел; навчально-виховними можливостями творчої художньо-трудової діяльності гуртківців; методами і засобами навчання учнів різним видам художніх ремесел тощо.

Після закінчення учень повинен знати історію основних осередків народних художніх ремесел Кременеччини, специфіку їх становлення і розвитку, морфологію та орнаментику традиційних декоративно-ужиткових виробів, технологію їх формотворення та декорування, особливості організації творчої художньо-трудової діяльності школярів, а також уміти проектувати, виготовляти та презентувати сучасні декоративно-ужиткові вироби з урахуванням традицій народних художніх ремесел.

Нами здійснена систематизація та групування тем, які найбільш чітко демонструють інтегративний, цілісний характер процесуальної підготовки школярів 6-9 класів до основних напрямів, що відображають специфіку організації творчої художньо-трудової діяльності в гуртку.

Особлива увага приділяється самостійній роботі гуртківців. Адже, самостійна робота є найважливішим способом цілеспрямованого та активного набуття учнями нових знань й умінь без особистої участі у цьому процесі вчителя. Наведемо приклад використання творчого типу самостійної роботи гуртківців на практиці. Під творчими роботами нами розуміється самостійний вид діяльності, у результаті якого школярі створюють нові, оригінальні декоративно-ужиткові вироби. Такий тип самостійної роботи ґрунтується на образному відображенні дійсності, коли гуртківцям пропонувалося, наприклад, розробити проєкт декоративно-ужиткового виробу, присвяченого знаменним датам у житті країни (День незалежності та Соборності України, День Державного Прапора України, День захисника Вітчизни, День героїв, День козацтва та ін.) та релігійним святкам (Різдво, Великдень, Спаса, Святого Миколая та ін.). Така навчальна діяльність школярів завжди була пов'язана з проявами пошуку оригінальних рішень з обов'язковим дотриманням традицій народного декоративно-ужиткового мистецтва, власної ініціативи. Слід зазначити, що залучення до подібної роботи творчого характеру було важливим засобом стимулювання інтересу гуртківців до самостійної діяльності у галузі народних художніх ремесел.

Учні 6-9 класів, займаючись улюбленою справою зможуть заповнити своєрідний духовний вакуум, пов'язаний з кризою минулої системи моральних цінностей, знеціненням загальнолюдських і культурно-національних цінностей. Тим більше, реалізуючи в життя програму гуртка «Народні художні ремесла Кременеччини», ми зможемо суттєво підтримати талановиту та обдаровану молодь, сприяти її розвитку та допомогти в реалізації духовного та творчого потенціалу, стимулювати творче самовдосконалення, організувати змістовне дозвілля, що є головним завданням даного гуртка, а також в майбутньому спрямувати до вибору власної професії.

На наше переконання, організація діяльності гуртка «Народні художні ремесла Кременеччини», як одного з важливих складових освітнього процесу, виконання творчих проєктів та виготовлення декоративно-ужиткових виробів і творчої художньо-трудової діяльності гуртківців, організація майстер-класів, авторських виставок, етнографічних експедицій, краєзнавчих подорожей тощо, сприятимуть формуванню національної свідомості та самосвідомості, духовному збагаченню молоді, інтеграції естетичної, проєктно-технологічної підготовки, яка дозволить успішно організувати творчу діяльність, виховувати школярів на звичаях, традиціях, фольклорних джерелах народних ремесел свого народу, рідного краю та національної культури.

Список використаних джерел:

1. Оршанський Л. В. Художньо-трудова підготовка майбутніх учителів трудового навчання : монографія. Дрогобич : Швидко Друк, 2008. 278 с.
2. Про заходи з відродження традиційного народного мистецтва та народних художніх промислів в Україні / Указ Президента за № 481 від 6 червня 2006 року. – [Електронний ресурс]. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=481%2F2006>
3. Сухомлинський В.О Розмова з молодим директором. Київ: Рад. школа, 1977. (Вибрані твори : у 5 т. / В.О. Сухомлинський; Т. 4. С. 392 – 626).

Віталій Цісарук
*кандидат педагогічних наук, доцент,
заступник директора навчально-виробничої роботи,
Кременецький лісотехнічний фаховий коледж*

РОЗВИТОК ПІДПРИЄМНИЦЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ УЧНІВ ЗАСОБАМИ ТВОРЧИХ ПРОЄКТІВ У ГАЛУЗІ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

У сучасній науці все більше уваги приділяється проблемі розвитку підприємницької компетентності в освітньому процесі учнів і студентів, які в подальшому стають економічно досвідченими та креативними підприємцями, котрі сприймаються в усьому світі як життєво важлива ланка забезпечення економічного розвитку та процвітання держави.

В Україні майстри народного декоративно-ужиткового мистецтва завжди були одночасно і майстрами, і підприємцями, і вчителями. Зокрема, якщо згадати народних майстрів художнього різьблення із династій Шкрібляків, Корпанюків, то в описах мистецтвознавців згадується, що вони створювали не лише самобутні художньо-мистецькі осередки, а й забезпечували роботою і стабільним заробітком усю свою родину [2]. Чимало таких ремісничих осередків згодом переросли у справжні підприємства народних художніх промислів.

На сьогодні впровадження і розвиток проєктної технології навчання з обов'язковими елементами підприємницької діяльності може стати поштовхом для розвитку традиційних видів українського декоративно-ужиткового мистецтва та популяризації їх на світовому ринку. Такий підхід зреалізовано у США, Японії, й особливо Китаї. Там, учні не просто створюють проєкти, а й розраховують їхню вартість і розглядають реальні можливості для отримання прибутку. Суть завдання полягає в тому, щоб розробити невеличкий за обсягом проєкт, але з можливістю його масового тиражування і продажі максимально великій кількості споживачів. Цей досвід учні розвивають у профільній і вищій школі та втілюють у майбутній професійній діяльності. За рахунок різного типу проєктних «стартапів» у галузях інженерії, технологій, програмування, мистецтва стрімко розвивається економіка цих країн.

Технологічна освіта в Україні може стати рушієм аналогічних процесів. За умови встановлення оптимальних міжпредметних зв'язків між предметами «Технології» та «Основи підприємництва» («Основи бізнесу») і якісного виконання навчальних проєктів стане можливим розвиток підприємницької компетентності школярів.

На заключному етапі традиційних навчальних проєктів передбачається виконання економічних розрахунків рентабельності виробу. Дуже часто педагоги рекомендують учням лише елементарні розрахунки матеріалів, витрат електроенергії тощо. Але не завжди враховуються інші елементи загальної вартості проєктованого виробу. Тому рекомендуємо економічну частину творчого проєкту (зокрема у старших класах технологічного профілю) виконувати за таким алгоритмом:

1. *Розрахунок собівартості матеріалів.* Розраховуються основні витратні, з'єднувальні, опоряджувальні матеріали та фурнітура. Рекомендується виконувати економічні розрахунки не тільки на один виріб, а на місячну й навіть на річну їх кількість.

2. *Розрахунок витрат на електроенергію.* Розрахунок ведеться у залежності від потужності технологічного обладнання, електроінструменту тощо, часу роботи та вартості електричної енергії.

3. *Амортизаційні відрахування.* Одним із важливих аспектів загальної вартості виробу є вартість використовуваного обладнання. Рівень зношуваності залежить від його технічних характеристик і становить 10 – 50% від загальної вартості на рік виконаної роботи.

4. *Розрахунок оплати праці та податків.* Значною частиною ціноутворення є об'єктивне оцінювання роботи працівника та розмірів податкових відрахувань. Зазвичай ця сума зводиться до розмірів мінімальної заробітної плати, з мінімальним податком на рівні І групи приватного підприємця. Однак, якщо у виробничому процесі необхідні працівники з відповідною високою кваліфікацією, то їхня заробітна плата може мати значно вищий рівень.

5. *Розрахунок вартості утримання приміщення або орендної плати.* Важливим елементом функціонування виробництва є якість приміщення, наявність комфортних умов праці та логістичне сполучення з сировинною базою і ринком реалізації продукції. Для навчальних проєктів достатньо врахувати вартість орендної плати за приміщення за середніми цінами в регіоні.

Ці основні розрахунки дозволяють виконати розрахунок повної вартості виробу, в тому числі за умови серійного виробництва та реалізувати наступний елемент заключного етапу творчого проєкту: мінімаркетингове дослідження. Це дослідження передбачає передовсім вивчення ринку аналогічних, або схожих товарів і послуг, визначення їхніх цін та якості. Порівняльна характеристика з ринковими пропозиціями і спроектованим виробом дозволить визначити актуальність та доцільність його тиражування (масового виробництва). Якщо мінімаркетингове дослідження показує прибутковість проєкту, тоді розробляється реклама, способи просування та здійснюється пошук ефективних шляхів реалізації готової продукції.

Цей алгоритм не є досконалим і запропоновані елементи економічних та мінімаркетингових досліджень можуть змінюватися залежно від тематики, наявних матеріалів, форми реалізації творчих проєктів тощо.

Матеріали публікації не вичерпують сторін означеної проблеми, але запропоновані рішення можуть доповнити зміст й оновити, вдосконалити освітній процес у закладах загальної середньої освіти.

Список використаних джерел:

1. Земка О.В. Педагогічні умови формування підприємницької компетентності майбутніх учителів технологій. *Вісник Черкаського університету. Серія: педагогічні науки.* Черкаси : Черкаський національний університет, 2017. №15. 2017 С. 48 – 53.

2. Оршанський Л.В. Українське художнє деревообробництво: історія і перспективи розвитку. *Художні ремесла в школі : навч.-метод. посіб.* Дрогобич: РВВ ДДПУ, 2007. С. 3 – 37.

Анастасія БАРДАШ

*викладач II категорії, заступник директора з навчальної роботи,
КЗСМО «Художня школа №3» Криворізької міської ради*

ВИКОРИСТАННЯ ПРИЙОМІВ СТИЛІЗАЦІЇ МОЗАЇЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ НА ЗАНЯТТЯХ З ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

Актуальність теми полягає у тому, що мозаїка у тому вигляді, в якому ми її звикли бачити сьогодні, за багато тисячоліть пройшла чимало шкіл, етапів розвитку та технологій. Мозаїчне мистецтво залишило велику спадщину та традиції, тому доцільно акцентувати увагу на стилізації як ключовому засобі художньо-образного зображення дійсності саме на заняттях з декоративно-прикладного мистецтва.

Мозаїчна композиція як один з основних видів декоративного мистецтва, являє собою виконану з однакових або різних за матеріалом частинок, як-от: камінь, смальта, керамічна плитка, дерево, папір та ін. [4, с. 208]. Мозаїчна композиція є популярною формою мистецтва з багатою культурною спадщиною. Мистецтво мозаїки відоме декілька тисячоліть, а кращі роботи майстрів мозаїки за силою сприйняття можуть порівнятися з шедеврами живопису, скульптури й архітектури. Незважаючи на те, що цей вид мистецтва охоплює дуже великий проміжок часу, він і нині досі є актуальним, передовсім у дизайні, а також в освітній діяльності – у художніх школах, на гуртках і студіях декоративно-прикладного мистецтва тощо.

Розглядаючи мозаїчну композицію як засіб ознайомлення учнів з прийомами стилізації та традиціями мозаїки на заняттях, ми насамперед повинні звернути увагу на адаптування будь-якого малюнка для мозаїки і це є важливою частиною роботи дітей над твором. Різноманітні за формою і кольором мотиви рослинного та тваринного світу, предмети побуту і сама людина є невичерпним джерелом творчості. У спілкуванні з навколишнім світом діти отримують уявлення про красу, гармонію, досконалість. Проте, створюючи художні образи діти не можуть відтворити об'єкт з фотографічною точністю, а перетворюють його за допомогою засобів художнього виразу, творчо переробляючи мотиви природи в художні образи мистецтва чи дизайну.

Мозаїка традиційно прагне до певних узагальнень та творчої адаптації ескізів, до матеріалу, тож на її прикладі доцільно ознайомити або поглибити знання про стилізацію. Творча стилізація передбачає процес активного відбору найбільш істотних особливостей форми, свідому відмову від усього другорядного, синтез пластичної форми або спрощення до межі впізнаваності [2, с. 253]. Стилізація робить об'єкти зрозумілими для дітей, для їхнього сприйняття та відтворення. Однак учні повинні розуміти, що спростити форму зовсім не значить збіднити її, спростити – це означає підкреслити виразні сторони, випустивши малозначні деталі. Загалом, у процесі творчої стилізації можна спростити або ускладнити форму, колір, деталі об'єкта, а також відмовитися від передачі об'єму [3, с. 195].

Прийоми стилізації форми пояснюються на зразках, в яких видно, як природна форма квітів, листків, ягід змінюється трансформується. Діти повинні розуміти, що основою декоративного трактування є спостереження і вивчення природи [2, с. 256]. Так, спостерігаючи квітку, запозичуємо для узору її загальну форму, будову, те, як вона тримається на стеблі – волошка тримається на стеблі прямо, дзвіночок схиляє голову і т. ін. Відтак природна форма переробляється, передається схематично, спрощується. При стилізації форми рослин співвідношення окремих їх частин не завжди зберігаються. Щоб урізноманітнити та збагатити композицію, пропорції часто змінюють, але загальний характер форми завжди зберігають.

Для більшого розуміння стилізації у мозаїці, спочатку доцільно розбити композицію на фрагменти, краще та більш ефективніше скласти з геометричних фігур, адже вони більш зрозумілі дітям. Для ознайомлення з технікою і метою самої стилізації, доцільно застосовувати на заняттях метод аплікації, адже папір є невибагливим і простим у користуванні. Відтак діти можуть моделювати форму, колір, бачити більш точно яка геометрична фігура або фрагмент підійде для роботи. Перевага цього методу полягає в тому, що на очах учнів переставляються фігури і вони бачать: «як з одних і тих самих фрагментів можна скласти різні фігури; як при порушенні ритму не виходить образ; як порушення розмірів форми призводить до помилок в побудові композиції» [1, с.103].

Основними рисами, що виникають у процесі стилізації, є простота форм, їх узагальненість, символічність, ексцентричність, геометричність, а в декоративній стилізації ще й узагальненість і символічність зображувальних об'єктів і форм. Відмова від зайвого, другорядного, що заважає чіткому візуальному сприйняттю об'єкта, дозволяє виявити найголовніше, привернути увагу до суті, викликати у дітей яскраві емоційні враження. Таким чином «максимальна відмова від несуттєвих деталей зображуваного об'єкта декоративної композиції з їх одночасною заміною абстрактними елементами дозволяє створювати абстракції або абстрактні стилізації» [3, с. 194].

Отже, можна зробити висновок, що стилізація форм розвиває творчі здібності, вдосконалює сприйняття, стимулює креативність, тому завдяки стилізації діти шукають і знаходять цікаві рішення образів і форм безпосередньо в мозаїці. Крім того, цей вид творчості стимулює у дітей абстрактне мислення, творчу уяву завдяки стилізації та складанню декоративних композицій з геометричних фігур та елементів.

Список використаних джерел:

1. Соколова О.О. Методи навчання, направлені на оволодіння основними прийомами стилізації при заємодії натурного та декоративного малювання. *Теорія та методика навчання та виховання*. Харків: ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. 2014. № 4. С. 102 – 106.
2. Соколова О.О. Проблема взаємодії натурного та декоративного малювання зсобидами стилізації в процесі вивчення образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва *Теорія та методика навчання та виховання*. Харків: ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. 2013. № 4. С. 253 – 256.
3. Соколова Е.О. Стилiзацiя як важливий принцип взаємозв'язку натурного та декоративного малювання. *Художня освіта*. 2015. № 1. С. 194 –195.
4. Ходж А.Н. Історія мистецтва. Живопис від Джотто до наших днів: пер. з англ. Харків: Фактор: Pelican, 2012. 208 с.

Аліна Мікула
Старший викладач, викладач вищої категорії,
завідувачка відділу образотворчого мистецтва
КЗСМО «Художня школа №3» Криворізької міської ради

ДЕКОРАТИВНА СТИЛІЗАЦІЯ В НАТЮРМОРТІ (З ДОСВІДУ РОБОТИ З МОЛОДШИМИ ШКОЛЯРАМИ)

Слово «натюрморт» має французьке походження й дослівно означає – «мертва природа» (*nature morte*). На картинах цього напрямку мистецтва прийнято зображати неживі об'єкти (на відміну від пейзажної або портретного живопису). Однак слід зазначити, що в Англії та Німеччині часто використовують терміни *stilleben* або *still-life*, які означають «тихе життя». Мається на увазі, що на картинах цього жанру зображуються нерухомі предмети, які оточують нас у повсякденному житті. Поняття «декоративний натюрморт» включає в себе характеристики латинського терміна *d'esog* – «красивий, привабливий, чарівний». Відтак цей напрям мистецтва може існувати як самостійний вид чи жанр або входити до складу композиції іншої картини.

Стилізація – це процес активного відбору найбільш характерних ознак форми, свідомої відмови від усього другорядного, синтез пластичної форми з орнаментальним образом [1]. Вперше словосполучення «декоративний натюрморт» стало вживатися на початку ХХ ст., у часи, коли спостерігався процес появи великої кількості різних нових напрямів у мистецтві, зокрема й живописі. Слід наголосити, що кінець ХІХ – початок ХХ ст. у живописі став періодом пошуку різних нових фактур, відчайдушних експериментів над простором, кольором і формою.

Створення декоративного натюрморту – це дивовижний процес стилізації форми предметів, їх тону та кольору. Під стилізацією тут мається на увазі асоціативне бачення, створення образності в композиції. До них належить спрощення чи ускладнення форм і деталей, кольору, іноді спостерігається повна відмова від передачі обсягу зображуваних предметів. Однак спрощення форми не означає зведення її до примітивності, адже упущені незначні деталі допомагають підкреслити найбільш значущі якості зображуваного об'єкта. Для ускладнення форми зазвичай використовуються елементи декоративного орнаменту. Автор має змогу стилізувати предмет на свій розсуд, часто використовуючи прийом значного відходу від натури. Більш того, об'ємні форми – фрукти, квіти, вази, глечики – можуть зберігати свої плавні реальні лінії або ж доходити до геометричних накреслень, що тяжіють до абстрактних зображень.

Декоративний натюрморт передбачає творчий перехід від натури до композиції, втілений за допомогою різних матеріалів. Завдяки правильним колірним рішенням і ритму можна об'єднати різні предмети, відчутти і передати

їх взаємозв'язок. Картини в цьому жанрі передбачають сміливий підхід – створення відчуття краси завдяки формі та гармонійному поєднанні кольорів.

Будь-який об'єкт натюрморту може бути перероблений фантазією і здатністю помітити характерне; можна перебільшувати природну форму, довівши її до максимальної гостроти, наприклад, гранично округляти глечик, активно витягнути подовжену форму груші, підкресливши пластику предметів нанесенням декоративного малюнка. Важливо при цьому виходити з особливостей конкретного об'єкту, недоцільно, наприклад, круглу форму замінювати на квадратну і навпаки.

Можлива зміна співвідношень пропорцій, як усередині одного предмету, так і між декількома. Допускаються різного роду умовності: предмети можна підвішувати в повітрі, заломлювати їх форму, згинаючи і нахилиючи в сторони, встановлюючи їх на уявній, умовній площині. Один і той же об'єкт в композиції може сприйматися з декількох точок зору, наприклад, основа глечика зображується фронтально, а шийка – розвернута, неначе на нього дивляться зверху, або блюдо з фруктами одночасно показане і збоку, і зверху, що дає можливість побачити фрукти, які лежать на блюді.

Якщо необхідно показати перспективу в натюрморті, то робити це потрібно достатньо умовно, тому, уникаючи вихоплених з дійсності натуральних ракурсів потрібно перетворювати їх на виправдані, композиційно осмислені розвороти форми. Всі прийоми повинні працювати на виявлення виразності композиції і предметів в ній.

Можна пересувати предмети в композиції, змінювати їх місцями, збільшувати або зменшувати їх кількість, вводити додаткові об'єкти, додавати драпірування або фрукти для заповнення простору, при цьому головне – зберегти суть і характер постановки.

До пошуку колірних варіантів слід підходити обдуманно. Можна зберегти колірний колорит певної постановки повністю, змінюючи за необхідністю лише тональні відношення, а можна також значно доповнити його новими поєднаннями. Недоцільно зовсім відмовлятися від кольорової гами, яка пропонується, оскільки при складанні натюрморту предмети підбирають за кольором, і це потрібно обов'язково враховувати.

При роботі над стилізованою композицією натюрморту важливо звертати увагу на пластику форм, їх виразність і декоративність, не забуваючи при цьому про основні принципи побудови та розміщення предметів на площині.

Завдання на виконання декоративного натюрморту учнями:

1. Опанувати технічні і композиційні методи утворення зображення за допомогою ритмів, силуетів, форм, розмірів.

2. Оволодіти елементарними навичками малювання простим олівцем й іншими графічними засобами образотворчої діяльності.

3. Оволодіти розширеними навичками побудови композиції за силуетно-пласким методом.

4. Навчитися зображати за допомогою будь-якого з опанованих засобів і матеріалів або їх простих поєднань свої внутрішньо-емоційні стани, а також створити образи за допомогою уяви, фантазії або на задану тему.

5. Набути досвіду самостійної організації власного творчого простору.



Творчі роботи учнів студії образотворчого мистецтва

Практика свідчить, що при виконанні колажів декоративного натюрморту формується особистість, що мислить креативно, діти швидко усвідомлюють такі поняття, як «форма», «розмір», «співмірність об'єктів», «гармонія кольорів», набувають досвіду побудови й організації предметів у просторі, знань законів ритміки й основ створення контрастів, у них формуються уміння підбирати і застосовувати для декорування різноманітні орнаменти й візерунки.

Освоїти техніку написання декоративних натюрмортів може кожен бажаючий – досить лише трохи потренуватися. Результатом таких зусиль стануть унікальні роботи, які дозволяють відчути всю принадність життя, яскраві, барвисті й дуже позитивні. Спробуйте один раз і ви назавжди закохаетесь в цей жанр образотворчого мистецтва!

Список використаних джерел:

1. Пічкур М.О. Теорія і практика композиції. Харків: ПромАрт, 2021. 248 с.
2. Сензюк П.К. Композиция в декоративном искусстве: альбом. Київ: Рад. школа, 1988. 78 с.
3. Декоративний натюрморт. URL: <https://naurok.com.ua/urok-dekorativniy-natyurmort-133354.html>

Галина ХИМАН
*аспірантка кафедри технологічної і професійної освіти,
Глухівський національний педагогічний університет
імені Олександра Довженка*

ЗАСТОСУВАННЯ АРТТЕРАПЕВТИЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ПСИХОЛОГІВ

На сучасному етапі суспільних відносин в Україні актуалізуються питання всебічного формування особистості й висококваліфікованого фахівця, здатного до самовиховання, саморозвитку та творчої самореалізації. Нагальна потреба у вирішенні цієї проблеми обумовлена соціальними, культурологічними, педагогічними чинниками й викликає необхідність пошуку нових засобів формування особистості й фахівця.

Підготовка компетентного, емоційно зрілого майбутнього психолога є однією з актуальних проблем вищої школи. Вимоги фаху ставлять перед здобувачем психологічної освіти високі запити. Як засвідчують численні наукові розвідки таких дослідників галузі психологічних знань, як Н. Крилов, Н. Пов'якель, Н. Пророк, М. Смільсон, спеціаліст в галузі практичної психології повинен мати високий рівень рефлексивних навичок, професійного мислення, саморегуляції та бути емоційно стабільним [3].

Сучасний погляд на професійну підготовку психолога представників української вищої школи І. Булах, С. Васьківської, Л. Терлецької, М. Мушкевич передбачає процес прогресивних змін особистості студента під впливом соціума професійної діяльності та власної активності, націленої на самовдосконалення особистості.

Закономірно, що чільне місце серед арсеналу методів та прийомів розвитку творчої особистості посідає мистецтво. Особливу увагу привертає порівняно новий метод формування творчої індивідуальності, що перебуває на межі психології та мистецтва – арттерапія.

Особливості арттерапії як нового напрямку в сучасній науці досліджували як вітчизняні, так і зарубіжні науковці. Дослідники зосереджували увагу на загальних основах арттерапії (І. Бабій, Л. Фірсова й ін.), окремих арттерапевтичних технологіях (Н. Борисова, Б. Едвардс та ін.), специфіці використання арттерапії та арттерапевтичних технологій у роботі з фахівцями різних напрямів: психологів, соціальних працівників, учителів (О. Брюховецька, М. Кисельова, О. Сорока та ін.)

Питання професійної підготовки майбутніх психологів у своїх роботах вивчали О. Бондаренко, Н. Пряжніков, В. Панок, В. Семеченко, С. Максименко, В. Сагарда, Н. Чепелева, А. Руденок, Я. Чаплак, І. Дубровіна та ін.

Попри те, що в останні десятиліття арттерапія й арттерапевтичні технології неодноразово ставали предметом наукових пошуків вітчизняних та зарубіжних

науковців, це питання не втрачає своєї актуальності, оскільки постійно відбувається стрімкий розвиток арттерапії і її основних засобів – арттерапевтичних технологій.

Сучасний соціокультурний простір України характеризується втратою національних культурних традицій, зміною загальносуспільних духовних орієнтирів, засиллям псевдокультурних, агресивних та антигуманних тенденцій у засобах масової інформації. Саме мистецтво і творчість допомагають зрозуміти й оцінити свої почуття, спогади, образи майбутнього, знайти час для відновлення життєвих сил і способ спілкування із собою. Тому арттерапія – це, за свідченням О. Брюховецької, «технології створення та використання різних творів мистецтва з метою передачі почуттів, емоцій та інших проявів психіки людини; це інструмент для дослідження і гармонізації тих сторін внутрішнього світу людини, для вираження яких слова не підходять» [2, с. 26]. Арттерапія здатна за допомогою простих засобів актуалізувати внутрішній потенціал кожної людини, тому останнім часом все ширше застосовується в сфері освіти і підготовки фахівців різних галузей.

Арттерапія створює можливість для індивідуума висловити свої емоції, почуття за допомогою ліплення, малювання, музичного мистецтва та ін. Переживаючи образи, людина знаходить свою цілісність, неповторність та індивідуальність. Окрім того, в процесі арт-терапії можуть бути застосовані інші форми мистецтва: тілесні імпровізації, театральні постановки, літературна творчість. Таким чином, за свідченням І. Бабій, досягається мета: вираження індивідуумом емоцій і почуттів, пов'язаних з переживаннями своїх проблем, самого себе; активний пошук особистістю нових форм взаємодії зі світом; підтвердження своєї індивідуальності, неповторності і значимості; підвищення адаптивності в постійно мінливому світі (гнучкості) [1, с. 11].

Уведення теорії та технології арттерапії в сферу закладів вищої освіти залежить від низки умов. Серед загальновідомих: інноваційний потенціал освітнього закладу, творча атмосфера, стійкий інтерес у науковому та педагогічному співтоваристві до нового, достатні соціокультурні та матеріальні (економічні) умови, ефективність самої інновації.

Арттерапевтичні технології застосовуються у поєднанні з традиційними методами і прийомами професійної підготовки студентів (лекції, доповіді, написання рефератів, диспути, конференції, написання сценаріїв та планів уроків, ігри, моделювання педагогічних ситуацій тощо). При цьому найбільш ефективним є навчання, яке відтворює реальну технологію професійної діяльності (Т. Дутчак, Н. Пов'якель та ін.). Лише тоді, коли теоретичний курс гармонійно пов'язаний з системою практичних занять, які проводяться з використанням арттерапевтичних технологій, досягається високий рівень підготовки майбутніх психологів. Отриманий при цьому досвід стає опорним для розвитку професійно значущих умінь і навичок, а також низки професійно важливих якостей майбутніх фахівців. Саме тому арттерапевтичну технологію можна трактувати як різновид технології особистісно орієнтованого навчання.

Загалом, використання арттерапевтичних технологій у процесі підготовки майбутніх психологів, є вкрай важливим, оскільки вони мають великий вплив на навчання, засвоєння навчальної інформації та вироблення особистісних якостей.

Процес модернізації педагогічної освіти в Україні ставить більш високі вимоги до підготовки психологів, від яких на сучасному етапі розвитку суспільства вимагається високий рівень уміння самореалізації в професійній діяльності, гнучкості, критичного мислення, ініціативи, здатності продукувати нові ідеї тощо. Одним із засобів забезпечення конструктивних змін в якості підготовки майбутніх психологів є впровадження інноваційних технологій у процесі підготовки і, зокрема, арттерапії, яка дасть змогу забезпечити осмислення вибору професії, прийняття себе як психолога і своє професійне становлення.

Таким чином, арттерапевтичні технології лежать в основі арттерапії. Окрім того, арттерапія спирається на творчість особистості. Саме під час творчості у процесі арттерапії вдається зосередити увагу на внутрішньому світі, почуттях і переживаннях індивідуума (студента, пацієнта). Внаслідок цього, закономірним є той факт, що арттерапія має потужний потенціал для формування особистості та професійних якостей майбутніх фахівців.

Перспективи подальшого дослідження вбачаємо у розробленні та впровадженні в освітній процес підготовки майбутніх психологів арттерапевтичних технологій, що мають найбільший потенціал для формування і розвитку висококваліфікованого фахівця.

Список використаних джерел:

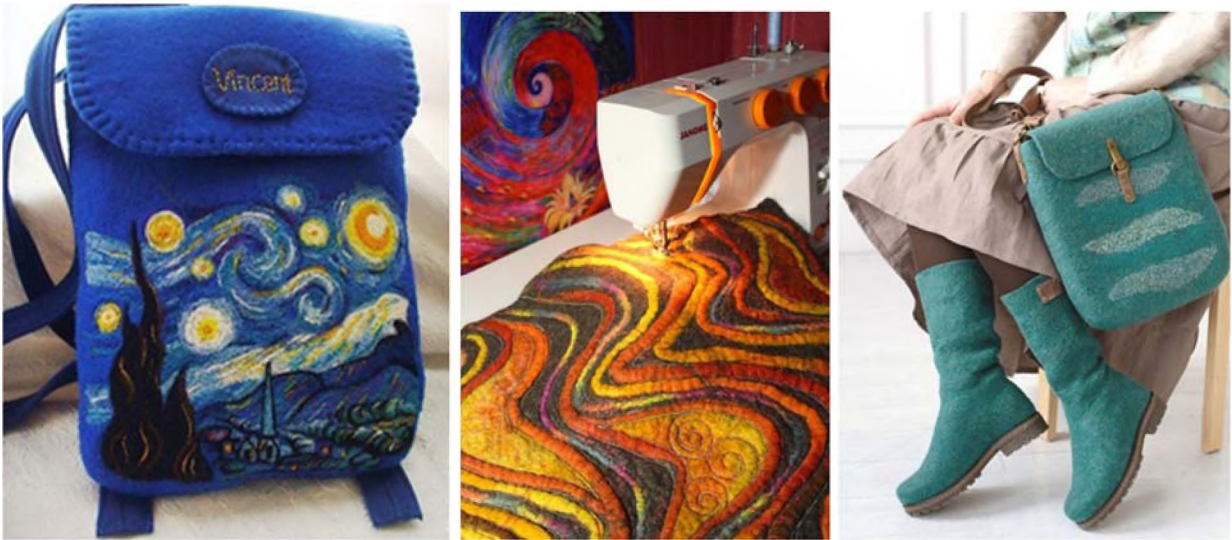
1. Бабій І. В. Теорія і практика арт-терапії: навч.-метод. комплекс. Умань: Алмі, 2014. 75 с.
2. Брюховецька О. Арт-терапевтичні технології у процесі особистісно орієнтованої підготовки майбутніх психологів, які отримують другу вищу освіту. *Післядипломна освіта в Україні*. 2014. № 1. С. 25 – 30.
3. Ткачишина О.Р. Психологічні основи підготовки майбутніх фахівців: Професійна підготовка практичного психолога: зб. наук. праць. Київ: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2010. С. 63 – 72.

Ольга ЧУБАРОВА

викладач вищої категорії відділу образотворчого мистецтва
КЗСМО «Художня школа №3» Криворізької міської ради
м. Кривий Ріг, Україна

ПЛАСТИЧНІ МОЖЛИВОСТІ ТЕХНІКИ ВАЛЯННЯ: З ПРАКТИЧНОГО ДОСВІДУ

Повсть (з тюркської *ojlyk* – покрив, покривало) – це вид непряденого і нетканого текстилю з натуральної вовни. Традиційно вироби з вовни не відрізнялися незвичайними формами або складною поверхнею, це були утилітарні речі – килими, взуття, шапки, верхній одяг та ін.



Побутові вироби та одяг, виготовлені у техніці валяння

Сьогодні ця техніка вдосконалена та спрощена допоміжним технічним оснащенням, а висока якість різноманітних видів вовни і велика палітра її кольорів розширили її можливості. Фактура поверхні вовняного виробу залежить від застосовуваних технік і матеріалів.

Валяння з вовни може здійснюватися двома способами: сухим і вологим (з використанням мильного розчину). Сухе валяння інакше називається набиванням, фельцюванням. Валяння у цій техніці виконується за допомогою спеціальних голок з щербинами, якими ущільнюють пучок шерсті і надають їй потрібної форми. Ця техніка дозволяє досягти високої деталізації у виробі, тому часто використовується для створення мініатюрних фігурок тварин і людей, прикрас, декору готового виробу, створеного в техніці мокрого валяння.

Валяння вовни вологим способом має значно більше можливостей в сенсі створення фактурно-виразних поверхонь. При застосуванні найпростішого варіанта цієї техніки, коли пласт вовни для валяння укладається між двома відрізами сітки, плівки, тканини і під впливом мильного розчину катається в рулоні, або мнеться і третється руками, спеціальною щіткою, виходить гладка поверхня, в цілому без істотного рельєфу. При цьому для товстих волокон використовується гарячий розчин, а для тонких (менше 21 мікрона) – холодний.



Повстяні вироби, виконані в техніці сухого валяння

Ускладнені варіанти техніки дають інший результат. Наприклад, якщо шар вовни ввалюють в фліс (наприклад, ангорської кози), то отримують фактурну поверхню, а якщо валяють пасма флісу цілком, вийде грубозерниста поверхню. Якщо ж ввести пасма флісу в полотно не цілком, то можна отримати фактуру, що нагадує шкіру тварини. При цьому виразність фактури обернено пропорційна ступеню обробки повсті: чим її більше, тим менш активна фактура, адже пасма вовни все більше ввалюються в полотно.



Приклади фактури, виконаної в техніці войловаляння із застосуванням флісу

Ще одним варіантом, є валяння по шовку, при якому на тканину розкладають пучки вовни, а потім увалюють їх в полотно руками або спеціальним пристосуванням за допомогою теплового мильного розчину. Валяння з шовкової тканини призводить до того, що вовна, з'єднавшись з шовком, ввалюється в процесі валяння більше, ніж шовк. Таким чином можна отримати фактуру як з малими елементами, якщо розподіляти матеріали рівномірно, так і з великими – тоді деякі ділянки в задуманому порядку залишають вільними від шерсті.



Фактури, отримані при валянні по шовку

Схожий процес являє карвінг (з англ. *carve* – різати, вирізати), коли вовняний напівфабрикат, що складається з шарів вовни різного кольору, зазвичай контрастного, мнуть для формування м'якої структури. Після того, як вона набуває стійкий вигляд, верхню частину виступаючих над поверхнею складок зрізують так, що відкриваються нижні контрастні шари.



Фактура, отримана з допомогою карвінгу

У батику існує традиційна японська техніка сіборі – вузликове фарбування, при якому за допомогою перев'язі та стиснення тканину фарбують з отриманням візерунків. В наші дні вона використовується для створення фактурної поверхні шарфів із вовни: пінопластові, пластикові кульки обертають шифоном і перев'язують, фіксуючи кульку в тканини, потім здійснюють фарбування та обробку гарячою парою чи водою, після чого виробу дають висохнути і виймають кульки, виходить цікава фактура, як на фото нижче.



Фактура, отримана з допомогою техніки сіборі

Список використаних джерел:

1. Все про рукоділля: валяння. URL: <https://blog.hmstudio.com.ua/category/lessons/valyannya-felting-lessons/>
2. Секрети і прийоми техніки сухого валяння. URL: <http://jak-zrobyty.pp.ua/2259-sekreti-priyomi-tehnki-suhogo-valyannya.html>
2. Цибань І. Фелтінг: усі прийоми сухого валяння. Київ: Аргумент-Прінт, 2014. 64 с.

Tatyana BULHAKOVA

*candidate of pedagogical sciences (PhD),
National University of Ukraine on Physical Education and Sport*

Galina ZHUKOVA

*candidate of pedagogical sciences (PhD),
National University of Ukraine on Physical Education and Sport (Kyiv)*

CONTENT OF ARTISTIC AND LABOR TRAINING OF THE FUTURE PRIMARY SCHOOL TEACHERS IN THE SPHERE OF FOLK DECORATIVE AND APPLIED ARTS

Teachers have many opportunities to create optimal environment for the existence and development of traditional culture, preservation of national heritage and transmission her next generation. An important component of the professional training of primary school teachers is artistic and labor training activity, which is based on cultural, art studies, psychological and pedagogical education, provides not only the appropriate amount of professional knowledge, abilities and skills, but also artistic education, which increases their competitiveness in educational services market [1; 2].

Decorative and applied art, like other types of human activity, is based on creativity work. This type of art arose as a result of the combination of a person's aesthetic worldview in the process creative labor activity. It is inextricably linked with the life of the people, bears its imprint practical experience, knowledge, preferences and tastes of past generations. Making household items, a person was concerned not only about satisfying his own material needs, but also tried to create things convenient to use, attractive in appearance, which were distinguished by the elegance of forms and decoration. Today, as for many centuries, the artistic and labor activity of Ukrainians has an important educational meaning, ensuring the connection of the individual with the aesthetic object environment, influencing on development of the worldview, tastes and value orientations. Various types of domestic decorative and applied arts have a high value for education and creative development of the individual. Masterfully executed traditional works of art carry a powerful potential of spirituality, form aesthetic tastes and visual imagination, develop creative abilities, encourage the combination of beauty in practical activities and useful. Therefore, folk decorative and applied art is one of the bright embodiments of spiritual and creative art forces of the Ukrainian people. It is an important means of artistic and aesthetic, moral and patriotic education of student youth. On this basis, respect for the native land, language and culture grows, intense formation and development of national self-awareness takes place [3].

Successful implementation of the process of artistic and labor training of future primary school teachers determined by the system of developed forms of classes and their content. So, during classes there is a fragmented listening of folk music, songs, poetry; students get acquainted with folk customs, rites, holidays, architecture and everyday life; widely illustrative material is used. This approach contributes to

students' successful mastery of experience understanding the basics of folk decorative and applied art, expanding ideas about types of folk art creativity, integrity and originality, ensemble of decorative and applied products. In non-auditory time such forms of education and upbringing are used as classes in art and project groups, circles and studios, research archival work in local history museums, ethnographic expeditions, excursions, meetings with by folk masters, exhibitions of students' creative works, pedagogical work in studios, etc.

Education of students in various types of decorative and applied art is carried out from the study of the most general categories, principles of this type of folk art to the knowledge of partial concepts, forms and ways of depicting the world. Artistic practical activity goes through from the formation of simple skills and methods of working with natural material and reproductive interpretation of motives and plots to more complex, creative ones methods of transformation of forms, content and images into a finished decorative and applied product. The practical stage of mastering various types of decorative and applied art consists in transfer to students the secrets of technical mastery, methods of forming, patterns ornamentation, ways of revealing artistic images and their semantic content.

Decorative and applied art is a concentrated expression of artistic and aesthetic a person's relationship to the world and himself. Artistic and aesthetic competence is a certain amount of knowledge on the history of decorative and applied art, types of folk crafts and industries; formation, development and significance of art in the modern world; information about means of composition, ornamentation and semantics in decorative and applied art, the principles of their use and artistic embodiment; skills and abilities of artistic and aesthetic perception, analysis and interpretation of works of folk art, understanding the unity of form and content in a decorative image; willingness to use knowledge in one's own creative work activities. Artistic and aesthetic competence is reflected in formation of the need to acquire new knowledge, development of worldview, promotes self-expression in artistic and creative activity.

Folk decorative and applied art has always developed in close connection with nature, which was the raw material basis and the world of artistic prototypes, themes and plots of future works. A decisive feature of the educational process decorative and applied products made by students' hands. In their development, students necessarily go from the reproductive level of activity to higher, but do not always reach the highest, creative one. In the course of artistic work training of students is expediently combined with the means of forming practical skills that correspond the logic of the educational process with dominance at the first stages of reproductive tasks. There should be tasks of a creative nature on the final ones, which involve the creation of original decorative and applied products and the methodology of teaching their manufacture to younger schoolchildren.

Therefore, the use of traditional and innovative methods education, modern forms and means of organizing the educational process ensures harmonious development student through stimulation of individual interest in creativity in the sphere of folk art decorative and applied art. A high educational effect is achieved due

to consideration individual characteristics of each student, his creative abilities and interest in learning, the use of new pedagogical technologies and forms of organization of the educational process.

References:

1. Булгакова Т. М. Методи і засоби художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх школах України другої половини ХХ століття. *Вісник післядипломної освіти*. 2015. Вип. 14 (27). С. 32–39.
2. Оршанський Л. В. Художньо-трудова підготовка майбутніх учителів трудового навчання: монографія. Дрогобич: Швидко Друк, 2008. 278 с.
3. Mukhina V. Criterion-level basis of studying socialization of student youth by means of folk art. *Гуманізація навчально-виховного процесу: зб. наук. праць*. 2019. Вип. 6 (98). С. 271–282.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

III Всеукраїнської науково-практичної конференції
до 90-х роковин від дня народження заслуженого майстра
народної творчості України Мирослави КОТ

«НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО БОЙКІВЩИНИ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ»

Редактор

Ірина Невмержицька

Технічний редактор

Ольга Лужецька

Коректор

Ірина Артимко

Здано до набору 26.04.2023 р.

Підписано до друку 02.04.2023 р.

Формат 60x90/16.

Папір офсетний. Гарнітура Тітез.

Наклад 100 прим.

Ум. друк. арк. 14,0. Зам. 21.

Друк ТзОВ «Трек ЛТД»
м.Дрогобич, вул.Д.Галицького,1
Тел. 0970111011
druksv@gmail.com