

ІСТОРИЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВИШИВКИ ❖ HISTORY OF UKRAINIAN EMBROIDERY

# ІСТОРИЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВИШИВКИ

HISTORY OF UKRAINIAN EMBROIDERY





ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВИШИВКИ  
HISTORY OF UKRAINIAN EMBROIDERY



Тетяна КАРА-ВАСИЛЬЄВА

ІСТОРІЯ  
УКРАЇНСЬКОЇ  
ВИШИВКИ

HISTORY OF UKRAINIAN EMBROIDERY

КИЇВ "МИСТЕЦТВО" 2008

Видання повно і всебічно висвітлює основні етапи розвитку української вишивки від часів її зародження до сьогодення, розкриває роль і місце цього виду декоративного мистецтва в оформленні одягу, житла, у використанні в храмових інтер'єрах, під час різноманітних свят і народних обрядів. У виданні широко представлено унікальні зразки вишивок, виконаних за малюнками Тараса Шевченка, Василя Кричевського, Ганни Собачко-Шостак, представників авангарду початку ХХ століття, а також сучасних народних і професійних майстрів. Багатоілюстроване видання, побудоване на матеріалах музейних колекцій Києва, Львова, Чернігова, Полтави та інших зібрань, розкриває ще одну сторінку культурної спадщини України.

Рекомендовано Вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Рецензенти:

Ольга Петрова, кандидат мистецтвознавства, доктор філософії  
Людмила Миляева, доктор мистецтвознавства, академік Академії мистецтв України  
Ольга Лагутенко, доктор мистецтвознавства

Координатор проекту Ніна Прибега

Макет, художнє оформлення, комп'ютерна верстка Андрія Прибеги

Усі права застережено. Жодна ілюстрація, так само як і жодна частина цього видання, не може відтворюватися без дозволу автора-упорядника та видавництва "Мистецтво"



Розгортаю життя,  
Мов сувій полотна,  
Ось мережка гріхів  
І низинка падінь,  
Верховинка жадань,  
Яворівка притаєних прагнень.  
Далі – хрестики чорні  
Страждань і терпінь  
Та червона стебнівка  
Палкого кохання.  
Ось гладинка жіночої ласки,  
Перетикана пестощів з ніжністю.  
Ці нитки, ці голки,  
Незаручені пальці в наперстках.  
Все життя у шитві,  
І шиття – як життя.

*Ірина Сенік*

# ВСТУП

**В**ишивка як один з видів декоративного мистецтва є особливою галуззю художньої творчості. Основна її мета – художнє ос-

воєння матеріального світу, естетичне осмислення навколишнього середовища. Дотримуючись принципу єдності краси й доцільності, митці своїми творами намагаються прикрасити побут людини, її життєдіяльність.

Упродовж історичного розвитку вдосконалювалась художня система вишивки, в якій гармонійно поєднуються матеріал, техніка виконання, орнамент, композиційне й колористичне вирішення.

Орнаментальне або сюжетне зображення у вишивці виконується різними ручними або машинними швами. Крім основного призначення – прикрашання одягу та інтер'єрно-обрядових тканин, вишивка може бути і самостійним твором: картини, панно, килими, ікони тощо.

Уже в I тис. до н. е. вишивка досягла високого рівня у народів Єгипту, Греції, Риму, Китаю, Індії.

Розквіт мистецтва вишивки припадає на середні віки. Особливою пишністю відзначалася вишивка Візантії, яка мала значний вплив на церковне шитво давньої Русі. Її художньо-образне вирішення перебувало в єдності зі стилістикою іконопису, з прагненням Візантії до пишноти і багатой колірної гами різноманітних матеріалів: шовкових тканин, срібних та золотих ниток, перлів, дорогоцінного каміння.

Властиві романській мініатюрі площинність і підвищена експресія контуру своєрідно перевтілені у вишитому фризі зі сценами завоювання Англії в так званому килимі з Байо (близько 1080 р.) Для Китаю з XIV ст. характерні вишиті панно "сюхуа" (живопис голкою), стилістично споріднені з китайським пейзажним живописом.

В епоху Відродження вишивку часто виконували навіть за малюнками таких видатних митців, як П'єтро Перуджіно, Сандро Боттічеллі та ін. У добу бароко та класицизму сюжетна вишивка імітувала шпалери або настінний живопис, перетворюючись на грандіозні панно.

У розмаїтті українського декоративного мистецтва художня вишивка посідає одне з провідних місць. Це улюблений і здавна поширений різновид народної творчості,

адже вишивання не потребує складних пристроїв, приладь. Колись за кількістю і довершеністю вишитих рушників, сорочок, серветок, скатертин, які дівчина готувала до свого весілля, судили про її характер, старанність і працьовитість. Уміння відчувати навколишню красу і відтворювати це в узорах ще змалечку кожна дівчина навчалася у своєї матері, бабусі.

Вишивка в Україні – це зворушлива розповідь про думки і почуття людини, світ краси і фантазії, поетичного осмислення природи, світ невмирущих образів давньої міфології, звичаїв і уявлень наших предків.

У вишивці яскраво і повно розкрилась душа народу, його споконвічне прагнення до прекрасного, широко розвинулось почуття ритму, композиційної міри у побудові орнаментів, гармонії колірних поєднань. Це давнє і вічно молоде мистецтво. Секрет його молодості – у єдності людини з природою, в умінні упродовж століть зберігати і примножувати красу, дарувати людям радість зустрічі з прекрасним. Вишивка – це мистецтво високої естетичної наснаги, мистецтво простого й разом з тим мудрого декоративного мислення. В орнаментах вишивки, у співвідношенні колірних поєднань, у ритмі ліній узору закладено глибокий зміст. Адже у вишивці, як і в народній пісні, відбивалися заповітні мрії на краще майбутнє, прагнення до краси й досконалості.

*В небі сонця золотий клубочок  
Розсипає нитки промінні,  
Їх збирають рученьки дівочі  
І гаптують цвіт на полотні.*

Максим Рильський

В узорах вишивки майстрині розповідали про свої думки і почуття, сподівання і страждання.

*Розгортаю життя,  
Мов сувій полотна –*

так глибоко і проникливо відчуває вишивку українська поетеса Ірина Сенник – борець за правду, волю та незалежність України. Ця мужня жінка провела на засланні





32 роки і весь час вишивала, бо це було її потребою, її життям, її зв'язком з рідною Батьківщиною.

Глибокі людські почуття пристрасно промовляють до нас із орнаментів українського шитва. Споконвіку людина намагалася прикрасити своє буденне життя, зробити важку щоденну працю легшою і радіснішою. Їй важливо було мати не просто білу сорочку, шкіряний кептарик чи шматок полотна для витирання обличчя і рук. За допомогою лише голки й ниток на простому полотні вона створювала неперевершені узори вишивок, твори високого мистецтва.

Як складне художнє явище, в якому впродовж століть відбулись різноманітні взаємовпливи, взаємозв'язки з різними культурами, стилями і напрямками, вишивка є найчутливішою до сприйняття нових сучасних тенденцій. У той же час вона зберегла свою духовність, самобутність, національну своєрідність.

Усвідомлення твердження про те, що декоративне мистецтво і, зокрема, вишивка є особливою галуззю художньої діяльності, функціонує за певними законами творення, має характерні засоби художньо-образної виразності, емоційного впливу та свої закономірності розвитку, сформувалося в естетичній думці лише наприкінці XIX ст. У цей час відбувається перегляд стереотипу мислення щодо специфіки декоративного мистецтва, подолання застарілого ставлення до нього як до другорядного відносно образотворчого мистецтва – живопису, графіки і скульптури. З'являються професійні художники декоративного мистецтва, визначаються критерії оцінки, формулюється роль і значення як народного, так і професійного декоративного мистецтва в культурному поступі. У дискусіях про роль народного мистецтва художники і мистецтвознавці визнають його важливе значення, наголошуючи, що в основі виробів майстрів лежить передусім рукотворність. Патріотичний рух за збереження рукотворності розпочався в Англії, де його ідеологами виступили письменник і теоретик мистецтва Джон Рескін та художник Уільям Морріс. Велику роль у формуванні нового стилю декоративного мистецтва відіграла створена в Німеччині художньо-технічна школа "Баугауз", яку очолив архітектор Вальтер Гропіус. Саме тут ішли пошуки проектування зразків народної орнаментики для масового застосування у тканинах та одязі.

Намагання виявити нові шляхи розвитку декоративного мистецтва знайшли свою інтерпретацію в Росії. Зацікавленість народним мистецтвом, зокрема вишивкою, її витоками та національною своєрідністю захопила відомих митців того часу – М. Врубеля, М. Періха, І. Білібіна та ін. У контексті загальноєвропейського руху створюються художні майстерні в Абрамцеві, Талашкіні, в яких разом

з народними майстрами працюють відомі митці. На основі вивчення народної орнаментики народжується варіант російського модерну.

Схожі процеси творення нового стилю відбувалися і в Україні. Лише наприкінці XIX ст. з визнанням вишивки як художнього явища культури почалося її збирання і вивчення.

Початок XX ст. ознаменувався яскравими проявами таланту митців на шляху формування національного стилю, який у різних регіонах України мав свої відмінності та джерела інспірації. Прогресивно налаштована частина творчої інтелігенції свідомо і цілеспрямовано працювала на національну ідею. У західних областях України митці зверталися до орнаментики гуцульської вишивки, вбачаючи в ній основу національного мистецтва. Натомість художники центральних областей при формуванні варіанта модерну зверталися до героїчної епохи Гетьманщини XVII–XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти шитва доби бароко. Відбувалися творчі контакти народних майстрів Ганни Собачко, Параски Власенко, Василя Довгошиї і провідних митців авангарду Казимира Малевича, Олександри Екстер, Наталі Давидової, розроблялися нові принципи моделювання одягу, нові підходи до орнаменталізації вишивки.

Двадцяте століття відкрило нові шляхи для подальшого вивчення й удосконалення стилістичних особливостей художньої вишивки. Ґрунтуючись на різних засадах творчості, художники-професіонали, народні майстри і майстри художніх промислів і далі розвивають і поглиблюють традиції українського вишивального мистецтва, розширюють діапазон кольорів, орнаментальних мотивів, технік виконання.

Нині вишивка живе повнокровним життям, прикрашає сучасний інтер'єр, одяг, надаючи йому своєрідності й неповторності. До невичерпних джерел народного вбрання постійно звертаються й черпають у ньому насагу модельєри, конструктори, художники, дизайнери. Вивчаючи традиції народного костюма, художньої вишивки, вони створюють сучасні моделі одягу, в яких виразно відчуваються риси індивідуального смаку майстрині, тепло її рук.

Сучасний стан нашого суспільства характеризується зростанням етнічної свідомості народу, посиленням його зацікавленості до вітчизняної історії та культури, до усвідомлення необхідності збереження традиційного народного мистецтва як генофонду його духовності, втрата якого є загрозою існування самого народу. Звернення до життєдайних джерел народного мистецтва, до збереження й оновлення усіх його видів – це усвідомлення свого родоводу, духовних традицій, це відродження культури українського народу.





# З ГЛИБИНИ ВІКІВ

FROM THE DEPTH OF AGES

Для чого делаем материи,  
Вышиваных разными нитками  
И взору приятными цвітами,  
Обвешуємося оними?  
– Для радости сердца.

*Григорій Сковорода*

**В**иникнення вишивки сягає в глибину тисячоліть. Про це свідчать літописні джерела, відомості стародавніх істориків, численні археологічні знахідки.

Оздоблення одягу нерозривно пов'язане з розвитком господарської діяльності людини, насамперед з появою ткацтва. На території України знайдено пам'ятки, які дають інформацію про ткацтво ще в часи трипільської культури. Це відбитки тканин переважно полотняного та саржевого переплетіння на денцях посудин, рештки волокон, прядки, прясельця. Вони датуються IV–III тис. до н. е.<sup>1</sup>

Значну кількість матеріалу для вивчення ткацтва дають залишки тканин з льону, конопель і навіть шовку більш складних технік ткацтва, зокрема атласного переплетіння, залишки мінеральних та рослинних барвників, які виявлено в скіфських похованнях I тис. до н. е.<sup>2</sup>

Матеріали розкопок скіфських курганів є цінним джерелом для вивчення культури і побуту цих племен. Всесвітньо відома золота пектораль з кургану Товста Могила, срібна ваза з кургану Чортотлик біля Нікополя (IV ст. до н. е.), знахідки з царських курганів Куль-Оба, Солохи, Гайманової та Хоминої Могили – це високохудожні витвори скіфських майстрів. Зображення на цих предметах дають змогу дослідити одяг, його декоративне оздоблення.

Сцени мирного життя скіфів, зображені на пекторалі, мають глибокий символічний зміст. У верхньому ярусі пекторалі двоє скіфів шують голкою хутряне вбрання, яке вважається вивернутою сорочкою-панцирем<sup>3</sup>. Є припущення, що пошиття однієї сорочки представниками різних етнічних груп скіфів на тлі мирного життя символізує союз двох ворогуючих доти племен<sup>4</sup>.

Святкові костюми скіфів щедро орнаментувалися золотими нашивками із зображеннями грифонів, левів, оленів, різноманітними аплікаціями з кольорової шкіри, декоративними швами. На золотих одяжних бляшках з кургану Куль-Оба відтворено сцени полювання вершника зі списом, двох воїнів з луками, сцени з військового обряду побратимства тощо. Геометричні орнаменти

у вигляді смуг розміщувалися по краях коміра, подолу, на рукавах, посередині на спині курток. Особливо щедро оздоблювалися у скіфів штани – розшивалися узором у вигляді завитків, гачечків, ромбів, зигзагів. Саме такий яскраво прикрашений одяг зображено на вазі з царського поховання кургану Куль-Оба та на чаші з Гайманової Могили (IV ст. до н. е.).

Літнім одягом скіф'янок була довга вільна сорочка з широкими рукавами, яку на плечах, по низу рукавів та по подолу прикрашали золотими нашивками. Розкопки Товстої Могили дали змогу Б. М. Мозолевському реконструювати чоловічий і жіночий одяг. Убрання скіфської цариці виявилось найрозкішнішим з усіх відомих доти зразків зі скіфських курганів. Воно було щедро розшите золотими нашивками із зображеннями лева, що роздирає лань, крилатих грифонів, рослинними пальметками<sup>5</sup>.

Цікавими були знахідки кістяних накладок саркофага з кургану Огуз, серед яких є фрагменти у формі ноги з оздобленнями штанів у вигляді вертикальних паралельних ліній з дрібним зигзагом між ними, а також фрагмент частини руки, на якій рукав оздоблено орнаментом із хвилястих ліній, закруток, що відтворюють одяг скіф'янок. Найпоширенішими рослинними орнаментами були стебла рослин, листки плюща, лавра, аканта, а також пальметки, квітки лотоса, виноградні грона. Аналіз орнаментів і зіставлення їх, наприклад, з орнаментами нижнього фриза на вазі з кургану Чортотлик свідчить про поширення добре відомого грекам і скіфам мотиву світового дерева з парним зображенням птахів, що було ознакою еллінізації скіфської знаті та виявом тісних контактів з Босфорським царством наприкінці IV ст. до н. е.<sup>6</sup>

В одязі сарматів, відомих на території України з III ст. до н. е., вже проглядає соціально-економічне розшарування населення, що виявляється насамперед в оздобленні золотим гаптуванням одягу багатих жінок і звичайними намистинами та кольоровою вишивкою одягу бідніших сарматок. У похованні кургану Сватова Лучка Луганської області знайдено залишки сарматської жіночої довгої сукні малинового кольору з короткими рукавами. Її верхню частину розшите золотими бляшками із зеленою емаллю, нижню – золотими стрічками, пишно оздоблено вишивкою, бісером та дрібними намистинами<sup>7</sup>.



Пектораль. Курган „Товста Могила”. IV ст. до н. е.

Pectoral. Tovsta Mohyla Barrow. 4th c. BC





*Шолом з кургану в с. Зрубне Донецької обл. IV ст. до н. е.*

*Helmet from the barrow in the vil. Zrubne, Donetsk Reg. IV c. BC*

Сенсаційними виявилися розкопки Соколової Могили в с. Ковалівці Миколаївської області. В одному з небагатьох непограбованих поховань знатної сарматки було знайдено залишки золотого шитва на шовковій тканині пурпурного кольору. Вишивка, що датується I ст. н. е., є найдавнішою з досі відомих. Як свідчить реконструкція вишивки, її композиція складалася з кількох горизонтальних смуг різної ширини. Вгорі розміщено смугу так званого сюжетного орнаменту, нижче – смуги з пальмет, ромбів, закрутків. Уперше у вишивці поряд з орнаментальним шитвом розташовуються самобутні сюжетні зображення.

Особливістю вишивки із Соколової Могили є те, що її узор підкреслено графічного характеру відзначається високим рівнем майстерності, а техніка шитва “у прикріп” не має аналогій. Золоті нитки укладалися за формою малюнка й прикріплювалися до тканини шовковою ниткою жовтого кольору.

Надзвичайна виразність і ювелірна точність малюнка досягалися завдяки тому, що кожний елемент окреслювався золотим контуром. Особливий інтерес становить золота вишивка сукні, виконана в невідомій доти техніці прядіння золотих ниток. Вона полягає в тому, що шовкову нитку опрядували тоненькою стрічкою чистого золота, витки спіралі якої щільно находили один на один, утворюючи нитку, яка виглядала суцільнозолотою.

Знахідка одягу із Соколової Могили має важливе наукове значення як цінне джерело дослідження найдавнішої золотої вишивки, що демонструє високопрофесійне мистецтво, досконалі художньо-образні та технічні засоби вираження. Введення в орнаментальне шитво сюжетних зображень, які через їх фрагментарність не піддаються розшифруванню, наводять на думку про їх глибокий

символічний зміст. Ці сюжети, зображені на одязі сарматки, яка, можливо, була жрицею і виконувала ритуальні обряди, скоріше за все пов'язані з культом родючості. За реконструкцією малюнка сюжетна вишивка має такі фрагментарні зображення: капітелі колони, частини пишного листка аканта, лілії (крину), гілочки оливи, трьох горішків з паростками, стилізованого мотиву у вигляді трьох кружечків з трьома виступами у формі тичинок між ними<sup>8</sup>.

Вишивка з кургану Соколова Могила свідчить про тривалий попередній етап розвитку цього мистецтва.

Важливими для вивчення генезису орнаментів вишивки є пам'ятки зарубинецької культури. Керамічні вироби, бронзові фібули, оздоблені лаконічним геометричним орнаментом, переважно у вигляді ромба, зробили значний крок у розвитку досконалості орнаментів. Наступним етапом у культурному розвої східних слов'ян є період черняхівської культури II–VI ст. Ювелірні вироби цього періоду, зокрема так званого геометричного стилю, мають складні композиції, утворені поєднанням кружечків, рисочок, ромбів, трикутників, півмісяців, зигзагів. Особливо слід відзначити фібули з кольорового металу, знайдені в Моциньському скарбі. Аналізуючи їх художньо-образний лад – підкреслену графічність, чіткість побудови орнаменту, площинність узору, можна зробити висновок про їх тісний зв'язок з геометричним стилем вишивки і ткацтва, які завжди зберігали аграрну символіку і могли бути прототипами пізніших вишивок<sup>9</sup>.

На фібулах VII ст. зустрічаються зображення жінки з піднятими вгору руками. Можливо, ці зображення було розроблено в орнаментах вишивок і згодом перенесено на метал.



Чаша з Гайманової Могили. IV ст. до н. е.

Bowl from Haimanova Mogyla Barrow. 4th c. BC



Вишивка як вид мистецтва була відома ще в дохристиянський період, про що свідчать археологічні знахідки. Це, зокрема, фігурка людини з Мартинівського скарбу на Черкащині та бронзова статуетка з могильника на Полтавщині (обидві VI ст. н. е.). Груді і плечі статуетки прикрашала широка смуга геометричного орнаменту, так само як в сучасних чоловічих сорочках. Саме тоді почалося формування художньо-стилістичних засобів шитва, народжувалися знаки, що символізували сили природи, космогонічні уявлення про будову Всесвіту, створювались образи, які довго побутували у вишивці та інших видах мистецтва, нагадуючи про язичницькі вірування наших предків.

Вишивка в одязі мала заклинальну символіку, була своєрідним оберегом. Вишитий узор набував магічної сили й розміщувався в строго визначених місцях – навколо шиї, на грудях та подолі. Основна увага приділялась оздобленню рукавів як шанування роботящих рук людини, підкреслення їх сили і вправності.

В орнаментах поширеними були мотиви солярних знаків у вигляді чотири-, шести-, восьмипелюсткових розеток, які символізували небосхил, сонячне світло. Побутування геометричного орнаменту доводить, що глибина

народної пам'яті вимірюється тисячоліттями. З плином часу символіка різноманітних мотивів, знаків поступово втрачається, залишається тільки зовнішня форма, і орнамент стає прикрасою.

<sup>1</sup> Бредіс Н., Клочко Л. З історії ткацтва на території України (IV – I тис. до н. е.) // Поетика та семантика українського рушника: образ, символ, знак. – К., 1997. – С. 7.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Мозолевський Б. М. Товста Могила. – К., 1979. – С. 197.

<sup>4</sup> Брайчевский И. Б. В поисках скифских сокровищ. – Л., 1979. – С. 137–139.

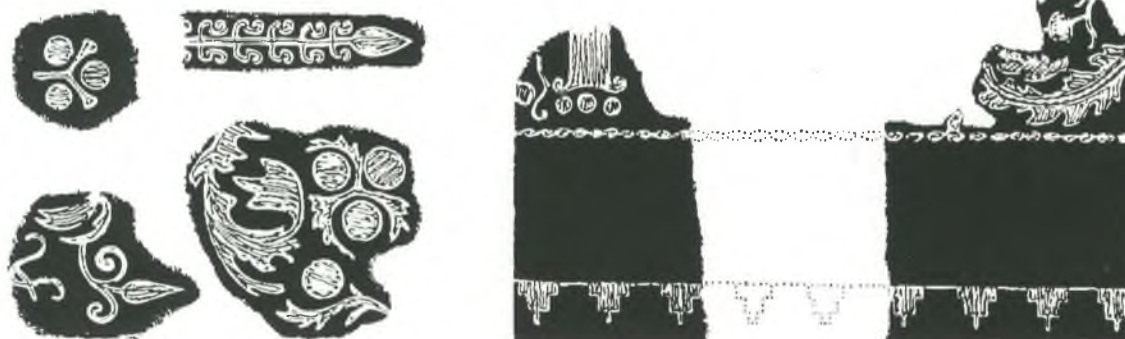
<sup>5</sup> Мозолевський Б. М. Товста Могила. – С. 134.

<sup>6</sup> Фиалко Е. Е. Костяные изделия из кургана Огуз // Скифы Северного Причерноморья. – К., 1987. – С. 134–138.

<sup>7</sup> Древняя одежда народов Восточной Европы. – М., 1986. – С. 19.

<sup>8</sup> Ковпаненко Г. Т. Сарматское погребение I века н. э. на Южном Буге. – К., 1986. – С. 123–133.

<sup>9</sup> Василенко В. М. Русское прикладное искусство. – М., 1977. – Лл. 19–22.



Сарматська вишивка з кургану Соколова Могила. I ст. н. е.

Sarmatian embroidery from Sokolova Mohyla Barrow. 1st c. AD



Чоловіча фігурка з Мартинівського скарбу. VI ст.

Male figurine from Martynivskyi hoard. 6th c.





# ЗОЛОТЕ ШИТВО КИЇВСЬКОЇ РУСИ

GOLD EMBROIDERY OF KYIVAN RUS

Паволока, расшитая  
разноцветными шелками,  
красоту свою показывает.

*Даниїл Заточник*

# К

іівська Русь, порівняно з іншими східноєвропейськими країнами, пізно прийняла християнство і прилучилася до християнської середньовічної культури. Християнську іконографію вона отримала вже як сталу систему, що досягла класичної завершеності у Візантії і на Балканах. Проте давньоруські митці замість прямого копіювання стали на шлях активного переосмислення і переробки нового для них християнського надбання, оскільки мали вже свої багатовікові традиції слов'янського язичництва.

Пам'ятки давньоруського мистецтва з їх підвищеною декоративністю і глибокою змістовністю були скоріше осягненням художнього зразка, запозиченого з Візантії, ніж строгим наслідуванням його системи художньо-пластичного бачення. Занесене з Візантії насіння потрапило на благодатний ґрунт, напоєний соками народного розуміння ідеалів краси. Саме завдяки народній творчості, її цілющим витокам і не відбулося приглушення слов'янської культури, підпадання її під магію візантійського мистецтва. Це був творчий імпульс, який стимулював розквіт самобутньої культури.

Прийнявши християнство, Київська Русь запозичила і звичай прикрашати дорогими тканинами інтер'єри храмів, шити літургійний одяг. Переливи дорогоцінних тканин, затканих або гаптованих золотом, монументальність їх орнаментів, яскравість кольорів – все це створювало відчуття надзвичайної святковості, розкоші, підкреслювало урочистість церемоній, їх небуденний характер. Нині важко відтворити літургійне шитво періоду Київської Русі, зрозуміти його функціональне призначення в богослужінні того часу. Але численні літописні відомості про церковні тканини є свідченням широкого розвитку літургійного шитва. Це насамперед згадки про "індитью", тобто напестольний одяг, "завіси", що використовувались у вівтарі навколо ківорія, "плати служебні" – воздухи для Святих дарів, "паволоки" – тонкі, прозорі, оздоблені золотом тканини тощо.

У літописах часто згадуються твори літургійного шитва у зв'язку з дарами, пожежами або пограбуваннями. Саме з таких повідомлень дізнаємось про їх наявність

у церквах Путивля, Києва та інших міст. Так, під 1146 р. згадується, що при пограбуванні Путивля загинули *"индѣтъя бѣ и платы слоужебныя, а все шито золотомъ"*. Під 1164 р. записано: *"и присла царь дары многы Ростиславу, оксамиты и паволокы и вся оузорочъ различная"*. Серед вкладів князя Володимира Васильковича до різних церков під 1288 р. перераховуються дари у Владимирі та Любомлі *"и завѣсы золотом шиты, а другые оксамитные съ дробницею, и всѣми оузорочіи оукроі ю"*.

Шитво потрапляло на Русь і як здобич. Так, у 907 р. літопис повідомляє про повернення Олега з Царгорода до Києва: *"И приде Олегъ к Киеву, неся злато, и паволоки, и овощи, и вина, и всякое оузорочье"*. Паволоки згадуються нарівні з золотом, що свідчить про те, як дорого і високо вони цінувались. Про паволоки згадує видатний давньоруський письменник і мандрівник Даниїл Заточник: *"Паволока расшитая разноцветными шелками красоту свою показывает"*.

У 1037 р. у Києві завершується спорудження величного Софійського собору, який стає центром громадського, політичного і культурного життя. В середині храм було надзвичайно пишно прикрашено. Серед мерехтіння мозаїк, фресок, орнаментів різьблення на камені виділялись також і вишиті тканини: *"и украсию всякою красотою, золотом и камением многоценным и паволоками"*, – повідомлялося у літописі під 1237 р. Візантійський звичай на святкових урочистостях у соборі виставляти дорогоцінний одяг знайшов своє відбиття у храмах Володимира і Києва. Дорогоцінний одяг – порти, який князі дарували на честь якоїсь події або як пам'ять про себе, зберігався у соборі. Дорогоцінні тканини та облачення соборної ризниці вивішували на "две верви" між північними і південними золотими воротами храму під час урочистих подій.

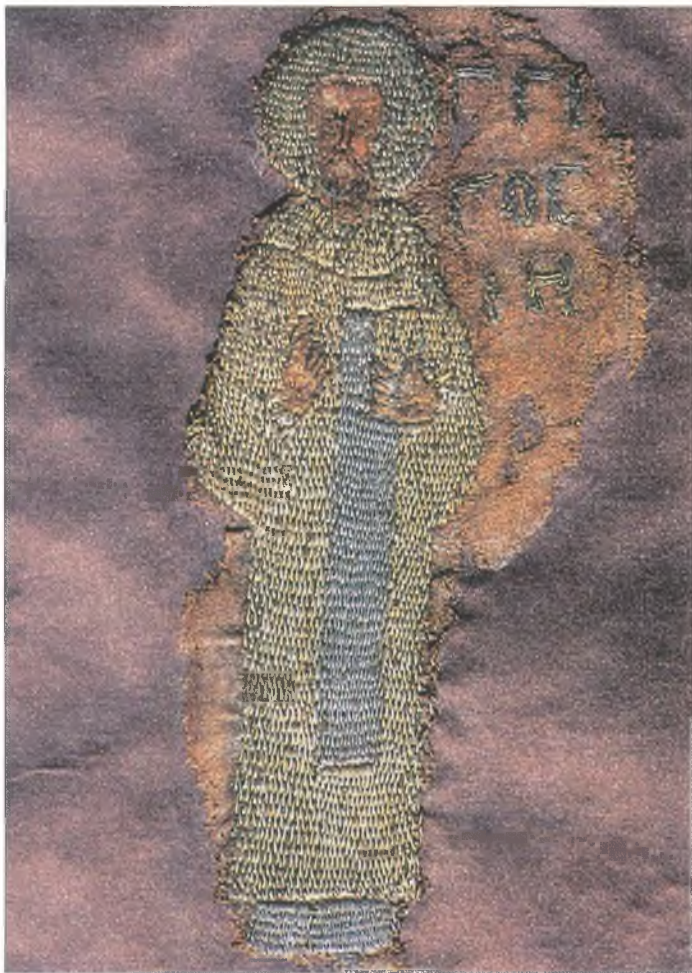
Золоте шитво високо цінувалось. У літописах нарівні зі значними політичними подіями часто згадуються і детально описуються гапти. Повідомляючи про втрату творів золотого шитва, літописи перераховують і гаптовані золотом різноманітні речі, що свідчить про їх широке побутування, а також згадують тих, хто їх створював. Так, у XI ст. Анна-Янка, сестра Володимира Мономаха, дочка великого князя Всеволода, яка прийняла постриг



Фрагмент шитва. XIII ст. Золоті, срібні та шовкові нитки, „у прокол”. НЗСК

Embroidery. Detail. 13th c. Gold, silver, and silk threads. SSNP





Фрагменти шитва. XIII ст. Золоті, срібні та шовкові нитки, „у прокол”. НЗСК

Embroidery. Details. 13th c. Gold, silver, and silk threads. SSNP

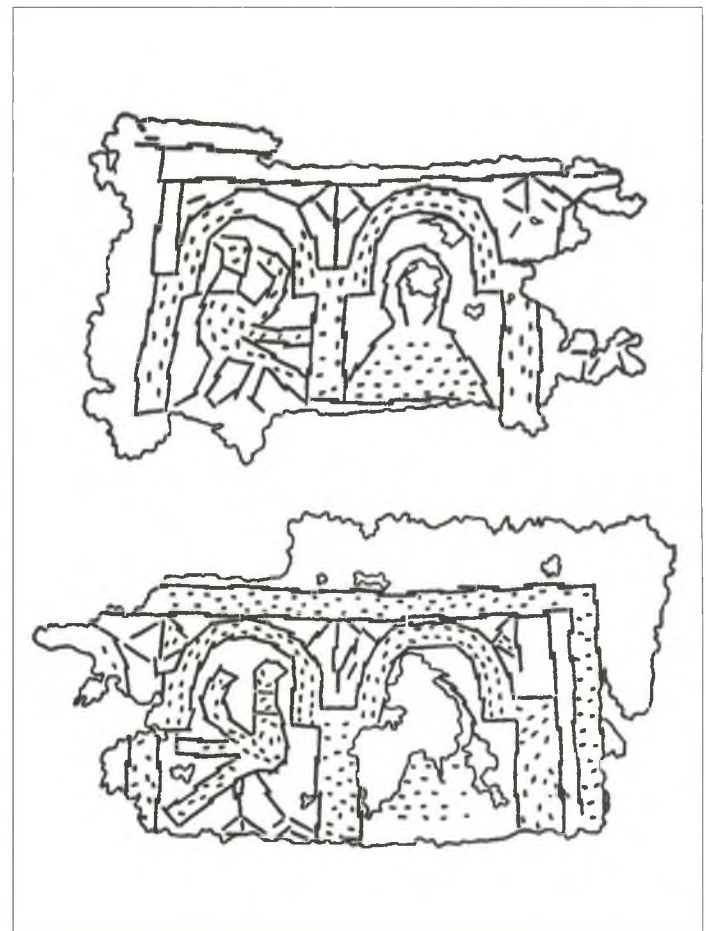
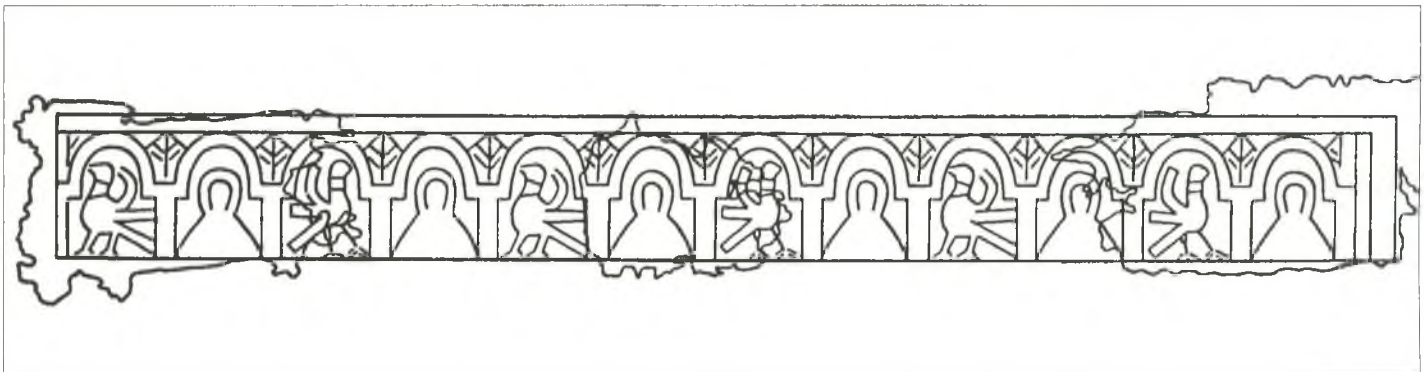
у створеному її батьком Андріївському монастирі в Києві, організувала школу, де дівчата вчилися вишивати золотом і сріблом. Анна, дружина Рюрика Ростиславича, вишивала і для своєї родини, і для оздоблення церков: "Сама прилежала трудамъ и рукоделиемъ швением золотом и серебром, яко для себя и детей своих, паче же для монастыря Выдубецкого". В родинях князів жінки займалися гаптуванням і шитвом дорогоцінним камінням та перлами. Використовуючи працю жінок, вони створювали власні майстерні. Така князівська майстерня відома у Андрія Боголюбського.

У писемних джерелах згадуються різноманітні речі шитва з гаптованими зображеннями. Так, в інвентарі „Опис имущества Афонской обители Ксилургу” під 1143 р. перераховуються такі гаптовані роботи: „Епитрахиль золотой руський один, ручник Богородице руський съ золотымъ бортом, съ крестом кругом и двумя птицами; а иные два ручника подъ пурпуръ, один для подвешивания с изображениями, а иные древние русские”<sup>2</sup>.

Це повідомлення, вирізняючи „руські роботи” з-поміж інших, доводить, що гаптування на Русі існувало як самостійний вид мистецтва.

Видатною давньоруською пам'яткою є шитво із зображенням Оранти, двох янголів, п'ятьох фігур святих, а також елементів орнаментальних рослинних мотивів і дерева життя. Ці фрагменти, знайдені в 1936 р. під час розкопок південної галереї Софійського собору, нині зберігаються в Національному заповіднику „Софія Київська”. Лише в 60-х роках ХХ століття цією унікальною пам'яткою зацікавилась М. О. Новицька, яка після її детального дослідження висловила думку про те, що шитво виконали місцеві майстри в ХІІІ ст., оскільки в Софійському соборі київських митрополитів ховали до 1280 р.<sup>3</sup>

Шитво відзначається художньою виразністю, одухотвореністю, величністю та урочистістю образів, довершеним відчуттям лінії, витонченістю кольору. Досконалу за технічними засобами виконання й високою професійною майстерністю, цю унікальну пам'ятку можна вважати



Реконструкція вишивки з курганного поховання на Київщині. ХІІ – поч. ХІІІ ст.  
Reconstruction of embroidery from burial mound in Kyiv Reg. 12th – early 13th cc.





Фрески із Софійського собору в Києві. XI ст.

Frescos from St. Sophia Cathedral in Kyiv. 11th c.



А. ван Вестерфельд. Портрет князівської родини. 1651. Туш, перо

A. van Westerfeld. Portrait of the Prince's Family. 1651. Indian ink, pen

вершиною декоративного мистецтва київської школи гаптарства. Богоматір зображено з піднятими руками в позі Оранти. Вона в довгому вузькому одязі, її плечі й голову вкриває мафорій. Хітон і мафорій Богоматері вишито товстими й опуклішими нитками, а рукава – більш тонкими срібними.

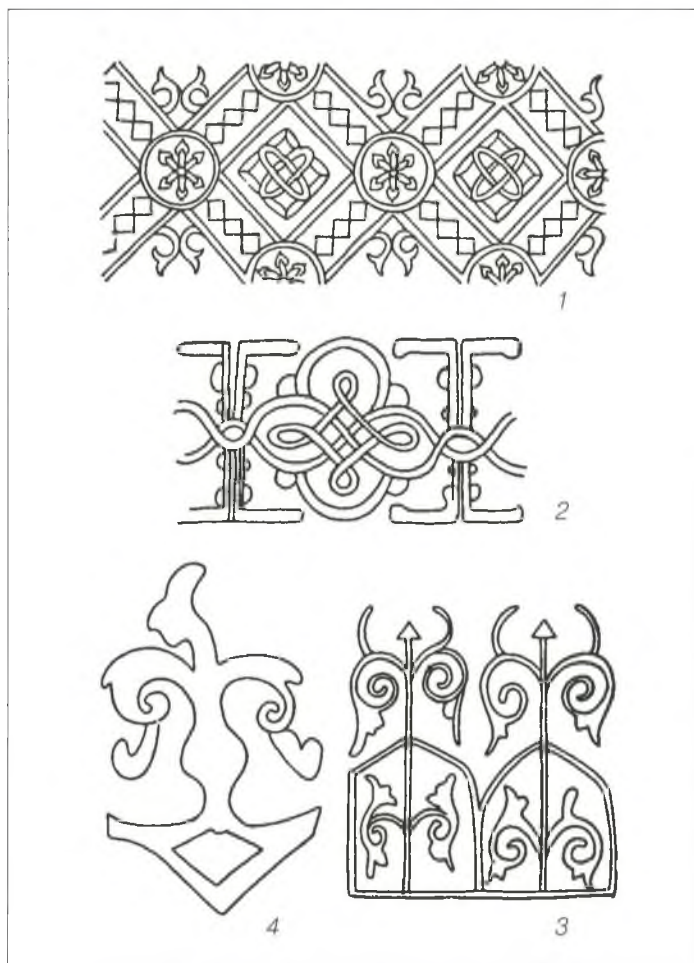
Янголів зображено на повен зріст зі складеними крилами. Одна рука молитовно піднята, у другій руці кожний тримає скіпетр, кінець якого закінчується квіткою. Одяг янголів – довгі хітони з вузькими рукавами та плащі вишито золотими і срібними нитками. Саме їх мінлива гра, переливи світла відіграють головну роль в художньо-образному вирішенні. Надзвичайно декоративно виглядають крила янголів. За допомогою швів, покладених в різних напрямках, утворюється своєрідне графічне моделювання верхньої півовальної частини, переданої вертикальними стійками, і видовженої нижньої частини, гаптованої „ялинкою”. Це підсилює переливи срібного кольору, поглиблює багатство світлотіньової гри.

Святих зображено з піднятою в жесті благословення правою рукою і Євангелієм у лівій. Найкраще збереглася постать святого Григорія. На його обличчі, вишитому світлими шовковими нитками, підкреслено високий лоб, чіткі лінії брів, що майже під прямим кутом переходять до носа, темні вуса та борода. Постать святого Григорія має легкі, граціозні пропорції з гармонійним поєднанням деталей одягу, вишитих золотими та срібними нитками. М. О. Новицька, звернувши увагу на напис літер, які складають ім'я Григорій, зазначила, що ім'я має слов'янське закінчення „ій” замість грецького „ос”. Аналіз прийомів шитва, його художньо-стилістичних особливостей наводить на думку

про те, що у виконанні вишивки брали участь кілька гаптувальниць різного рівня майстерності. Кожну з фігур святих позначено індивідуальними особливостями, що виявляються у видовженості фігури або її приземкуватості, в різному трактуванні одягу. Бганки одягу персонажів підкреслено тонкими лініями, що надає їм динамічності, чіткості й графічності. Лаконізм силуетів, їх виразність, граціозність й артистизм володіння лінією демонструють віртуозну майстерність, високу професійну підготовку гаптувальниць, обізнаність як з іконописом, так і з кращими досягненнями гаптувального мистецтва в цілому.

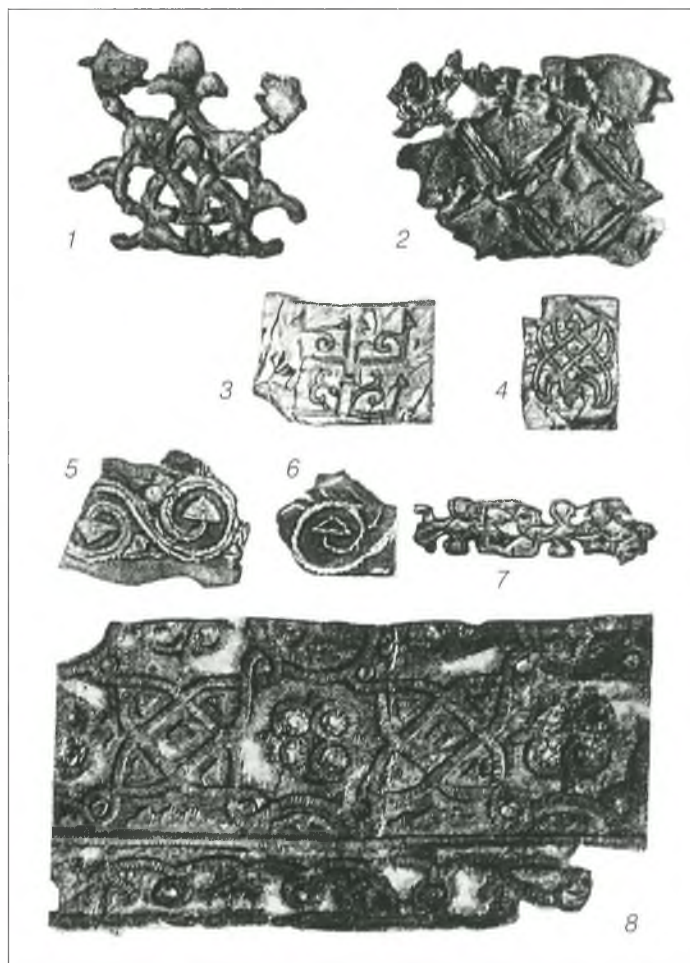
Серед фрагментів шитва знайдено два види орнаментальних зображень. Перший – це мотиви у вигляді двох закручених гілок, що утворюють коло, середину якого заповнює п'ятипелюсткова квітка. Другий – три варіанти орнаментального рослинного мотиву, умовно названого деревом життя. Це зразок розвинутого рослинного мотиву з прямим центральним стовбуром, який увінчується п'ятипелюстковою квіткою, та розлогими боковими гілками, що закінчуються невеликими трилисниками. Цей мотив ще зберігає значення міфічного дерева життя, але воно вже християнізується, стає деревом раю, хоча його функції близькі до функцій давнього дерева життя.

Оскільки не було відомо, до якої частини одягу ці фрагменти належали, реставратори нашили їх на тканину довільно. М. О. Новицька висловила припущення, що це залишки епитрахилі, яка входила до комплексу митрополичого одягу. Останнім часом цю пам'ятку ретельно вивчили і на основі іконографічної аналогії з пам'ятками візантійського мистецтва спробували реконструювати.



Реконструкція орнаменту: 1 – з с. Жежави; 2, 4 – з Шаргорода; 3 – зі скарбу Київського Михайлівського монастиря

Reconstruction of ornaments: 1. from vil. Zhezhava; 2, 4. from Sharhorod; 3. from the hoard of St. Michael's Monastery in Kyiv



Фрагменти гаптування: 1 – з Білгорода; 2 – з с. Ромашки; 3 – з Чернігова; 4, 5, 8 – з Шаргорода; 6, 7 – з тайника Десятинної церкви

Details of embroidery: 1. from Biihorod; 2. from vil. Romashky; 3. from Chernihiv; 4, 5, 8. from Sharhorod; 6, 7. from cache in the Tithe Church

Вгорі на епитрахилі розмістили Богоматір-Оранту та Івана Предтечу, над ними двох архангелів, нижче по два євангелісти, ще нижче – три пари святителів. Орнаментальні мотиви, вірогідно, оздоблювали пояс поверх епитрахилі<sup>4</sup>.

Це виняткові за своїми художніми особливостями фрагменти шитва Софії Київської мають величезне історико-культурне значення, адже пам'ятки цього часу майже не дійшли до наших днів. Серед пам'яток церковного шитва XII–XIII ст. шиті золотом поручі із зображенням Деїсуса, вписаного в арки, що належали Варламу Хутинському, фрагмент ризи Антонія Римлянина XII ст., сакос митрополита Олексія середини XIV ст.<sup>5</sup>.

Визначним твором є шита пелена XII ст. із зображенням Розп'яття з предстоячими та янголами, оздоблена медальйонами із зображеннями Христа, Богородиці-Знамення та апостолів<sup>6</sup>.

Наукову цінність мають розкопки Чингульського кургану в Запорізькій області, де відкрито поховання половецького хана. Серед речей тут знайдено перероблене під одяг церковне облачення із зображенням голівок янголів у медальйонах та фігуру святого<sup>7</sup>.

Знахідки Чингульського кургану і Софії Київської в основному виконано технікою „у прокол” і частково „у прикріп”, що свідчить про мистецькі контакти з Візантією та північними європейськими сусідами.

Твори давньоруського шитва виконувались технікою „у прокол”. Металеві нитки протягували крізь тканину, для чого за допомогою тонких проколов із кістки попередньо робили невеликі отвори, крізь які потім пропускали золоту нитку. Ця техніка давала надзвичайний художній ефект. Стібки, щільно прилягаючи один до одного, утворювали поверхню зі срібним або золотим блиском, який мінився і переливався залежно від освітлення.

Наприкінці XII – на початку XIII ст. в Київській Русі відбувається перехід до нової техніки – „у прикріп”. Золоті і срібні нитки накладалися на поверхню виробу і прикріплювалися до тканини за допомогою шовкової нитки ледь помітними стібками. Нитки прикріпу дещо послаблювали блиск золотих і срібних ниток, а колір прикріпу надавав різноманітних відтінків. Золота нитка лягала на поверхню дещо вигнутою, похилою, що надавало поверхні ефекту мерехтливості, переливу світла.

Золоте шитво було поширене як серед знаті, так і серед інших верств населення. На позначення одягу заможних людей вживали слово „порти” або „порт”, що часто зустрічається у письмових джерелах, літописах. Так, у „Молінні Даниїла Заточника” підкреслено соціальну приналежність одягу: „Не лепо у свиньи в ноздрех рясы златы, тако на холопе порты дороги”, а також значення дорогого одягу: „их же ризы светлы, речь честна”, тобто слухають краще того, хто одягнутий у дороге вбрання<sup>8</sup>.

Князі та заможні люди вбиралися в одяг з привозних тканин. Ознакою багатства був плащ корзно, бідні люди носили власяницю. Довге, з яскравих тканин корзно вдягали поверх основного одягу – туніки, що застібалась на правому плечі фібулою, при цьому залишалася відкритою смуга вишивки. Плащ корзно був досить великою накидкою, якою можна було б вкритись людині. Наприклад, у літописі під 1146 р. говориться, як Володимир Мстиславич намагався захистити Ігоря Олеговича: „Скочи Володимир Мстиславич с коня и огорноу корзноу”<sup>9</sup>.

Великі розміри корзно підтверджує той факт, що ним було вкрито тіло вбитого боярами Андрія Боголюбського<sup>10</sup>.

Привозні, насамперед візантійські і східні тканини – паволоки, аксамити, дорого коштували і високо цінувались. Паволоки мали складні рослинні візерунки. Залишки князівського одягу з поховання Андрія Боголюбського дають уявлення про характер цих тканин<sup>11</sup>. Аксамит – вид ритого бархату, що мав складні візерунки звіриного стилю. Це стилізовані грифони, бики, леви, орли, фенікси, павичі, які найчастіше розміщувались у медальйонах або в ромбах<sup>12</sup>.

Ці зображення з'єднувалися в суцільний візерунок проміжними розетками чи рослинними завитками. Іноді фігури розміщувались парами. Розмір малюнка досягав 30–40 см в діаметрі. Ці сюжети значною мірою вплинули на подальший розвиток художньо-образного ладу давньоруського шитва. У князівському одязі Київської Русі, в одязі імператорів Візантії в ці сюжети було закладено глибокий символічний зміст.

Візантійське мистецтво було спрямоване на звеличення і прославлення імператора як представника вищої влади на землі. Сцени полювання, змагань на колісницях, зображення іподрому, єдиноборство з левом – улюблені цикли імперського мистецтва. Не випадково в розписах Софії Київської присутні сцени полювання, змагань на іподромі, що належать до тріумфального палацового циклу. Ці сюжети зображено в башті, сходи якої ведуть на хори, де перебувала родина князя під час урочистих церемоній. Грифони також входили в коло зображень царських візантійських емблем. Вони були присутні в живописі палаців, на дорогоцінних предметах побуту<sup>13</sup>, на тканинах імператорського одягу. Так, на зображенні Олексія в хроніці Нікити Хоніата (XIII ст.) візантійського імператора зображено в парадному важкому вбранні, прикрашеному колами з емблемами грифонів, навкруги виткано сцени звіриного кону<sup>14</sup>.

На сімейному портреті болгарського царя Івана Олександра з мініатюри „Четвероєвангелія” 1355–1356 рр. серед інших членів родини виділяється зображення Константина. Його високе становище виявлено святковим убранням, гаптованим зображенням великих двоголових орлів, сріблясті силуети яких чітко вимальовуються на темному тлі тканини<sup>15</sup>.

У трактаті Константина Багрянородного „Книга про церемонії Візантійського двору” детально перераховуються всі види одягу, який належить вдягати при дворі імператора, а також подарунки різним народам. При цьому враховувались і колір, і якість тканини, і вишивки, і орнаменти тощо. Для дипломатичних переговорів та для подарунків при візантійському дворі виготовляли святковий одяг, зважаючи на смаки різних народів. У трактаті чітко називаються тканини „по сарацинській”, „по єгипетській” моді<sup>16</sup>. В урочистому одязі колір відігравав вирішальну роль, мав підкреслювати приналежність до князівського роду.

Найсвятковішим вважався одяг червлений і багрянний – відтінки червоного кольору. Літописець зазначає, що добра жінка „сугуба оденья сотворит мужеві своєму, очервлена і багряна собе оденья”. Древлянський князь Мал бачив уві сні, що Ольга дарує йому „порты многоценны

червлени вси жемчогом иссаджены". Залишки гаптованих тканин, знайдені під час археологічних розкопок Михайлівського Золотоверхого монастиря у Києві в 1903 р., дають нам зразки тканин червоного кольору різних відтінків – від яскраво-рожевого до темно-вишневого. Тканини було пофарбовано мареною та сафлором – рослинними барвниками, поширеними в Персії, Середній Азії, в країнах Середземномор'я, що підтверджує широкі міжнародні контакти Київської Русі.

В "Ізборнику Святослава" 1073 р. на груповому портреті київського князя Святослава Ярославича, його дружини і п'ятьох синів основними кольорами одягу були кольори від рожевого до вишневого і малинового<sup>17</sup>.

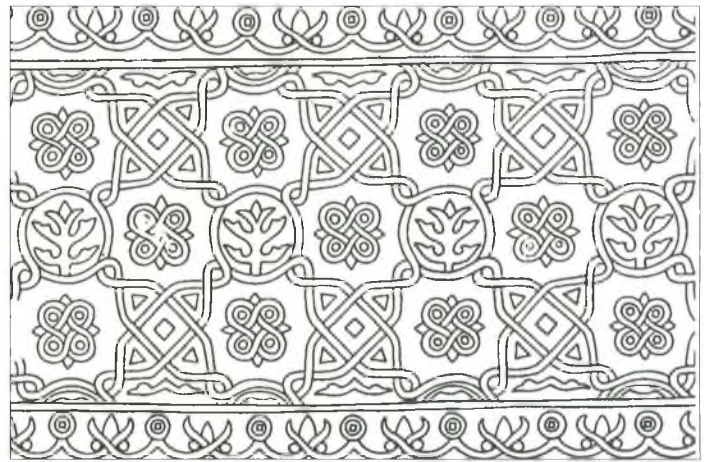
На фресці 1199 р. зі Спасо-Нередицької церкви в Новгороді відтворено князя Ярослава Володимировича з моделлю храму. Його голубий одяг оздоблено жовтими і малиновими смугами вишивки на рукавах. Орнамент малинового кольору корзна складався з великих різноманітних розеток з орлами, що підкреслювало князівську владу<sup>18</sup>, а між розетками – чотири хрещатих крини, що являли собою форму князівського герба. Мантиї або довгі плащі з вишитими орнаментальними розетками з орлами в середині мали назву "орлови". У Візантії вони належали до одягу найвищих сановників двору<sup>19</sup>.

Реконструкція ктиторської композиції Ярослава Мудрого і його родини, яку зробив С. А. Висоцький у Софії Київській, доводить, що це один з ранніх групових портретів XI ст. Саме ця композиція, як вважає дослідник, являє цілу доктрину, що зображала у символічній формі апофеоз введення християнства на Русі. Вона прославляла Володимира й Ольгу як осіб, причетних до прийняття християнства безпосередньо від Бога, Ярослава як продовжувача їхньої справи і будівника Софійського собору; саме тому Ярослава Мудрого зображено у пишному царському вбранні. Його плащ прикрашено орлами, а голубий далматик орнаментовано великими квітковими розетками в колі і хрещатими кринами<sup>20</sup>.

Цікавою є мініатюра кінця XII – початку XIII ст. із зображенням князя (можливо, Бориса), що зберігається в так званому "Слові Іполита". Молодого князя відтворено з моделлю храму в одязі ясно-зеленого кольору, оздобленому великими орнаментальними медальйонами.

Особливий інтерес становлять фрески Кирилівської церкви в Києві. Південну апсиду присвячено життю Кирила Олександрійського (ім'я Кирило носив Всеволод Ольгович, засновник храму). В сцені "Кирило вчить цісаря" одяг цісаря значно відрізняється від одягу візантійської знаті та імператорів, він має характерні ознаки, притаманні слов'янському чоловічому вбранню<sup>21</sup>. Основою є коротка до колін сорочка пурпурного кольору, багато орнаментована рослинними розетками золотого шитва. Припол (орнаментована кайма внизу на одязі), опліччя та прямокутну прикрасу оздоблено дорогоцінним камінням і перлами. На рукавах біля плечей вишито два кола, в центрі кожного з них – срібна пластина з синіми хрестоподібними каменями. Зелені штани та червоні чоботи також щедро орнаментовано.

Подібні опліччя, або "ожерелья", були неодмінною окрасою одягу князів і заможних верств населення ("Аще будет златом оплечье шито"). Опліччя поступово виділилось у самостійну частину одягу – лор. У парадному одязі



Реконструкція орнаменту вишивки з Херсонеса

Reconstruction of embroidery ornament from Chersonesos



Наруч з ритуальними сценами. Київ. XII ст.

Vambraces with ritual scenes. Kyiv. 12th c.

візантійських імператорів обов'язковим було оздоблення опліччя та широкої смуги над ним.

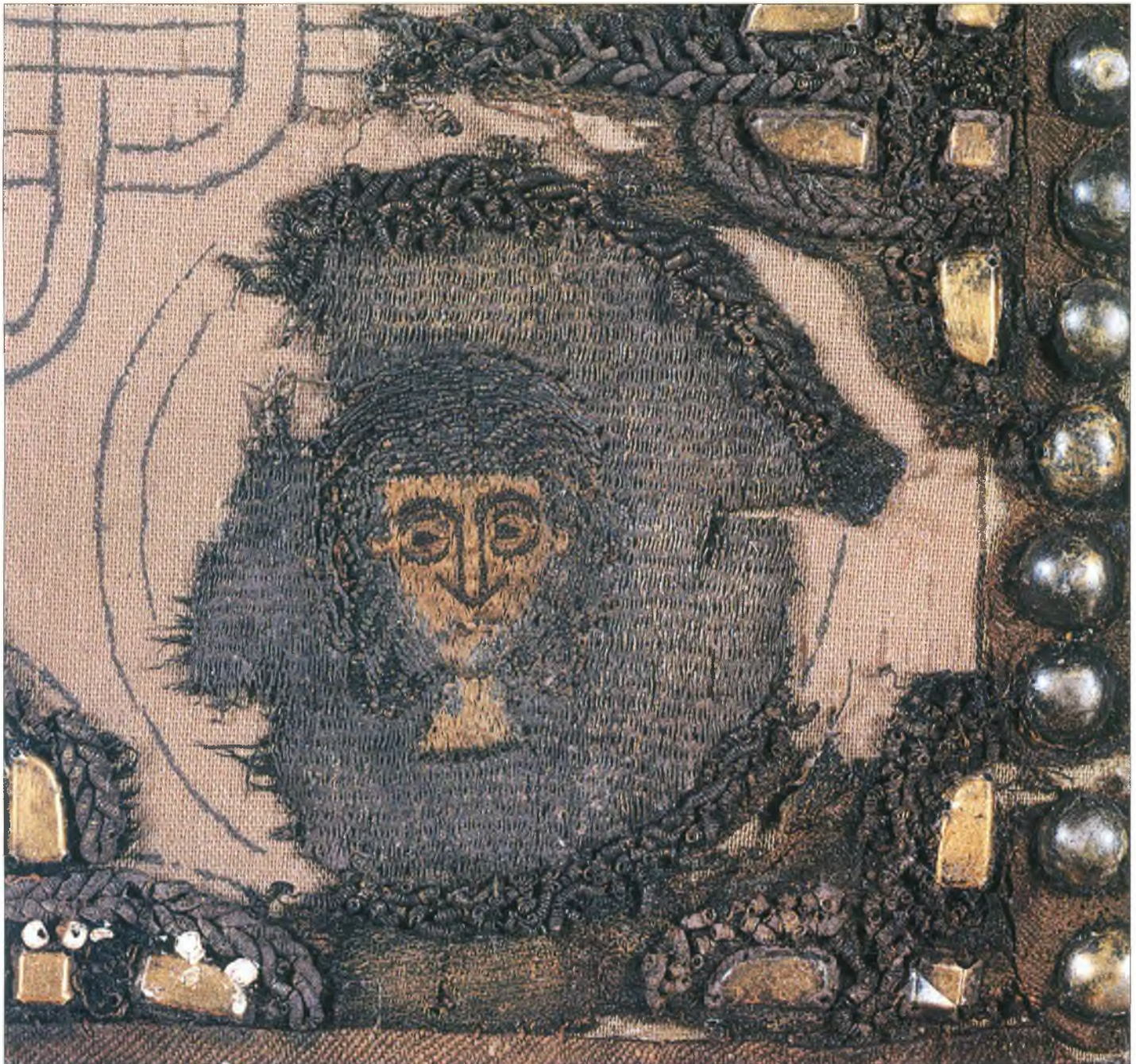
Поступово в оздобленні одягу періоду Київської Русі почали переважати елементи самобутньої місцевої орнаментики. Так, при розкопках жіночого поховання в Чернігові біля фундаменту церкви св. Михаїла (XII ст.) виявили нагрудну прикрасу з шовкової тканини, затканої золотом і щедро оздобленої орнаментом з дрібних металевих бляшок у формі хрестиків, різноманітні вставки з кольорового сердоліку<sup>22</sup>. В тайнику Десятинної церкви в Києві було знайдено фрагменти з нашитими бляшками та перлами<sup>23</sup>. Прикладом опліч, які нашивались на шовкову тканину і прикрашались узором зі срібних колодочок та дрібних перлів, може бути опліччя з поховання Анни – першої дружини Ярослава Мудрого<sup>24</sup>.

На портретних зображеннях жіночого і чоловічого костюмів можна помітити оп'ястя різної ширини та приполи. У Новгороді було знайдено оп'ястя XI ст. Володимира Ярославича з гаптованим орнаментом<sup>25</sup>, а також оп'ястя

XII ст. Варлама Хутинського<sup>26</sup> з найдавнішим зображенням Деїсуса в шитві. Зображення розміщено в арках, рослинний орнамент утворено із замкнутих кіл з п'ятипелюстковою квіткою посередині.

При археологічних розкопках на території України було знайдено фрагменти золотих вишивок на приполах плащів, як на зображеннях родини Ярослава Мудрого в Софії Київській. Орнаменти таких приполів – це смуги з плетінки, як знахідки вишивки в Херсонесі, Жежаві.

Жіночий костюм відрізнявся від чоловічого лише головним убором. У дівчат – це чільце, у жінок – досить довге покривало – убрус, накинуте на голову і стягнуте з боків так, що закривало більшу частину чола. Кінці убруса спадали на плечі і спину. Під убрус жінки надівали повой, або повойник. Мирна Новгородська грамота 1199 р. повідомляє, що зривати з голови жінки повой було великим гріхом, оскільки простоволоса жінка вважалася знеславленою<sup>27</sup>. За це накладався штраф удвічі більший, ніж за пошкодження плаща. Такі убруси зображено на



Фрагмент залишків вишивки з Чингульського кургану

Fragment of embroidery from Chynhulsky Barrow



Фрагмент залишків вишивки з Чингульського кургану

Fragment of embroidery from Chynhulsky Barrow



фресках XII ст. зі Спасо-Нередицької церкви<sup>28</sup>. Під час археологічних розкопок на території України також виявлено чимало фрагментів убрусів. Н. П. Кондаков, досліджуючи грецький рукопис хроніки Іоанна Скіліци, звернув увагу на одне з перших зображень княгині Ольги на прийомі у візантійського імператора Константина Багрянородного, де її названо "архонтессою Руссовъ". Головний убір Ольги мав вигляд довгого вузького покривала, вільний кінець якого спускався на плечі. Убрус на голові в Ольги – свідчення того, що вона прийняла християнство<sup>29</sup>. Саме так княгиня виглядає на мініатюрах Радзивілівського літопису, на фресках башти Софії Київської. Як вважає С. А. Висоцький, ці розписи присвячено перебуванню княгині Ольги в Константинополі<sup>30</sup>.

Гаптовані золотим шитвом чільця, які носили дівчата, було знайдено під час розкопок на території України – в Старому Галичі, Шаргороді, Білгороді, Жезаві<sup>31</sup>.

Художньо-пластичне вирішення орнаментів гаптування виявляють його неповторність і глибоку образно-символічну змістовність, спадкоємність і несхибність традицій упродовж сторіч. Вишивка в народному одязі посідала значне місце. Крім оздоблень на рукавах, грудях, подолі, навколо шиї, вишивали і вздовж стегон, ніг, намагаючись магічними узорами надати силу ногам, корпусу тіла<sup>32</sup>. Прикладом може слугувати малюнок літери Г в Євангелії XII ст. Сюжет ініціала – орнаментоване крісло, в якому сидить жінка. Вона вдягнена в сорочку з вишивкою навколо шиї і спідницю, узор лиштви якої складається з сітки ромбів з крапкою посередині. Аналогічний узор має і заставка з Юр'ївського євангелія 1119–1128 рр., що нагадує узори вишивок<sup>33</sup>, а також ініціали в "Ліствиці" XII ст., декоровані геометричним орнаментом у вигляді трикутників, зигзага, ромба. Про поширеність вишивки, її магічне значення свідчать зображення на ритуальних наручах, призначених для головних язичницьких обрядів – русалій, у жіночому одязі (наручі з Києва, Старої Рязані, Городища, з Галицької землі) та чоловічій сорочці (наручі з Тверського скарбу)<sup>34</sup>. Реконструкція малюнків орнаменту дає певне уявлення про розвиток вишивки, її художньо-стилістичний напрям, а головне – про глибоку змістовність, тісний зв'язок з язичницькими віруваннями слов'ян, які на довгий час залишались тим ґрунтом, на якому формувались образи і сюжети давньоруського гаптування.

Цікавою є вишивка з курганного поховання на Київщині. Виконана на смужці шовкової тканини, вишивка прикрашала сорочку з домотканого полотна. Реконструкція малюнка виявляє композицію з трьох арок, у бокових зображено птахів, у центральній – півфігуру людини<sup>35</sup>. Гранична ясність і спокійно-розмірений ритм малюнка позначено епічністю й гармонійною рівновагою всіх частин. Зображення трактовано виразно й узагальнено. Саме тому надзвичайно сильно відчувається його сакральне значення. Автор вишивки взяв за взірць, очевидно, один із наручів, для яких типовим було зображення в арках птахів і русалок. Підвалини язичницької символіки зумовлюють весь художньо-образний лад цього шитва. Аналіз його міфологічної основи дає змогу виявити семантичний зв'язок з іншими пам'ятками давньоруського мистецтва і насамперед з браслетами-наручами, що належать до культу русалій. У той же час ця вишивка – зразок перетворення язичницької космогонічної ідеограми

в символічну образність християнства. Це достатньо переконливо доводить силу і глибину традицій давнього семантичного фонду. Наявність схеми язичницьких символів – сиринів і поява нового зображення – жіночого погруддя з німбом свідчать про своєрідність трактування, яке переводить звичайну схему космогонічної "картини світу" з площини "образотворчого фольклору язичництва" в площину християнської символіки<sup>36</sup>. Ця вишивка, що датується XII – початком XIII ст.<sup>37</sup>, є проявом боротьби з язичницьким пануванням і двовіруванням.

Вишивка була тією галуззю, яка найдовше утримувала і ретельно зберігала образи і уявлення, пов'язані з язичництвом. Залишки давньоруського гаптування свідчать про те, що цей вид мистецтва пройшов складний і довгий шлях попереднього розвитку.

Розглядаючи орнаментальні мотиви давньоруського гаптування та досліджуючи їх генезис, слід відзначити, що всі види декоративного мистецтва X–XIII ст. перебували в нерозривному стилістичному зв'язку. Між ними відчувається глибока внутрішня єдність у підходах до масштабу, форми, у застосуванні орнаментальних мотивів, розумінні сюжету та в його трактуванні. Серед мотивів, що найчастіше зустрічаються у гаптуванні, – плетінки, узори з рослинних закруток у вигляді латинської літери S, численні розетки, геометричні, спіральні мотиви, зображення птахів, гепардів, левів.

Найпоширенішим є мотив крину, який у варіанті трипелюсткового паростка зустрічається зрідка, частіше застосовуються його модифікації. Як трипелюстковий паросток, він є основою орнаменту, утвореного сіткою з'єднаних ромбів, у середину яких вписано крини, наприклад у гаптуванні з с. Ромашки. Очевидно, це фрагмент нагрудної прикраси<sup>38</sup>. Цей мотив зустрічається в усіх інших видах мистецтва, і саме тому можна говорити про єдину систему орнаменталізації. Дослідники орнаменту одноставно сходяться на думці про походження мотиву крину з Близького Сходу, оскільки виникнення цього символу в мистецтві країн з найдавнішим землеробством цілком логічне. Проте зміст крину як символу вічного оновлення сил природи, рослинного символу, пов'язаного з аграрно-магічною темою і алегорією родючості взагалі, завжди залишався незмінним<sup>39</sup>.

Зазнавши подальшого розвитку і перетворившись на рослинний мотив дерева життя, крин зустрічається у гаптуванні і як самостійний елемент, і як елемент, що чергується з іншими. Дерево життя – один з найпоширеніших мотивів у світовій художньо-поетичній творчості, символ, що здійснює зв'язок між різними періодами, універсальний образ міфологічної свідомості<sup>40</sup>. У вигляді стилізованих спіралеподібних паростків в арках цей мотив зустрічається в гаптуванні зі скарбу Михайлівського Золотоверхого монастиря та у великих масивних формах на гаптуванні з Шаргорода, у шитві з розкопок Софії Київської.

Безперервне хвилясте стебло – один з найпоширеніших мотивів давньоруського шитва, що зустрічається як оздоба жіночих головних пов'язок (фрагмент чільця зі Старого Галича<sup>41</sup>), прикраси приполів в оздобленні одягу (зображення на фресках, рельєфах, мініатюрах рукописних книг).

S-подібні закрути зустрічаються в гаптуванні різних регіонів Київської Русі: в кургані Троїцької групи поблизу Чернігова<sup>42</sup>, в тайнику Десятинної церкви в Києві<sup>43</sup>.

На зміну геометричному орнаменту приходить плетінчастий, який в XI–XII ст. стає домінуючим. Зразки різноманітних плетінчастих орнаментів зустрічаються на гаптуваннях з Шаргорода, Жежави, Херсонеса. Використовуючи складні малюнки, вибагливі переплетіння, поєднання певних декоративних елементів, природний колір і блиск золотих ниток, гаптувальниці створювали неперевершені зразки так званого звіриного стилю. У шитві з Шаргорода, Жежави плетінчастий орнамент відзначається високим мистецтвом у побудові композиції. Для цього шитва характерне високорозвинуте відчуття симетрії, масштабу, вміння будувати фігуру, вписувати її в коло, чотирикутник, закомпоновувати між собою, виявляти всі декоративні можливості золотої нитки, її колір, блиск.

Гепардів і вовків на вишивках з Білгорода (нині с. Білогородка Київської області) представлено лише у фрагментах, що були складовою оздоблення жіночого вбрання. На них зображено двох тварин, тулуби яких переходять у плетінчастий орнамент, а на сплетінні хвостів утворюється крин. Гепарди, добре відомі у князівському побуті, входили до складу емблематичних тварин, що уособлювали надзвичайну силу, хоробрість і використовувались як символи царського походження<sup>44</sup>.

На головній пов'язці з Шаргорода орнамент гаптування утворено з ромбів, у які вписано розетки з зображенням птахів. За своїми абрисами вони нагадують качок. Це поширений мотив, що сягає космогонічних уявлень про світ, створений начебто качкою, яка плавала по світовому океану. Зображення птаха мало багато символів: він уособлював сонце, світило, душу людини, а також був посередником між небом і землею. Птахів на деревах або біля них пов'язували з ідеєю раю<sup>45</sup>.

<sup>1</sup> Моление Даниила Заточника // Памятники литературы Древней Руси XII века. – М., 1980. – С. 393.

<sup>2</sup> Кондаков Н. П. О научных задачах истории древнерусского искусства. – СПб., 1899. – С. 13.

<sup>3</sup> Новицкая М. А. Вышивки золотом с изображением фигур, найденные при раскопках в Софии Киевской // София Киевская. Материалы исследований. – К., 1973. – С. 62–67.

<sup>4</sup> Гриднева Ю. Г. Археологические ткани Софии Киевской в свете византийской традиции // Искусство христианского мира. Сборник статей. – Вып. 10. – М., 2007. – С. 438–455.

<sup>5</sup> Свиринов А. Н. Древнерусское шитье. – М., 1963. – С. 27, 55.

<sup>6</sup> Ефимова Л. В. Шитая пелена „Распятие с предстоящими“ XII века в собрании Исторического музея // Русское искусство XI–XIII веков. – М., 1986. – С. 128–135. – Табл. XXII.

<sup>7</sup> Золото степу. Археологія України. – Київ – Шлезвіг, 1991. – С. 343.

<sup>8</sup> Моление Даниила Заточника // Памятники литературы Древней Руси XII века. – М., 1980. – С. 393.

<sup>9</sup> Арциховский А. В. Одежда. – История культуры Древней Руси. – Т. 1. – М. – Л., 1948. – С. 244.

<sup>10</sup> Там само. – С. 247.

<sup>11</sup> Там само. – Мал. 164.

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Даркевич В. Н. Светское искусство Византии. – М., 1975. – Ил. 110, 112, 337. – С. 240.

<sup>14</sup> Там само. – С. 240.

<sup>15</sup> Живкова Людмила. Четвероевангелие на цар Иван Александр. – София, 1980. – Табл. 1.

<sup>16</sup> Кондаков Н. П. Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. – СПб., 1906. – С. 57.

<sup>17</sup> Богусевич В. Н. Книжкова мініатюра. – Історія українського мистецтва. – Т. 1. – К., 1966. – С. 342.

<sup>18</sup> Арциховский А. В. Одежда. – С. 250. – Мал. 161.

<sup>19</sup> Кондаков Н. П. О научных задачах... – С. 57.

<sup>20</sup> Высокый С. А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. – К., 1989. – С. 111–112. – Мал. 52.

<sup>21</sup> Брайтчевська О. А. Фрески Кирилівської церкви XII ст. як джерело для вивчення давньоруського одягу // Археологія. – 1983, № 42. – С. 69–71.

<sup>22</sup> Отчет о деятельности Черниговской ученой архивной комиссии за 1909 г. – Чернигов, 1910. – С. 11.

<sup>23</sup> Каргер М. К. Археологические исследования древнего Киева. – К., 1952. – С. 123.

<sup>24</sup> Корзухина Г. Ф. Русские клады. – Л., 1954. – С. 52.

<sup>25</sup> Ржигла В. Ф. О тканях домонгольской Руси. – *Bizantinoslavica*, Прага, 1932. – IV. – Мал. 2.

<sup>26</sup> Свиринов А. Н. Древнерусское шитье. – М., 1963. – С. 25.

<sup>27</sup> Древнерусская одежда XI–XIII веков. – Древняя одежда народов Восточной Европы. – М., 1986. – С. 47.

<sup>28</sup> Прохоров В. А. Русские древности. – Вып. 1. – СПб., 1871. – С. 38.

<sup>29</sup> Кондаков Н. П. Греческие изображения первых русских князей. – Сборник в память святого равноапостольного князя Владимира. – Петроград, 1917. – С. 16–17.

<sup>30</sup> Высокый С. А. Светские фрески... – С. 168.

<sup>31</sup> Новицкая М. О. Гаптування в Київській Русі // Археологія. Т. XVIII. – К., 1965. – С. 24–38.

<sup>32</sup> Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. – М., 1987. – С. 47–50.

<sup>33</sup> Запаско Я. П. Орнаментальне оформлення рукописної книги. – К., 1960. – С. 60.

<sup>34</sup> Рыбаков Б. А. Язычество... – С. 713, 716, 722. – Мал. 140.

<sup>35</sup> Орлов Р. С. Давньоруська вишивка XIII ст. // Археологія. – 1973. – № 12. – С. 45.

<sup>36</sup> Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. – М., 1974. – С. 54.

<sup>37</sup> Орлов Р. С. Давньоруська... – С. 50.

<sup>38</sup> Новицкая М. О. Гаптування в Київській Русі // Археологія. – Т. XVIII. – С. 34.

<sup>39</sup> Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – М., 1981. – С. 577.

<sup>40</sup> Топоров В. Світове дерево: універсальний образ міфологічної свідомості // Всесвіт. – 1976. – С. 176–193.

<sup>41</sup> Новицкая М. О. Гаптування Київської Русі. – Табл. 1. – Мал. 1, 2.

<sup>42</sup> Самоковасов Д. Я. Северные курганы и их значение для истории. – Т. 1. – К., 1878. – С. 193.

<sup>43</sup> Каргер М. К. Археологические исследования древнего Киева. – Ил. 95.

<sup>44</sup> Воробьев Е. К. Семантика и датировка черниговских капителей. Средневековая Русь. – М., 1976. – С. 180.

<sup>45</sup> Вагнер Г. К. Скульптура Древней Руси. – М., 1969. – С. 288.







# ЦЕРКОВНЕ ГАПТУВАННЯ XIV–XVIII СТ.

LITURGICAL EMBROIDERY,  
14th – 18th cc.

І гафарство – чесне теж ремесло у світі,  
Бог їм речі дарував мудрії уміти.  
І хоч цеху гафарі власного не мають,  
але важні до церков штуки виробляють.  
Як, наприклад, пояси, по́кровці, подушки,  
ще гаптують для панів кульбаки й подушки.  
Сагайдаки вояків також оздобляють,  
інші чесні вироби старанно з'являють.

*Климентій Зіновіїв*

**З**олотна вишивка України-Руси була тим живильним ґрунтом, на якому формувалося і розвивалося гаптування у наступні часи.

У XIV–XVII ст. українська вишивка, зберігаючи традиції давньоруського гаптування, набуває нових орнаментальних форм, пов'язаних з розвитком народної вишивки і впливами на неї західноєвропейського та східного мистецтва.

Гаптовані вироби цінувалися надзвичайно високо. Їх старанно зберігали й передавали у спадок нарівні з коштовностями. Кожну річ детально описували, вказували якість вишивки, техніку виконання, колір і коштовність матеріалу, її походження, авторство тощо. Про це свідчать, наприклад, перелік 1596 р. особистого майна єпископа Луцького Кирила Терлецького, реєстр речей 1637 р. Львівської Братської Успенської церкви та Пересопницького монастиря 1600 р.

"Ожерелья золотом гаптованії, старосвітські, до оздобы під праздникі зашиваються", "воздушок з "Розп'яттям" прекрасно золотом вишито з іншими квітами, сама руками своїми вигаптувала Івановая Любановська", "простирадло червоним едвабом широко вишито, праці своєї пані Євсевії Стрелецької" – так записано в реєстрі Львівської Успенської церкви 1637 р. Важливим повідомленням у цьому реєстрі є опис плащаниці з "білого атласу, майстерно намальованої Федором Малярем"<sup>1</sup>, ймовірно, відомим львівським художником Федором Сеньковичем.

Про розвиток мистецтва літургійного шитва у середовищі вищих кіл суспільства свідчить антимінс 1603 р. єпископа Перемишльського і Самбірського Михайла Копистинського, що зберігається в Національному музеї у Львові, шитий "працею власное руки шляхетное Катериною Копистинською".

У зв'язку з великим попитом на гаптовані вироби, необхідні не лише для церковного вжитку, а й для оздоблення одягу, помешкання, кінного виїзду тощо, власники маєтків утримували майстринь, що займалися цим ремеслом. Скажімо, в переліку 1588 р. власності княгині Марії Гольштанської згадуються гаптарки Касюта і дві її

дочки Уляна і Огрениця, а також Ганна-литовка з дочкою. Очевидно, і сама Марія Гольштанська займалася вишиванням, оскільки серед її речей значилося "шолку розного кілька золотников, а взоров на папери так же иншие взоры пописанны"<sup>2</sup>.

Поширенню гаптованих речей сприяли цехи, які дбали про високий рівень, досконалість виробів, про їх вчасне виконання. Перші згадки про ткацькі цехи припадають на XIV ст. У 1346 р. ткацький цех виник у Самборі, у XIV ст. – у Володимирі-Волинському, наприкінці XIV ст. – у Львові. У цехах існувала чітка система навчання, строгі правила складання іспиту на здобуття звання майстра. Відомо, що за програмою 1535 р. львівський православний українсько-вірменський цех гаптарів вимагав від кандидата у майстри виконати в складній техніці кілька високохудожніх рушників та скатертину, а від майстра – "святий образ".

Ймовірно, спочатку гаптарі входили до ткацького цеху, що засвідчують Львівські міські акти 1397 р. А вже в 1658 р. вони утворили окреме братство, своєрідну мистецьку академію, що складалася з українців та вірмен. Вищим рівнем шитва, "утвором майстра", вважалася гаптована ікона.

Існують відомості про гаптарський цех у Львові, що виробляв коштовне спорядження для коней. Гаптарі, що виготовляли речі повсякденного вжитку та для церкви, входили й до кушнірського, і кравецького та інших цехів. У Львівських міських актах 1425 р. згадується цех кравців, хоч уже з 1406 р. їх налічувалось не менше шістнадцяти<sup>3</sup>. Перелік завдань іспиту на звання майстра свідчить, що кравці вміли шити чоловіче, жіноче, церковне, військове та інше вбрання.

В архівах зустрічаються згадки про кравців XVI–XVII ст.: Івана Кравця з Теробовлі, "Кравця на площі Ринок з Потелича", Архипа з Холма, Омеляна, Пилипа, родину кравців Красовських зі Львова. У майстерні львівського кравця Іоахима на вулиці Руській замовляла вбрання княгиня Марія Збаразька<sup>4</sup>.

У XVI–XVIII ст. для оздоблення одягу використовували, крім золотних і срібних, шовкові нитки з місцевої сировини. Павло Алеппський у своїх записах відзначав, що в середині XVII ст. у Західній Україні вирощували



Христос. Фелон з Золочева Львівської обл. Фрагмент. Середина XV ст.  
Золотні, срібні та шовкові нитки, гладь, „у прикріп”. НМ у Львові

Christ. Phelonion from Zolochiv, Lviv Reg. Detail. Mid-15th c.  
Gold, silver, and silk threads. NM In Lviv





Богородиця. Фелон з Золочева Львівської обл. Фрагмент. Середина XV ст. Золотні, срібні та шовкові нитки, гладь, „у прикріп”. НМ у Львові

The Virgin Mary. Phelonion from Zolochiv, Lviv Reg. Detail. Mid-15th c. Gold, silver, and silk threads. NM in Lviv

шовковицю, зокрема, він описував плантації шовковиць в околицях Бродів, Кам'янця-Подільського.

До найдавніших центрів шовківництва належали Броди, Львів, Сокаль, Унів, Золочів, Станіслав<sup>5</sup>. Серед ремісників-шовкоробів вирізнялись виробники дорогого різновиду голубого шовку "блатату" – "блататники" і "едвабники". Найпоширенішою технікою шитва в XVII ст., особливо плащаниць, була техніка "едвабним" швом.

Велике значення для розвитку гаптарства в Україні мала торгівля. Існували постійні торговельно-економічні контакти між Києвом, Львовом, Кам'янцем-Подільським, Луцьком, Галичем. Ці міста стояли на головних торговельних шляхах і мали міцну економіку. У XV–XVII ст. відбувається інтенсивний обмін товарами з білоруськими і польськими містами: Пінськом, Мінськом, Слуцьком, Замостям, Любліном, Варшавою. Постійно підтримується активний товарообмін між Півднем і Сходом. Торги відбувались у Константинополі, Сучаві, Судаку. Зі Сходу в Україну завозили коштовні тканини, шовк, перли,



Іван Златоуст. Фелон з Золочева Львівської обл. Фрагмент. Середина XV ст. Золотні, срібні та шовкові нитки, гладь, „у прикріп”. НМ у Львові

St. John Chrysostom. Phelonion from Zolochiv, Lviv Reg. Detail. Mid-15th c. Gold, silver, and silk threads. NM in Lviv

з південних і західних земель – сап'ян. Україна вивозила на південні та східні торги одяг, полотно, шапки, сукно різних сортів, що надходили до Львова, Луцька, Кам'янця-Подільського.

Мистецтво монастирського шитва – одне з визначних явищ національної культури, притаманне колу православного світу. Воно розвивалося на тлі важливих соціально-економічних, політичних процесів в історії України.

З другої половини XVII ст. починається небачене доти піднесення культури, освіти, мистецтва, про що захоплено розповів у своїх спогадах антиохійський письменник та мандрівник Павло Алеппський, який відвідав Україну в 1654–1656 рр.

Як привілейована частина українського суспільства козацька старшина дбала про утвердження своєї шляхетності, прагнула пишно і багато прикрасити свій побут, оздобити одяг золотним гаптуванням та яскравим кольоровим шитвом. З метою зміцнення своєї влади козацька старшина здійснювала світське та церковне будівництво,



Апостол Павло. Фелон з Золочева Львівської обл. Фрагмент. Середина XV ст. Золотні, срібні та шовкові нитки, гладь, „у прикріп”. НМ у Львові

Apostle Paul. Pheionion from Zolochiv, Lviv Reg. Detail. Mid-15th c. Gold, silver, and silk threads. NM in Lviv



Іван Предтеча. Фелон з Золочева Львівської обл. Фрагмент. Середина XV ст. Золотні, срібні та шовкові нитки, гладь, „у прикріп”. НМ у Львові

St. John the Baptist. Pheionion from Zolochiv, Lviv Reg. Detail. Mid-15th c. Gold, silver, and silk threads. NM in Lviv



Плащаниця з церкви Архангела Михаїла в с. Жирівка Львівської обл. Перша половина XV ст. Адамашок, шовкові нитки, сухозлітка, шов „по формі”. НМ у Львові

Shroud from the Church of Archangel Michael in the vil. Zhyrivka, Lviv Reg. First half of the 15th c. Silk, gold, silver, and silk threads. NM in Lviv



Фелон. Фрагмент. 1625. Оксамит, шовкові, золотні та срібні нитки, гладь, „у прикріп”. НКПІКЗ

Phelonion. Detail. 1625. Velvet, silk, gold, and silver threads. НКРНСР





Опліччя фелона. 1616. Оксамит, золотні та срібні нитки, „у прикріп”. НКПІКЗ

Phelonion yoke. 1616. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP



Фелон. 1702. Майстерні Києво-Вознесенського монастиря. Оксамит, золотні та срібні нитки, „у прикріп”, обличчя шиті „по контуру” на саяті. НКПІКЗ

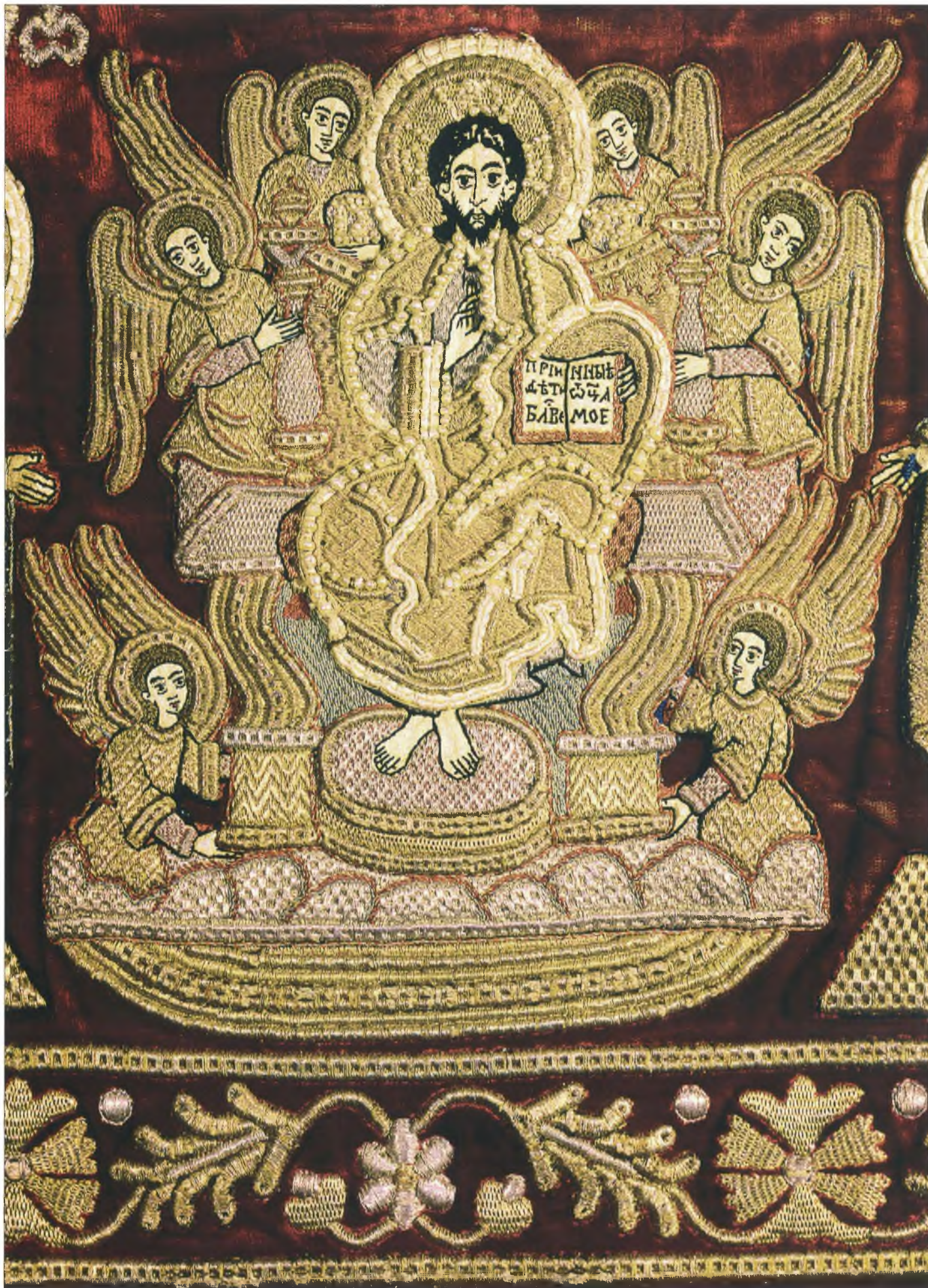
Phelonion. 1702. Shops of the Ascension Convent in Kyiv. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP





Фелон. Фрагмент. 1702. Майстерні Києво-Вознесенського монастиря.  
Оксамит, золотні та срібні нитки, „у прикріп”, обличчя шиті „по контуру” на саяті. НКПІКЗ

Phelonion. Detail. 1702. Shops of the Ascension Convent in Kyiv.  
Velvet, gold and silver threads. NKPHCP



Фелон. Фрагмент. Кінець XVII ст. Оксамит, золотні та срібні нитки, «у прикріп», обличчя шиті «по контуру» на саєті. НКПІКЗ

Phelonion. Detail. Late 17th c. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP

засновувала монастирі, які опікувала й щедро обдаровувала. На тлі бурхливого вияву творчого потенціалу та життєвої енергії народу розбудовується монастирське життя, розвиваються центри шитва та гаптарства, що набули різних національних рис.

Упродовж XVI–XVIII ст. з'явилися твори гаптарства, що демонструють високу майстерність виконавців і засвідчують безперервність розвитку цього виду мистецтва. Видатні тогочасні прогресивні українські діячі замовляли й дарували церквам і монастирям гаптарські твори, в яких втілювались їхні уподобання, морально-етичні переконання, уявлення про волю, незалежність, про самостійність української церкви.

Українське гаптарство мало міцне фольклорне підґрунтя з усталеною стилістикою і сформованими ідеалами краси. Воно дбайливо зберігало античні, візантійські та давньоруські традиції, підживлені виразністю й гармонійністю Ренесансу. Наприкінці XVII ст. у шитві запанував стиль бароко, що виник в Європі. Органічно поєднавшись

із тяжинням народного мистецтва до підвищеної декоративності й образної наснаженості, він поступово перетворився на яскраво виражений національний стиль – українське бароко.

Період Гетьманщини характеризується буйним розвитком шитва, пов'язаним зі зростанням попиту козацької старшини на пишно оздоблені речі побуту та вбрання. Збереглося багато зразків літургійного шитва, а також вишитих речей XVII–XVIII ст., що прикрашали побут заможної української шляхти. Здебільшого це вишивка різнокольоровим шовком, гаптування золотною та срібною нитками. Золотним шитвом прикрашали сорочки, жупани, жіночі літники, керсетки, очіпки. Портрети представників козацької старшини та численні народні картини "Козак Мамай" дають можливість якоюсь мірою уявити характер вишивки, її пишність та репрезентативність. Такі, зокрема, портрети знатного товариша Григорія Гамалії, переяславського полковника Семена Сулими, його дружини Параски Сулими, отамана Війська Донського Данила



Фелон. Фрагмент. Початок XVII ст. Оксамит, золотні та срібні нитки, „у прикріп”, обличчя шиті „по контуру” на саяті. НКПІКЗ

Phelonion. Detail. Early 17th c. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP



Фелон „Печерська Богоматір”. Фрагмент. XVII ст. Оксамит, золотні та срібні нитки, „у прикріп”, обличчя шиті „по контуру” на састі. НКПІКЗ

The Virgin of Pechersk. Phelonion. Detail. 17th c. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP

Ефремовича, стародубського полковника Михайла Миклашевського, Івана Шияна, які зображені в штих з коштовних тканин жупанах, свитах, кунтушах, шапках, літниках, оздоблених візерунковим тканням, вишивкою яскравими шовками, золотим гаптуванням.

Особливим багатством відзначалось гаптування кінського спорядження – попон, сідел, чепраків (портрет Петра Конашевича-Сагайдачного), а також оздоблення скатертей, покривал, килимів та інших ужиткових речей. Наприклад, у хорунжого І. Забіли було "кошуль п'ятнадцять золотом і срібром шитий", а у низі пожитків наказного гетьмана Полуботка згадувалося щось із 16 донець кибалок, штих такими ж нитками. У посагу дочки гетьмана Івана Самойловича перелічуються гаптовані покривала, наволочки: "простирадло зеленого шовку золотом шите, простирадло золотом та сріблом шите, а до нього наволочок три одного шиття, ковдра соболяча, покрита атласом червоним, по атласу шито трави волоченим золотом"<sup>6</sup>.

У реєстрах міста Батурина за 1593 р. згадуються ткани рушники, скатертини, наволочки, серветки та інші вироби, прикрашені червоною та багатобарвною вишивкою, золотим та срібним шитвом. В описі будинку кошового П. Калнишевського за 1768 р. вказується 35 рушників серед речей кошового, а ще у коморах "рушников різного манеру скільки их было не можно знать".

У музеях Полтави, Чернігова, Сум, Києва зберігається значна кількість так званих лиштв, або окрайок, – фрагментів вишивок церковного одягу та предметів побуту козацької старшини. Їх виконано переважно одним

кольором – зеленим, чорним, червоним або в поєднанні зеленого та темно-вишневого з невеликим додаванням золотної та срібної ниток, які цінувалися як коштовні матеріали.

Орнамент цієї групи вишивок XVII ст. утворюється з чергування окремих, віртуозно оброблених елементів або з безперервного ритму зв'язаних між собою стилізованих узагальнених елементів – квітів, плодів, пуп'янків, що розміщуються на плавних вигинах стебла. Спільним є те, що рослинні мотиви подано площинно, в поперечному розрізі. Графічною виразністю і лаконізмом ліній, спокійно-врівноваженим ритмом, розфарбуванням окремих площин мотиву локальним кольором виявлено аналогії з орнаментациєю рукописної книги XVII ст., творами народного мистецтва, його живлючою силою. Серед цієї групи вишивок часто зустрічаються мотиви граната в поперечному і поздовжньому розрізах. Вони розміщуються на плавних вигинах гілки з видовженим гострокінцевим листям. Поширеними є мотиви гвоздики, лотоса із зубчастим листям. Ці мотиви виявляють глибинні етнокультурні контакти з мистецтвом східних країн – Персії, Вірменії, звідки в Україну потрапляла велика кількість коштовних вишивок, килимів, дорогіших тканин, затканих і гаптованих золотом і сріблом. У XVI–XVII ст. орнаменти східних тканин, а пізніше тканин з Італії та Іспанії в Україні зазнавали суттєвої переробки відповідно до смаків та уподобань українських жінок. Такі орнаменти використовували і черниці для оздоблення церковного одягу.

Для оздоблення рушників, скатертей та інших предметів інтер'єрного призначення в середовищі козацької



Фелон „Собор Архістратиґа Михаїла”. Початок XVIII ст.  
Оksamит, золотні та срібні нитки, обличчя шиті „по контуру” на саяті. НКПІКЗ

The Synaxis of Arcestrategos Michael. Phelonion. Early 18th c.  
Velvet, gold and silver threads. NKPHCP



Фелон „Собор Архістратига Михаїла”. Фрагмент. Початок XVIII ст.  
Оksamит, золоті та срібні нитки, „у прикріп”, обличчя шиті „по контуру” на саєті. НКРПЗ

*The Synaxis of Archstrategos Michaeli. Pheionion. Detail. Early 18th c.  
Velvet, gold and silver threads. NKPHCP*



старшини поширеною була монохромна вишивка червоною або білою ниткою "заполочним кветом". Саме так оздоблено дві скатерті з родини гетьмана Івана Скоропадського, датовані 1715–1722 рр. Їх подібність за характером виконання та орнаментальними мотивами свідчить про те, що скатерті виконувала одна майстриня. В центрі першої скатерті з широкого тонкого полотна вишито один над одним трьох орлів в оточенні стилізованих букетів, а по краях – широку кайму з орликів та рослинних галузок. На грудях орлів – літери ІЧЄВЕЦПВЗ (Іван Чарниш суддя енеральний війська его царської пресвітлої величності Запорозького), а навколо орлів – літери ІСГЙЦПВВЗ (Іван Скоропадський гетьман його царської пресвітлої величності війська Запорозького)<sup>7</sup>.

Поле другої скатерті теж оздоблено орлами з тими само літерами. Орнамент крайки складається з широких розлогих букетів, восьмикутних зірок та двоголових орликів з геральдичними мотивами герба Скоропадських – трьома перехрещеними стрілами. Як і на першій скатерті,

на грудях великих орлів вишито ініціали зятя гетьмана – Івана Чарниша, а навколо ініціали Івана Скоропадського. Крім того, навколо орликів на крайці – також ініціали Івана Скоропадського з додаванням літер ОСД (обох сторін Дніпра).

Обидві скатерті, виконані заповнювачем вишневого кольору рушниковим швом, походять з одного осередку шитва. Можна припустити, що це Гамаліївський Харлампіївський монастир, збудований коштами гетьмана Івана Скоропадського та його дружини Настасії (пізніше там їх обох було поховано). Це був визначний осередок шитва, в якому виконувалися гаптовані вироби для вкладів до монастирів України. Очевидно, обидві скатерті, що мають орнаментальну кайму з трьох боків, використовувалися в церкві як покров на престол або аналой.

Побутували також вишиті килими. Саме такий килим "шитий волоченим золотом по червчастому сукну" в 1646 р. подарував київський митрополит Петро Могила російському цареві Олексію Михайловичу<sup>8</sup>.



„Преображення”. Фрагмент шитва. XVII ст. Оксамит, золотні та срібні нитки, „у прикріп”, обличчя шиті „по контуру” на саєті. НКПІКЗ

The Transfiguration. Detail of embroidery. 17th c. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP



Особливо різноманітним і щедро оздобленим вишивкою, гаптуванням було жіноче вбрання, для якого використовували дорогі тканини – алтабас, китайку, фаландиш, адамашок, брокат. На тонкому прозорому полотні гаптувалися жіночі сорочки, золотим шитвом прикрашалися головні убори, зокрема шапочки "кораблики". Така шапочка з зашитим срібними нитками тлом, по якому кольоровим шовком вишито великі квіти, зберігається в Чернігівському історичному музеї.

Гаптуванням прикрашалися і зимові шапки. У списку посагу Меланії – дочки сотника Павла Миницького (село Іваниця) – перераховуються "шапок три, одна соболевая з золотим вершком, другая золотоглавая, белая, третья шитая золотом"<sup>9</sup>. Саме такі гаптовані шапки з дорогоцінним хутром бачимо на малюнках О. Рігельмана, зокрема на портреті Наталії Розумовської.

У музеях України збереглися фрагменти шитва так званих денець кибалок. Це переважно круглої або овальної форми медальйони, в які майстерно закомпоновано

центричні композиції – посередині великий серцеподібний мотив, оточений рослинним орнаментом, або квітка з чотирма гронами винограду, що утворюють хрест, у кутах якого вишито великі п'ятипелюсткові квіти. Поширеними є грушоподібні мотиви у фестончатому медальйоні, багатопелюсткові мотиви утворюють хрест, у кутах якого зображено птахів. Часто зустрічається зображення багатопелюсткової стилізованої квітки в центрі, обабіч якої – стилізовані тюльпани. На одному з фрагментів денця зберігся напис "с. Полуботки". Це робота овальної форми, з тонкого білого полотна, шитво виконано золотим гаптуванням. Орнамент складається з шестипелюсткової квітки в центрі та трьох тюльпанів по боках, що утворюють центричну композицію. Середній тюльпан завершується хрестом. Навколо вигаптувано дрібні квіточки. За стилістичними ознаками цю роботу виконано на початку XVIII ст. Саме тоді село Полуботки поблизу Чернігова належало родині Полуботків.

Відомий дослідник Чернігівщини О. Шафонський писав, що великі головні убори, схожі на ярославські



Фелон „Трійця”. Фрагмент. Оксамит, золоті та срібні нитки, „у прикріп”, обличчя шиті „по контуру” на саеті. НКПІКЗ

The Trinity, Phelonion. Detail. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP



Свята Трійця. XVIII ст. Дерево, левкас, темпера. НХМУ

The Holy Trinity. 18th c. Tempera on gesso-grounded panel. NAMU

кокошники, називалися кибалками. Раніше їх носили прості й знатні жінки, але нині їх майже не використовують<sup>10</sup>.

До кінця XVIII ст. ці головні убори виходять з ужитку, їх фрагменти потрапляють до єпархіальних музеїв. Уперше їх було представлено на виставці чернігівського археологічного з'їзду. про що зазначено в каталозі: "Більша частина описаних воздхів і покровців складається з вставок, розшитих золотом і сріблом по оксамиту або парчі. Це не що інше, як жіночі очіпки, які приносилися в жертву церквам, коли стали виходити з ужитку"<sup>11</sup>. Очевидно, назва цих фрагментів очіпків – кибалки так і залишилася в літературі.

Знатні шляхтянки носили також розшиті золотом, сріблом, канителлю черевики, шиті з дорогих тканин, переважно з атласу. Зразком можуть бути черевики дочки гетьмана Данила Апостола Параскеви. Аналогічне взуття згадується в переліку посагу сотниківни Меланії, яка мала чотири пари "гафтованих" черевиків.

Гаптування широко використовували в храмах поруч з такими видами мистецтва, як іконопис та стінопис.

Літургійне шитво завжди мало символічний смисл, де через предмет реального світу особистість пов'язувалася з вищим, божественним началом. Середньовічні богослови надавали великого значення декоративному оздобленню храмів, передовсім розписам, вважаючи, що вони зримо розкривають основні постулати християнського вчення. Афанасій Кальнофойський у книзі "Тераургіма" (1638) писав: "Живописне зображення Христа

переважно для тих, хто не вмів читати, тому й називають живописне мистецтво книгою неписьменних".

Кожен предмет у храмі наділявся певною, лише йому притаманною сутністю, яка була невід'ємною частиною загального змісту релігійного обряду. Ікона, гаптована плащаниця, воздх, на престольне одяння, катапетасми (завіси Царських врат) тощо мали у храмі чітко визначене місце, певну змістову роль і значення у сюжетно-символічній структурі літургії.

Літургію (з грецької – спільне богослужіння) запровадив сам Ісус Христос під час Тайної вечері. Чин і порядок проведення її склав апостол Яків, перший єпископ Єрусалимський. Василій Великий та Іван Златоуст у IV ст., а Григорій Богослов у VI ст. письмово зафіксували порядок проведення богослужіння з тією метою, щоб літургія завжди і скрізь виконувалася однаково.

Богослужіння має зовнішню, обрядову функцію і внутрішню, сакральну. Розглядаючи храм і культове дійство як цілісну систему, видатний релігійний філософ Павло Флоренський доводить, що носіями святості у церковному культі виступають не лише таїнства та священнослужителі, а й предмети культу – хрест, ікона, чаша, дискос, кадило, облачення. Вони одночасно є матеріальними речами і духовними цінностями, святинями. У богослужінні основне місце посідає образна символіка. Під час літургії у певних символічних обрядових дійствах згадується земне життя Христа від народження до жертвової смерті та вознесення, а також люди та події, які, за священним



Фелон „Архангел Гавриїл”. Фрагмент. 1707. Оксамит, золотні та срібні нитки, „у прикріп”, обличчя шиті „по контуру” на саєті. НКПІКЗ

Archangel Gabriel. Phelonion. Detail. 1707. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP



Фелон „Архангел Михаїл”. Фрагмент. 1707. Оксамит, золотні та срібні нитки, „у прикріп”, обличчя шиті „по контуру” на саєті. НКПІКЗ

Archangel Michael. Phelonion. Detail. 1707. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP

писанням, утверджували християнські ідеї на землі. Зміст літургії, її християнська символіка зумовили культовий характер пам'яток шитва, його сюжети, місця розташування, кольори. В ансамблі храму є твори гаптування, які мають чітко фіксоване місцезнаходження: покрови – на престол, аналой, катапетасми, пелени – на ікони. Крім того, є ще й літургійні тканини, які, виконуючи певну символічну роль, безпосередньо стосувалися богослужіння. Це покрівці, воздухи, плащаниці, одяг священнослужителів.

Маючи культовий і глибоко символічний зміст, одяг священнослужителів визначає сюжети шитва, їх розташування, колір. Так, стихар – одяг дияконів символізує світлоносне янгольське вбрання і тому має яскраві чисті кольори. Фелон священника означає верхній царський одяг (порфіру), в який воїни вбрали Ісуса у палаці Пілата, коли глузували з нього, називаючи царем. Кожному святові відповідали гаптовані сюжети фелонів. Важливими також були колір та матеріал одягу. Так, у свята Гбсподні

використовували парчеві фелони з золотими розводами на яскраво-червоному тлі, у Богородичні та янгольські – парчеві з золотими розводами на срібному тлі, в апостольські – ризи жовтого кольору, у святительські – блакитного, у мученицькі – червоного, в дні преподобних – зеленого кольору.

Гаптарство було окремим видом ремесла, яким займались в цехових майстернях тільки чоловіки. До їхньої праці ставилися з великою повагою і шаную, що так яскраво змалював у своєму вірші "Про гафарів" український поет кінця XVII – початку XVIII ст. Климентій Зіновій.

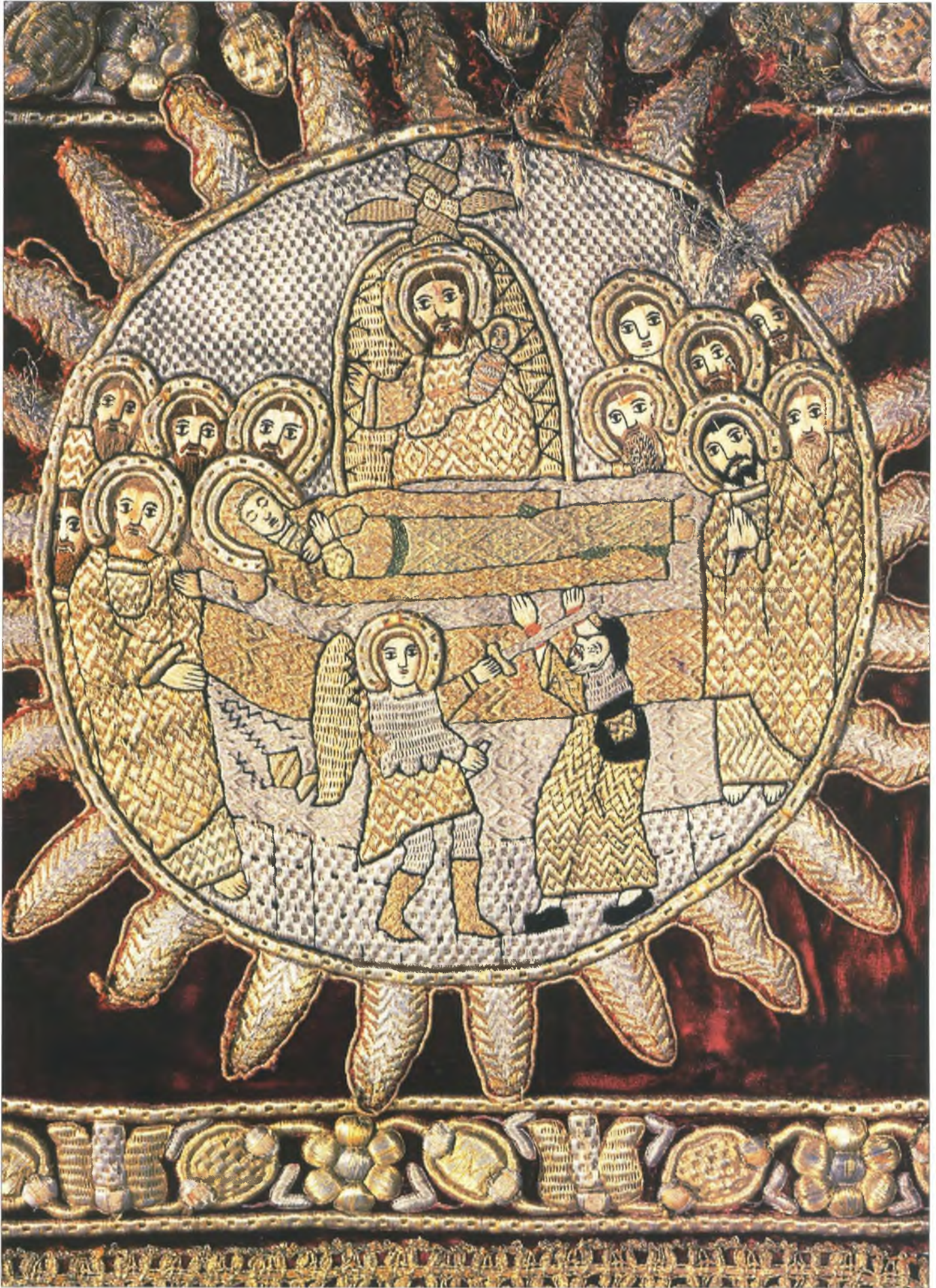
Основну кількість гаптованих речей виготовляли у монастирях черниці, вони також виконували замовлення і для світських людей, гаптували предмети одягу, інтер'єру. В Україні існував цілий ряд жіночих монастирів, які були не тільки центрами гаптування та іконопису, а й насамперед осередками культури й освіти.

Пам'ятки українського гаптування – це синтез творчості іконописців, що створювали мистецький образ,



Фелон „Тайна вечеря”. Фрагмент. Середина XVII ст. Оксамит, золотні та срібні нитки, „у прикріп”, обличчя шиті „по контуру” на саєті. НКПІКЗ

The Last Supper. Phelonion. Detail. Mid-17th c. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP



Фелон „Успіння Пресвятої Богородиці”. Фрагмент. Кінець XVII ст. Оксамит, золоті та срібні нитки, „у прикріп”, обличчя шиті „по контуру”, на састі. НКПІКЗ

The Dormition. Phelonion. Detail. Late 17th c. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP



Фелон „Успіння Пресвятої Богородиці”. Фрагмент. XVII ст. Оксамит, золотні та срібні нитки, „у прикріп”, обличчя шиті „по контуру” на саяті. НКПІКЗ

The Dormition. Phelonion. Detail. 17th c.  
Velvet, gold and silver threads. NKPHCP

робили попередні прориси, та черниць, які безпосередньо втілювали малюнок у матеріалі. Образотворче шитво розвивалося в єдиному руслі з загальним напрямком усього мистецтва і передусім іконопису, гравюри, стінопису. Саме за прорисами, а іноді й за безпосередньої участі відомих художників XVII–XVIII ст. Леонтія Тарасевича, Івана Щирського та інших майстрині виконували високохудожні твори шитва в жіночих монастирях.

Твори гаптування XIV–XVI ст. засвідчують довершеність технічних засобів виконання, цілком сформовану художню систему іконографічних сюжетів, поширених в усіх місцевостях України.

Шедевром українського шитва XV ст. вважається так званий золочівський фелон. Збереглося 11 постатей з композиції "Деїсус", вирізаних з невідомого зразка, можливо пелени, і нашитих на фелон, який походив з церкви св. Миколая міста Золочева.

Привертає увагу майстерність, художня довершеність зображень. Видовжені стрункі фігури, витончені силуети, підкреслено граціозні жести рук, які тримають притаманні їм атрибути – сувій в Івана Хрестителя, зерцала – у архангелів, Євангелії – в апостолів і святителів. Кожна з 11 постатей вражає глибокою психологічністю, індивідуальністю у виконанні художнього образу. Центральною постаттю є Пантократор у гіматії. Він сидить на престолі і двоперсто благословляє. Його іконографія має прямі аналогії з іконописом України і Росії XV ст. Обличчя архангелів сповнені високої духовності й поетичності.

Вони вдягнені у біло-кремові далматики, з орарями, що виблискують золотним шитвом. Такий тип одягу архангелів відомий в українському іконописі XV ст., оскільки вже у наступному столітті архангелів зображували тільки в хітонах та гіматіях. Івана Хрестителя зображено в рідкісному варіанті – як проповідника, з розгорнутим сувоєм, у мілоті та гіматії, з босими ногами. Загальне враження гармонії, ясності підсилюється стриманим колоритом, побудованим на вишуканому зіставленні золотних і срібних ниток, делікатно забарвлених пурпурними, яскраво-блакитними, вохристими та синьо-чорними шовковими нитками. Це створює дивовижні переливи у поєднанні барв, надає постатям ошатного вигляду. Декоративність поверхні, її мерехтливість і рухомість досягаються різноманітністю вишивки, віртуозним володінням технікою гладі різнокольоровими шовковими нитками. Обличчя святих з високими чолами і широко поставленими очима вишиті швом „за формою” дуже дрібними стібками з тонким нюансуванням світлотіньових співвідношень. Як зазначав Іларіон Свенціцький, колористика шитва нагадує „насичені тони київських мозаїк і давніх емалей”<sup>12</sup>. Привертає увагу трактування бганок одягу в святих, зокрема в апостола Петра. Вони мають такий само вигляд, як на українських іконах того часу із заломами та відповідними пробілами, тобто бганки вишивали темними нитками посередині і білими по краях. На думку О. Сидор-Ошуркевич, так сміливо, по-іконописному моделювати форму технікою вишивки і досягти такої переконливої глибини



Палиця „Успіння Пресвятої Богородиці”.  
Кінець XVII ст. Оксамит, золотні  
та срібні нитки, перли, „у прикріп”,  
обличчя шиті „по контуру” на саєті. НКРПІЗ

The Dormition. Epigonation. Late 17th c.  
Velvet, gold and silver threads. NKPHCP

почуттів, яку бачимо у ликах золочівських святих, міг лише художник-іконописець<sup>13</sup>.

Детальний мовний та палеографічний аналіз вишитого тексту Євангелії, яку тримає Христос, свідчить про волинське походження пам'ятки, а іконографічні аналогії з українським іконописом підтверджують попередню атрибуцію пам'ятки, зроблену І. Свенціцьким, як таку, що належить до XV ст.

Унікальною пам'яткою є плащаниця XV ст. з церкви Архангела Михаїла в с. Жирівка, що зберігається в Національному музеї у Львові. Її привіз у музей в 1909 р. з експедиції по Львівщині Вадим Щербаківський. Але перш ніж потрапити до колекції музею, її демонстрували в 1888 р. на виставці у Львові, а згодом опублікували в каталозі та альбомі цієї виставки.

Сюжет "Оплакування" трактовано лаконічно, виразно, без зайвих деталей. У центрі – розпростерте тіло Христа в оточенні чотирьох янголів з рипідами, Богородиці та Івана Богослова. Сцена пройнята глибоким сумом, почуттям невимовного жалю. Сповнений скорботи і образ Богоматері, яка тримає на колінах голову Христа, припавши обличчям до його щоки.

Композиція плащаниці ілюструє один з найдавніших іконографічних ізводів „Оплакування”, пов'язаний з візантійською традицією. Він був поширений у країнах візантійського впливу, передовсім на Балканах. Стриману і водночас вишукану колірну гаму плащаниці побудовано на зіставленні білих, вохристих і золотисто-жовтих тонів, виразність яких підсилено малиновим тлом. На початку XIX ст. плащаницю було реставровано: всі зображення вирізано по контуру й перенесено на нову основу з малинового брокату. Дослідження зображень на плащаниці виявляє їх подібність до зображень на українських іконах XV ст. Це вказує на зв'язок з перемишльським малярським осередком, в якому, ймовірно, працював іконописець, що створив малюнок на плащаниці<sup>14</sup>.

Гаптування виконували золотною чи срібною ниткою – сухозліткою. Сухозлітка – це блискучий дротик, обвитий жовтою ниткою під золото, а білою – під срібло так, що створюється враження суцільної рівної металевої нитки. Використовували також сканні нитки, тобто блискучу золоту перевивали зеленою, червоною або чорною шовковою ниткою, срібну найчастіше перевивали блакитною. Таке поєднання створювало цікаві колористичні ефекти, надзвичайно вишукані переливи. Різною була й шовкова нитка – сканна, тобто кручена, некручена, шемаханська тощо. Сухозліткою шиють технікою "у прикріп" або "за лічбою". Через те що металева нитка була нееластичною, негнучкою, нею не проколювали тканину, як у техніці "у прокол", а накладали поверх і закріплювали шовковою ниткою. При цьому на блискучій поверхні залишалися короткі рисочки, крапочки, утворюючи різноманітні геометричні візерунки, складну світлотіньову гру поверхні. На виробі XVI–XVII ст. закріпки найчастіше мали вигляд різноманітних поєднань ромбів, прямокутників, хвилястих ліній. Оскільки гаптування передбачало лінійно-площинне відтворення зображень, то постаті, різноманітні предмети, деталі архітектури, орнаментальні мотиви гаптувались силуетно, з розподілом частин тіла чи вбрання різними площинами узорів.

З другої половини XVII ст. деталі вбрання виконують рельєфним швом "по мотузці". З'являється м'яка нитяна підкладка під зображення, яку прикріплювали стібками по всій поверхні, рахуючи кількість ниток, від чого техніка отримала ще назву "за лічбою". Усі постаті вишивались окремо на полотні з підстеленням із ниток, а потім нашивались на відповідне місце виробу. По краях зображення обшивали шнуром, що виразно підкреслювало їх контур, надавало чіткості й графічної виразності. З другої половини XVII ст. гаптування набуває яскравої рельєфності, накладається більша кількість шарів підстелення. Комбінації закріпок, переважно складних узорів ромба,



Плащаниця. 1655. Майстерні Києво-Вознесенського монастиря. Оксамит, шовкові нитки, шов „по формі”. НКПІКЗ

Shroud. 1655. Shops of the Ascension Convent in Kyiv Velvet, silk threads. NKPHCP





Плащаниця. Фрагмент. 1655. Майстерні Києво-Вознесенського монастиря.  
Оксамит, шовкові нитки, шов „по формі”. НКПІКЗ

Shroud. Detail. 1655. Shops of the Ascension Convent in Kyiv.  
Velvet, silk threads. NKPHCP



поступаються місцем паралельним лініям. З'являється так зване панцирне шитво.

Упродовж XVII ст. в українському гаптарстві виробилася проста манера зображення облич, викристалізувався певний ідеал типажу. Графічною чорною лінією шовкової нитки технікою стебнівки на саєті ретельно окреслювались очі, брови, ніс. Бороди, волосся вишивали "едвабним" швом. Жіночі обличчя, як правило, були округлими, з м'яким ніжним і ласкавим виразом. Чоловічі – спокійні, врівноважені, з чорним волоссям і бородами у більш молодих людей і світлим – у літніх. Завдяки своїй майстерності гаптувальниці уникали шаблонності й одноманітності, досягаючи певного настрою, складних психологічних характеристик зображуваних.

У гаптуванні широко використовувались коштовні прикраси, дорогоцінне каміння, перли для обведення німбів. Перли завозили з Індії та Персії, а також з Голландії та інших країн Західної Європи, з північних регіонів Росії.

Перли були скатні й окатні, тобто круглі, що цінувалися дуже високо, та нерівні, більш дешеві.

Гаптували на різноманітних коштовних тканинах – парчі, китайському й перському шовку, італійській однотонній камці з великим узором. Особливу популярність мав західноєвропейський оксамит, оскільки утворював глибоке м'яке тло, на якому контрастно виділялось гаптування.

Українське гаптування XVII ст. демонструє цілком сформовану художню систему іконографічних схем, поширених в усіх регіонах України, а також довершені формально-технічні засоби виконання. Це свідчить про довготривалість попереднього розвитку і неперервність традицій. Характерною ознакою є панування візантійської іконографічної системи з певною її герметичністю й закритістю для широких структурних нововведень. Виявилось це в консервації художньо-виражальних та технічних засобів шитва, збереженні сформованої іконографії. Композиційно всі сюжети – передусім деісусні композиції,



Епитрахиль. Фрагмент 1643. Оксамит, золотні та срібні нитки, „у прикріп”, обличчя шиті „по контуру” на саєті. НКПІКЗ

Epttrachelion. Detail. 1643. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP

сюжети "Успіння Богородиці", "Покрова", "Трійця" – це сцени з ірреальним, позапросторовим середовищем. В їх побудові зберігається двовимірний іконний простір, умовна масштабність, обернена перспектива. Ірреальність і символічність зображень виявляється через сюжет, а також символіку золота і срібла, які в середньовіччі виражали ідею очищення, раю, світла, вічності.

Протягом XVII ст. в оздобленні фелонів залишається незмінною композиція деісусних і пророчих циклів. У її основі лежала симетрично повторена вертикаль фігури, її спокійно-розмірений ритм. Це досягалося шляхом одноманітного повторення фігур обабіч Христа. Фігури пристоячих статичні, непорушні, позбавлені рухів та поз. У зображеннях апостолів, пророків, святителів характерними були трафаретні, постійно повторювані, шаблонні пози і жести. Фігури виконувалися площинно, без моделювання складок одягу та частин тіла. Загальний спрощено-геометризований малюнок фігур своїми пропорціями наближається до прямокутника. Фігура

розглядається як певна площина, що розробляється майстриною за допомогою різноманітних орнаментальних візерунків, утворених закріпками з кольорового шовку. Саме в цьому й полягала особливість техніки "за лічбою". Межі різних площин відокремлювалися лінією чорного або червоного кольору.

Наприкінці XVII ст. рельєфність зображень посилюється, і лінії внутрішньої розробки фігур окреслюються рельєфним швом "по мотузці". Композиційна статика, побудована на ритмі, симетрії прямокутних видовжених фігур, лежала в основі художньо-образної системи золотного гаптування. Це підсилювалося направленістю дії в одному напрямку, підкресленням паралельності всіх постатей відповідно до нижньої горизонтальної лінії опліччя фелона. Обрамлення у вигляді вузьких ліній рослинного орнаменту має другорядне значення, застосовується лише для підкреслення образотворчої композиції. Орнаменти одноманітні і мають обмежену кількість варіантів.



Палиця „Знамення”. Фрагмент Парча, золотні та срібні нитки, „у прикріп”, обличчя шиті „по контуру” на саяті. НКПІКЗ

The Sign. Epigonation. Detail. Brocade, gold and silver threads. NKPHCP



Шапка Богдана Хмельницького. XVII ст.  
Атлас, срібні нитки, „у прикріп”. НМІУ

Bohdan Khmelnytskyi's cap. 17th c.  
Satin, silver threads. NMHU

За малюнком, іконографією зображених твори шитва XVII ст. аналогічні грецькому шитву. Єпитрахилі XVI ст. з Візантійського музею в Афінах аналогічні тим, що походять в XVII ст. з Києво-Вознесенського монастиря. Це передусім єпитрахилі 1640, 1642, 1643, 1673, 1674 рр.<sup>15</sup>

Зображення на єпитрахілях уміщувались під арками або в овалах. Вони різняться між собою рослинним орнаментом і постатями у верхній частині. Типовим є відтворення вгорі єпитрахілей сцени Благовіщення: зліва – архангел Гавриїл, справа – Марія за аналоєм, постаті Антонія і Феодосія Печерських або інших шанованих святих. В орнаменті єпитрахілей переважають зображення тюльпанів, перської гвоздики, великого граната, розділеного навпіл. Складається враження, що прориси потрапляли до монастирів з Афона, Греції, Македонії і тривалий час слугували взірцями для гаптувальниць, які могли додавати інших святих, наприклад Антонія і Феодосія, змінювати техніку шитва. Широка географія творів свідчить про значні культурно-мистецькі контакти всього православного

світу. Особливо тісні відносини існували між Львовом і Сучавою – центром золотного шитва Молдово-Валахії. Одночасно з існуванням традиції гаптування, що використовувала протягом століть давні прориси, у середині XVII ст. набуває поширення тенденція відходу від цих зразків шитва і перехід на нові позиції, пов'язані насамперед з посиленням декоративних можливостей орнаменту. Формування орнаментальних засад відбувається в контексті напрямів оздоблення рукописної книги.

Серед цієї групи пам'яток слід назвати два орари 1651 та 1673 рр., єпитрахиль із с. Пухівка, яку подарував, як свідчить напис, Антоній Дусинський "во дні Петра Могилы" 1640 р. Особливістю цих пам'яток є те, що орнаментальна звивиста гілка формує композицію твору. На єпитрахилі з с. Пухівка вміщено сюжет "Явлення ангела Якимові й Анні". Згідно з кроєм єпитрахілі композиція поділена на дві частини. На одній – під деревом стоїть Анна, побожно слухаючи янгола, що простяг руки, злітаючи згори. На другій – ту саму звістку слухає Яким.



Хрещатий покрівець. Фрагмент. Оксамит, золотні та срібні нитки, "у прикріп", обличчя шиті "по контуру" на саєті. ЧОІМ

Cross-like pall. Detail. Velvet, gold and silver threads. ChRMH

Це унікальне зображення в гаптуванні XVII ст., сповнене надзвичайної ліричності, поетичного осмислення події. Гаптарка намагається наповнити сцену реаліями життя, що є абсолютно новим явищем гаптарства на початку XVII ст. Тонко промальоване дерево з різнокольоровими листочками, з пташками, що сидять у гнізді, різні звірята внизу. По-новому вирішено постать Якіма, сповнену експресії, енергії руху<sup>16</sup>. Пам'ятка походить з київського осередку шитва, очевидно з Києво-Вознесенського монастиря<sup>17</sup>.

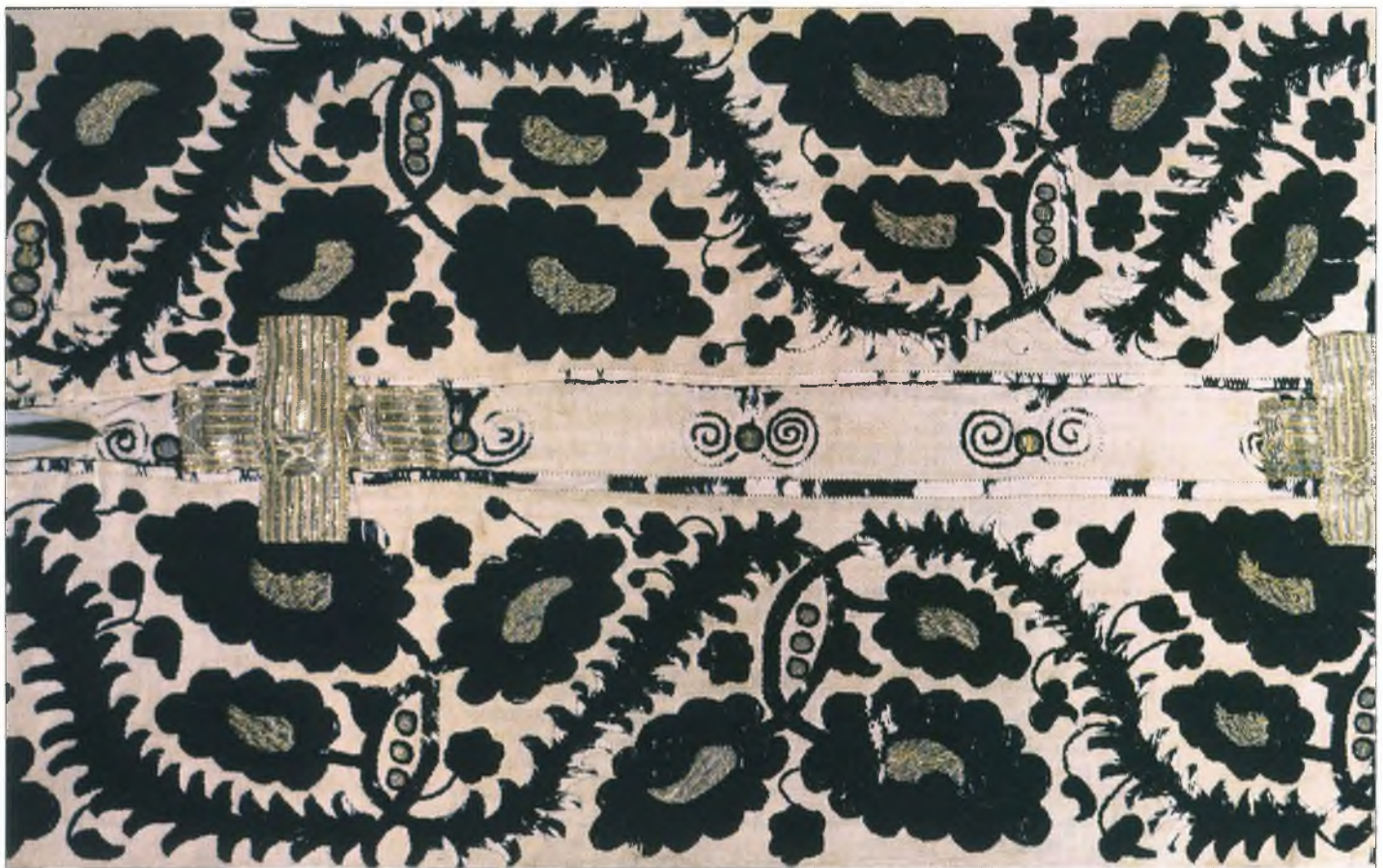
Українське гаптування протягом XVII ст. оперувало невеликим колом сюжетів. Фелони в основному мали деісусні, пророчі композиції. "Деісус" – один із найпоширених сюжетів українського гаптування XVII–XVIII ст. Його іконографічні варіанти – це цілком сформовані композиційні схеми, що свідчать про виникнення цього сюжету в давні часи. Апогей розвитку цього сюжету припав на XVII ст., упродовж XVIII ст. його поступово витіснили інші теми, і в XIX ст. цей сюжет зазнав суттєвих змін у художньо-виразальних і формально-технічних засобах шитва.

Найдавнішою датованою пам'яткою з цим сюжетом є опліччя фелона 1625 р. – дар Луцького та Острозького єпископа Ісакія Києво-Печерській лаврі. Саме цей фелон продовжує давні традиції шитва XV ст., насамперед "Моління" так званого золочівського фелона. Орнамент у вигляді трипелюсткової гвоздики, S-подібні мотиви, поширені в гаптуванні Київської Русі, вишиті шовковими нитками обличчя, грецизми у написах дають можливість включити цей фелон до пам'яток, що жилися давніми традиціями і мали тісний зв'язок з мистецтвом Молдавії та Афону. Композицію фелона побудовано на чергуванні вертикальних постатей, сповнених величі й монументальності. Її спокійно-розмірений, пропорційний ритм

посилює відчуття статичності. Спереду на опліччі фелона зображено святих Антонія і Феодосія, що свідчить про те, що він виконувався спеціально для Києво-Печерської лаври на честь важливої події в житті Луцького єпископа Ісакія. Очевидно, фелон виготовлено на Волині, в Луцькому Хрестовоздвиженському братстві. Це підтверджує не лише походження єпископа Ісакія, а й передусім те, що на Волині як в монастирях, так і в майстернях княжих родів зберігалися традиції православного мистецтва з орієнтацією на традиції Греції, Молдово-Валахії, Росії.

Видатною пам'яткою є також коштовний фелон 1616 р. з деісусною композицією. Ці фелони мають ідентичний орнамент у вигляді трипелюсткової гвоздики, вишиті шовковими нитками обличчя, а головне – фігуру двоперсто благословляючого Христа у гіматії. Уже в цій пам'ятці з'являється навколо трону почет шістьох янголів, одягнених у короткі стихарі. Подібні роботи продовжували в Україні лінію грецького гаптування, що знайшла тут своє оригінальне осмислення й місцеву інтерпретацію.

Композиція "Деісус" на українських фелонах вирізняється як складом пристоячих, так і значенням центральної фігури Христа. У найдавніших пам'ятках Вседержитель одягнений у хітон і гіматій, у пізніших пам'ятках Він зображений як Спас – Великий Архієрей, що велично сидить на троні, вбраний у повне архієрейське вбрання. Це надітий поверх стихаря сакос із омофором навколо шиї, правий кінець якого перекинута через плече, а лівий довгий спускається дотолу, на голові – мітра у формі корони. У лівій руці Спаситель тримає розкриті Євангелію, правою благословляє. На дорогих вкладах Євангелія має вигаптуваний напис: "Приїдіте благословені", на пізніших, менш цінних, ці слова замінено орнаментальними вишитими лініями. У написах Христос називається



Підризник. Фрагмент. XVIII ст.  
Полотно, шовкові нитки, гладь. НКПІКЗ

Alb. Detail. 18th c. Linen, silk threads. NKPHCP

Господом-Вседержителем, іноді додається монограма ІСХС чи вишивається лише монограма або слово Пантократор. За тронем зображуються архангели по дві-три пари. Деісусні композиції вирізняються складом пристоячих – це святительські та апостольські. Цар-Вседержитель, з почтом янголів, одягнутий у далматик з короною на голові, зі скіпетром і державою в руках, обабіч – Богородиця, Іван Предтеча, архангели Михаїл та Гавриїл – найпоширеніший варіант фелонів. У деісусних композиціях збільшується кількість зображень, вводяться зображення святих, що пов'язані з донатором або подією, на честь якої виготовлено пам'ятку.

Найдорожчий фелон – це дар 1702 р. Костянтина Мокієвського, двоюрідного брата гетьмана Мазепи, Києво-Печерській лаврі. Тут чин "Деісуса" ускладнюється і включає апостолів, євангелістів. Ця пам'ятка належить до кола робіт, виконаних Анастасією та Марією Магдалиною Мокієвськими з Вознесенського монастиря і його Глухівського філіалу. Цей високохудожній твір став узірцем для подальшого виконання, його прориси слугували для гаптування пізніших фелонів.

До XVII ст. шитво оперувало двовимірним простором, оберненою перспективою в побудові композиції, площинністю зображень, символікою кольору, насамперед золота і срібла. У середині XVII ст. зображення персонажів було абстрактно-схематичним, позбавленим конкретних життєвих деталей і натуралістичних подробиць.

Кожна фігура в деісусних композиціях мала умовний характер і гаптувалася з певним, притаманним саме їй, символічним зображенням. Так, Мойсей зображувався з неопалимою купиною, Аарон – з розквітлим жезлом, Давид – з псалтирем, Соломон – з моделлю Єрусалимського храму, апостол Петро – із сувоєм та ключем,

апостол Павло – з книгою і мечем. Обличчя, руки, ноги зображених фігур виконувались із саєту, бороди й волосся вишивались чорними (Петро, Хреститель, Павло) або світлими шовковими нитками (Іван, Лука). Гаптування будувалося на тонкому зіставленні вишитих золотними і срібними нитками площин, суцільно орнаментованих різноманітними видами прикріпу з шовкових ниток, що чудово поєднувалися з темно-вишневим тлом оксамиту. Контури фігур, умовно вирішені складки одягу підкреслено чорною лінією шовку, що графічно виявляє основні контури малюнка. Івана Хрестителя зображено в іконографічному варіанті, що стане типовим у наступних пам'ятках: у хітоні, довгому гіматії, з босими ногами. Композицію побудовано на ритмічному чергуванні фігур.

На більшості пам'яток XVII – початку XVIII ст. спереду на опличчях фелона є зображення Покрови з Антонієм і Феодосієм, що є ознакою майстерень Києво-Вознесенського монастиря.

У контексті деісусних композицій на опличчях фелонів існували сюжети богородичного ряду з тим само ритмічним повтором вертикальних фігур пристоячих і заміною зображення Христа на зображення Богородиці. Найпоширенішими були композиції, в яких Богоматір сидить на троні з Богодитям, що благословляє обома руками. Найчастіше зображується Печерська Богоматір з Антонієм і Феодосієм по боках, а обабіч – пристоячі.

У гаптуванні XVII ст. особливої популярності набула тема "Страсті".

Групу пам'яток представлено невеликими покрівцями і воздухами, що походять переважно з Полтавщини, Чернігівщини та Львівщини. Сцену "Оплакування" доведено до граничної узагальненості, лаконізму, а часом – і до примітиву. Вона будується за принципом симетричного



Хрещатий покрівець „Се Агнець”. XVII ст. Оксамит, золотні та срібні нитки, „у прикріп”. ЧОІМ

Agnus Dei. Cross-like pall. 17th c. Velvet, gold and silver threads. ChRMH

розподілу двох груп навколо тіла Христа, що лежить у гробі. В жалобі схилилися Богородиця, Марія Магдалина, Марія Клеопова, праворуч – Іван Богослов, Йосип Ариматейський та Никодим, два архангели з рипідами обабіч хреста. Уся сцена компонується у зірчастому колі, що символізує печеру, яка іноді перетворюється на квіткову розетку.

Сувора, насичена драматизмом сцена пом'якшується завдяки прагненню гаптувальниць до ілюстративності, до відтворення найменших деталей, пасійних знарядь. Натуралістично, з усіма подробицями на першому плані вишито чотири цвяхи, потир, монети, усі деталі гробу.

Від XVII ст. в Україні стає типовою так звана однолична плащаниця, на якій зображено лише фігуру Христа. Саме такою є плащаниця Чернігівського єпископа Зосима Прокіповича 1655 р. Відчуваючи свою близьку смерть, він замовив у Києві плащаницю і, як свідчить напис, подарував її лаврській Успенській церкві. Виконали її, очевидно, в одному з київських монастирів. На плащаниці зображено розпростерте тіло Христа, вишите тонкими крученими шовковими нитками світло-жовтого кольору швом "по формі", що дає можливість якнайкраще моделювати форму тіла й обличчя. Саме такий спосіб шитва – "живопис голкою" – є найтипівішим для виконання оголеного тіла Христа. Продовжує традицію одноличної плащаниці 1655 р. ряд аналогічних пам'яток – плащаниця Варлама Ясинського з його гербом, плащаниця Євпраксії 1703 р., плащаниця архімандрита Києво-Печерської лаври Зосима Валкевича, що реорганізував іконописні майстерні 1769 р. Усі вони належать до київського кола пам'яток.

Плащаниця Євпраксії 1703 р. – це перша датована пам'ятка в українському гаптуванні, де з'являється новий прийом – малювання обличчя олійними фарбами. Тіло Христа вишите панцирним швом, який справляє враження одноманітної, мертвої поверхні і якнайкраще передає ідею плащаниці. Аналіз архівних матеріалів дає можливість твердити, що плащаницю виконала Євпраксія Микитова – черниця Києво-Вознесенського монастиря за малюнком іконописців Троїцького больничного монастиря у Києві. Поступово однолична плащаниця із зображенням мальованого тіла Христа і гаптованими орнаментами та написами тропаря, що свідчить про тісну співпрацю гаптарки та іконописця, стає дедалі поширенішою. Вишивка гладдю шовковими або золотними чи срібними нитками залишається тільки в написах. Місцеві іконописці розписують олійними фарбами обличчя, оголене тіло Христа. Гаптовані плащаниці поступово витісняються живописними.

Велика кількість речей, різний рівень майстерності їх виконавців свідчить про те, що існували провідні центри, де виконувалися складні, почесні замовлення, яким було під силу розв'язання високохудожніх завдань. Водночас були й монастирі, що продукували нескладні сюжетні та орнаментальні роботи для місцевих церков.

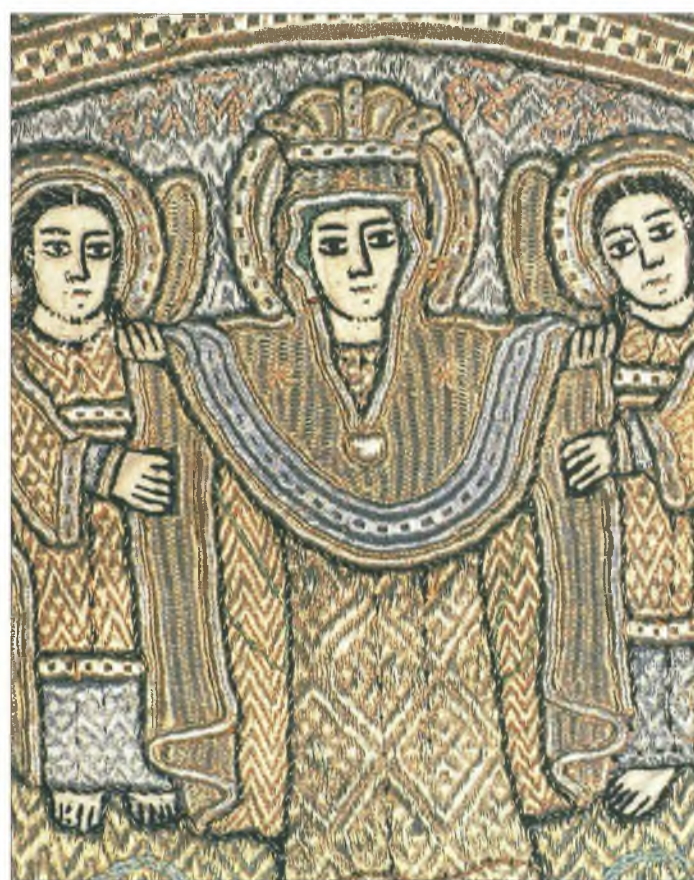
Одним із найдавніших осередків гаптування в Києві був Києво-Печерський Вознесенський жіночий монастир (Паненський Печерський), заснований наприкінці XVI – на початку XVII ст. Найбільшого розквіту монастир досяг у другій половині XVII ст., особливо за часів ігуменства матері гетьмана Мазепи – Марії Магдалини Мазепиної. Про те, що це був значний осередок гаптування, свідчить



Пелена „Різдво Пресвятої Богородиці”. 1682.  
Оksamит, шовк, золотні та срібні нитки, перли. НКПІКЗ

The Nativity of the Holy Virgin. Icon cloth. 1682.  
Velvet, gold, silver, and silk threads, pearls. NKPHCP





Пелена „Покрова Богородиці”. 1692. Майстерні Києво-Вознесенського монастиря. Оксамит, золоті та срібні нитки, „у прикріп”, обличчя шиті „по контуру” на саєті. НКПІКЗ

The Intercession. Icon cloth. 1692. Shops of the Ascension Convent in Kyiv. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP

і згадка французького інженера Боплана: "Навпроти Печерського стоїть інший, де живе багато черниць, числом до сотні, вони займаються шитвом і гаптують на ошатних хустинах прегарні вишивки, продаючи їх тим, хто приходить на огляд і відвідини"<sup>18</sup>. Особливо цікаві спогади про монастир залишив Павло Алеппський, що відвідав його в 1654 р.: "Цей монастир упоряджений, в ньому 50 або 60 черниць, майже всі вони вельможного походження, з багатих та давніх польських родин, ігуменя належить до родини самого польського короля. Любов до монастиря, де більша частина виховалась, спонукає їх повертатись до нього, брати постриг і залишатись черницями". Відзначаючи чудовий спів черниць під час служби, П. Алеппський занотовує дуже важливу деталь: "Вони вміють читати, ознайомлені з філософією, логікою і займаються творами"<sup>19</sup>. Серед черниць монастиря П. Алеппський виділив дорослих і ще зовсім маленьких, які там виховувались. Якщо додати, що в ньому перебували особи зі знатних родин, від яких обитель мала великі вклади як коштами, так і землями, то стає зрозумілим, що Вознесенський монастир був видатним мистецьким центром, в якому відбувалося виховання і навчання гаптування з дитинства.

Черниці і вихованки вільно відвідували Києво-Печерську лавру, про що також сповіщає Павло Алеппський, зазначаючи, що на літургії патріарха в Успенському соборі серед інших була "ігуменя жіночого монастиря зі своїми черницями". Отже, атмосфера в самому монастирі,

а також його розташування навпроти Києво-Печерської лаври – видатного центру освіти і культури всього слов'янського світу – формували основні прийоми художнього стилю гаптарок. В його майстернях замовляли найвідповідальніші і найкоштовніші вклади як для Києво-Печерської лаври, так і для інших церков і монастирів України. Вознесенський монастир проіснував до 1707 р., поки у зв'язку з заснуванням на його місці печерського арсеналу монастир не перенесли на Поділ, з'єднавши з Флорівським.

З нагоди важливих подій ігуменя та гетьман дарували монастирям коштовні гаптовані роботи. До кола робіт Марії Мазепиної слід віднести пелену "Різдво Богородиці" 1682 р., воздухи "Христос, Богоматір та Іван Богослов" 1689 р., "Покрова" 1692 р., палицю "Вручення Рудницької ікони Богородиці" 1689 р. та ін.

Палиця має незвичну композицію. У центрі на троні з почтом янголів сидить Богородиця у короні зі скіпетром у руці. Праворуч – Антоній та Феодосій Печерські, ліворуч – постаті в українському вбранні. Найстарший, – очевидно, гетьман Мазепа, з бородою, вусами, довгим чорним волоссям, у жупані, – шанобливо приймає від Богородиці ікону. Праворуч від нього – безвусий юнак у кунтуші, за ним ще двоє молодих людей і літня жінка, ігуменя Марія. Палицю було вигаптувано в майстернях Вознесенського монастиря з нагоди освячення ікони Рудницької Богоматері<sup>20</sup>. Аналіз історичних джерел доводить, що ця палиця відтворює легенду про ікону Рудницької Богоматері, яка



Пелена „Христос, Богоматір та Іван Богослов”. 1689. Ігуменя Марія Магдалина Мазепина. Майстерні Києво-Вознесенського монастиря. Оксамит, шовкові, золотні та срібні нитки, „у прикріп”, шов „по формі”. НКПІКЗ

Christ, the Virgin, St. John the Divine. Icon cloth. 1689. Mother Superior Maria Magdalene Mazepyna. Shops of the Ascension Convent in Kyiv. Velvet, gold, silver, and silk threads. NKPHCP

знаходилась у монастирі і якою опікувався гетьман, про що сповіщає Самуїл Величко<sup>21</sup>.

Воздух 1689 р. "Христос, Богоматір та Іван Богослов" демонструє сюжет "Покладення до гробу". Основним змістом є не конкретизація сюжету в його реально-достовірних деталях і подробицях, а передача гуманістичних ідеалів, утвердження високої моральної етичності, стоїцизм і вірність своїм переконанням. Усі ці почуття знаходять яскраве втілення в образі Христа. Він є візуальним центром усього твору. Схилена голова Христа виявляє стан упокоєння. Ця трагічна нота знаходить своє підтвердження у схрещених на грудях руках, у сумному виразі ідеально гарних облич Марії, Івана Богослова, шитих світлим шовком. Воздух вигаптувано на червоному оксамиті, що виявляє і підкреслює витонченість золотного шитва, створює магічну виразність усього твору. Воздух обрамлено широкою орнаментальною смугою фісташкового кольору. В рослинний орнамент із гнучких звивистих гілок вдало вкомпоновано герб родини Мазепи, поясні зображення патронів Мазепи, Івана Хрестителя, Марії Магдалини, а також архангелів Михаїла та Гавриїла.

Пелена 1682 р. "Різдво Богородиці" – найдавніша пам'ятка з цим сюжетом. Сповнену життєвих подробиць сцену змальовано в колі, обабіч якого – зображення євангелістів і по боках – фігури Антонія та Феодосія. Сюжет подано за звичною іконографією XVII ст.: зображено Анну, яка лежить у ліжку, групу служниць, що купають немовля, й Якіма на другому плані в глибині, який уважно

спостерігає за цією подією. Усю сцену вирішено як внутрішній інтер'єр будинку з балдахіном і задрапірованою запоною у глибині. Пам'ятка демонструє нове розуміння завдань, що постали перед митцями XVII ст. у зв'язку з розвитком стилю бароко. Всі твори, пов'язані з меценатством ігумені та гетьмана, репрезентують новий свіжий струмінь у мистецтві гаптування, відхід від поствізантійських канонічних прорисів, опанування бароковою стилістикою, перехід до створення речей за новими проектами, спеціально виконаними малярем для кожної роботи. Це стане типовим явищем для наступного періоду історії гаптування у XVIII ст.

Для Мазепиної доби розбудови національної культури характерне поширення ікон "Покрови Богородиці". Становлення її іконографії має давню художню традицію і на різних етапах розвитку різну інтерпретацію.

Покрова – одне з найпопулярніших свят в Україні. За іконографією, Богородиця в оточенні янголів зображується на небесах, а в долішньому ярусі – постаті Романа Сладкоспівця, Андрія Юродивого, Єліфанія, візантійського імператора. Ця поширена в українському іконописі кінця XVII – початку XVIII ст. композиція доповнювалася зображеннями царя, цариці, патріарха, світських людей. Саме цей іконографічний варіант лежить в основі гаптованого воздуха "Покрова" 1692 р. з колекції Києво-Печерської лаври. У круглому зірчастому обрамленні подано двох'ярусну композицію: на небесах в оточенні янголів стоїть Богородиця, що своїм покровом



Палиця „Вручення ікони”. 1689.  
Майстерні Києво-Вознесенського монастиря.  
Оксамит, золотні та срібні нитки, перли, „у прикріп”,  
обличчя шиті „по контуру” на саяті. НКПІКЗ

Presentation of the Icon. Epigonation. 1689.  
Shops of the Ascension Convent in Kyiv.  
Velvet, gold and silver threads, pearls. NKPHCP



Різдво Марії. XVII ст. Дерево, левкас, темпера, олія

The Nativity of the Virgin. 17th c. Tempera, oil on gesso-grounded panel



Покрова з портретом гетьмана Богдана Хмельницького.  
Перша половина XVIII ст. Дерево, левкас, темпера, олія. НХМУ

The Intercession with the portrait of Hetman Bohdan Khmelnytskyi.  
First half of the 18th c. Tempera, oil on gesso-grounded panel. NAMU

осіняє нижній ярус, де зображено святих, а також постаті без німбів – представників людства. Ця пелена була тісно пов'язана з меценатською діяльністю гетьмана Мазепи, утвердженням його політичних поглядів<sup>22</sup>.

За легендою, Богородиця з'явилась у Влахернському храмі як імператриця у пурпуровій порфірі візантійських цариць і, оскільки це видіння було о четвертій годині ночі, за традицією, фігури зображували у вогняному освітленні. Саме так, у короні, зображено Богородицю. Тонкі переливи золотної нитки, язика кола наче передають вогняне сяйво, що особливо підкреслено м'яким глибоким кольором темно-вишневого оксамитного тла. У кутах – зображення євангелістів і по боках – на повний зріст постаті Антонія та Феодосія Печерських у їх сталій іконографії: світлобородий з покритою головою Антоній і темно-русий з непокритою – Феодосій. Наявність цих двох постатей вказує на київське походження пам'ятки.

Серед традиційних зображень було вигаптувано постаті ктитора гетьмана Мазепи та ігумені Марії.



Портрет Марії Магдалини Мазепиної. XVIII ст. Полотно, олія. НМК. Польща

Portrait of Maria Magdalene Mazepyna. 18th c. Oil on canvas. NMK. Poland

Зображення гетьмана передає риси обличчя, відтворені у вівтарі Успенської церкви лаври, а образ ігумені має прямі аналогії з її портретом з Краківського музею. На цій гаптованій пелені Мазепа має вигляд статечного, середнього віку чоловіка з чорними вусами, бородою і довгим волоссям. На пелені поруч з Мазепою – його мати ігуменя Марія Магдалина. Вона в намітці, що огортає голову й одним довгим кінцем спускається додолу.

Впадає в очі зображення двох фігур, убраних в одяг вищого сану церкви – в омофор, сакос та митру. На нашу думку, поряд із зображеннями візантійського імператора й імператриці, що було типовим для іконографії "Покрови", на пелені зображено константинопольського патріарха і київського митрополита Варлама Ясинського. Митрополит негативно ставився до об'єднання України з Росією, до переведення церкви під владу московського патріарха, що сталося 1686 р. Тому зображення константинопольського патріарха і київського митрополита було не випадковим – воно символізувало незалежність української церкви, її прагнення, як і раніше, бути під патронатом константинопольського патріарха.

Високий рівень гаптарської техніки, підписна дата 1692 р. вказують, що це був дорогий подарунок. Виконана в Києво-Вознесенському монастирі, можливо за участю ігумені Марії Магдалини Мазепиної, ця гаптована пелена була вкладом гетьмана Мазепи до Києво-Печерської лаври.

У гаптованих фелонах XVII – початку XVIII ст. обов'язковим було зображення на передній частині сюжету Богородиці – Знамення або Покрови з Антонієм і Феодосієм Печерськими в остаточно викристалізованому типі, що зустрічаємо в гравюрах Києво-Печерської друкарні XVII ст. Їх присутність є відмінною особливістю київської школи гаптарства, зокрема Вознесенського монастиря. Після ліквідації цього осередку шитва та його об'єднання з Флорівським монастирем зображення "Покрови" з Антонієм і Феодосієм остаточно зникають з шитва.

Поряд із двох'ярусним типом "Покрови" існує й західна іконографія "Madonna di misericordia", що поступово асимілюється в Україні як "Покрова". Божа Матір стоїть на землі і своїм плащем укриває людей, бере їх під свій захист.

Цікавий синтез західної та східної іконографії, що набув поширення в Україні наприкінці XVII – у XVIII ст., здійснювався через введення до ікон політичних діячів, запорожців.

У творах Петра Могили чільне місце займають образ Богородиці і пов'язані з нею діяння. У створеній ним молитві є звертання до Богородиці-Покрови як заступниці людей: "Покрий нас, Дево, твоим честним омофором, молящи сына и Бога своего избавити нас всякого зла". Особливого поширення культ Покрови досяг у XVII–XVIII ст. серед запорожців, що є цілком природним, бо сповнене небезпеки буремне життя козаків потребувало небесного заступництва, а саме Покрова символізувала захист християн від іновірців та будь-яких страждань, нещастя.

Іконографічний тип Покрови, що вкриває омофором віруючих, набуває свого поширення і в гаптуванні. На пелені з Покровської церкви Переяслава Богородиця вкриває дві групи людей: справа – патріарха, Романа



Епитрахиль. Фрагменти. 1672. Оксамит, золотні та срібні нитки, „у прикріп”, обличчя шиті „по контуру” на саяті. НКПІКЗ

Epitrachelion. Details. 1672. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP





Сладкоспівця, Андрія Юродивого та Єпіфанія, зліва – натовп людей, серед яких зображено св. Миколая та архангела Михаїла, чий культ глибоко шанувався на Запорозькій Січі. Ця пам'ятка гаптування належить до кола робіт, що є втіленням ідей запорозького козацтва.

Отже, з XVIII ст. зображення на українських іконах і в гаптуванні представників козацької старшини, світських людей стає традиційним явищем.

Цікаво, що в українському гаптуванні існував і досить рідкісний іконографічний тип крилатої Покрови, що осіняє своїм мафорієм. Саме так гаптувальниця зобразила сцену на опліччі фелона зі Скиту Манявського: крилата Богородиця осіняє патріархів Петра й Олексія<sup>23</sup>. Така само композиція і на ризи з Покровської церкви Нікополя<sup>24</sup>, що є варіантом, подібним до типу "Мадонни Милосердя".

Традиція крилатої Покрови бере свій початок від Євангелії, де в Одкровеннях Івана читаємо: "І дани були жене два крила орла великого".

Серед пам'яток гаптування XVII-XVIII ст. одним з найпоширеніших сюжетів, крім "Покрови", було зображення "Успіння Пресвятої Богородиці". Саме ці сюжети демонструють еволюцію розвитку іконографії, що відбулася в українському мистецтві цього періоду, відображають найважливіші ідеї того часу.

За переказами, образ "Успіння" – основну святиню Києво-Печерської лаври – було перенесено з Константинополя до Києва. Цю подію відтворив відомий український гравер Леонтій Тарасевич у "Києво-Печерському патерику" 1702 р., в побутових подробицях, притаманних цьому періоду<sup>25</sup>. В Євангелії відсутні відомості про останні роки життя і смерті Богоматері. За біблійними переказами, Діва Марія перебувала в домі апостола Івана. Коли Богородиця відчула свій кінець, апостоли перенесли її до Єрусалима, де в їхньому оточенні вона й померла. Божа Матір воскресла, її було перенесено на небо. Саме тому іконографічно успіння зображують як сцену, де в центрі на ложі лежить Богоматір в оточенні апостолів, а Христос



Портрет отамана війська Донського Данила Єфремовича.  
1752. Полотно, олія. НХМУ

Portrait of Danylo Yefremovych, Ataman of the Don Cossack Army  
1752. Oil on canvas. NAMU



Портрет стародубського полковника Михайла Миклашевського.  
Початок XVIII ст. Полотно, олія. НХМУ

Portrait of Starodub Colonel Mykhailo Myklashevskiy.  
Early 18th c. Oil on canvas. NAMU

тримає її душу, сповиту як немовля, щоб перенести на небо. Успіння, як найголовніше престольне свято, знайшло широке втілення в поезії, гімнах, в іконах, гравюрах та гаптуванні. Найпоширенішою є композиція "Успіння Богоматері" в колі в центрі прямокутної палиці, а в менших колах у чотирьох кутах зображено євангелістів (палиці XVII ст.). Палиці виконано за одним іконографічним оригіналом. Перша – коштовніша, обшита перлами, дорогоцінним камінням, очевидно, належала архимандритові Києво-Печерської лаври Варламу Ясинському. На цю думку наводить той факт, що малюнок в усіх деталях, навіть з балясинами свічника і шаховою підлогою, перенесено з видання лаври 1685 р. "Молитов повседневных" з гербом митрополита. Цей малюнок став узірцем для другої, скромнішої палиці. Композиція в колі настільки сподобалася гаптаркам, що її було пристосовано до опліччя фелона з розміщенням апостолів по обидва боки. Цей іконографічний варіант, що має широкі аналогії в графіці XVII ст., подає Богородицю на ложі, за яким стоїть увінчаний шестикрильцем Христос у мандорлі з душею Марії, сповитою як немовля. На першому плані зображуються постаті Афонія і янгола, який відрубє йому руки. Цей сюжет поширений у гаптуванні XVII ст. як натяк на покарання невірних (Афонія завжди зображено в багатому іноземному вбранні). У XVIII ст. сюжет "Успіння" вже не включав сцени покарання Афонія.

Якщо в XVII – на початку XVIII ст. в українському гаптарстві домінував іконографічний тип "Успіння", що мав аналогії з гравюрою друкованих видань XVII ст., то у XVIII ст. поширеним стає той іконографічний варіант "Успіння", що належав саме Успенській церкві Києво-Печерської лаври. Цікавий з цього погляду фелон 1754 р. есаула Якубовича. Можливо, малюнок для фелона, в основу якого було покладено гравюру І. Щирського, виконувався в малярні Троїцького больничного монастиря. Родина Якубовичів опікувалася монастирем, під керівництвом голови малярні Мойсея Якубовича розписували Троїцьку надбрамну церкву лаври. На фелоні обличчя розписано олійними фарбами, а остаточне доведення в матеріалі виконано в гаптарських майстернях Флорівського монастиря в Києві. Опліччя фелона вражає своєю цілісністю й узгодженістю декоративних можливостей гаптарства. Композицію, яка точно передає малюнок І. Щирського, вкомпоновано в гнучкий, вибагливо рухливий

орнамент, що, як картуш, облямовує центральну сцену й бокові постаті святих лаври – Антонія та Феодосія. Фелон виготовлено з зеленого оксамиту, на тлі якого виділяється мерехтіння золотими та срібними нитками, що надає піднесено-святкового вигляду цьому ошатному виробу. У цій гаптованій пам'ятці українське бароко досягло свого апогею.

З кінця XVII ст. українське мистецтво все відчутніше зазнає впливу західноєвропейської культури, що позначається у ставленні до сюжету, в пануванні стилю бароко.

Характерною ознакою XVII ст. було використання позапросторових, абстрактно-символічних сюжетів, що відображали високі морально-етичні настанови церкви. З кінця XVII ст. особливий інтерес становлять теми, що мали оповідальність, розвиток сюжету в дії, в певному конкретно-побутовому середовищі. Саме такі теми, як "Введення до храму", "Різдво Марії", що з'являються в гаптуванні на зламі століть, давали можливість розкрити зацікавленість навколишньою дійсністю, передати реалії життя, відійти від застосування умовного принципу різномасштабності, зображення дії в кількох горизонтальних площинах і перейти до зображення й розв'язання сюжету як реалістичної побутової сцени, наблизити її до сучасності. Це виявилось у перенесенні таких сцен у контекст тогочасного життя – персонажі зображувалися в українських строях, в конкретному інтер'єрі, з характерними предметами побуту.

Пелена 1682 р. "Різдво Марії" – робота, яка започаткувала перші ознаки стилю бароко в гаптарстві. В її основу було покладено намальований попередньо прорис. Малюнок виявляє широку мистецьку ерудицію іконописця, який спирався на здобутки голландського та італійського мистецтва, але піддавав це ґрунтовній творчій переробці, конкретизуючи "Різдво Марії" цілком як побутову сцену з українського життя. Робота пройнята почуттями радості, щастя, сімейного затишку. Сцену вирішено як інтер'єр міського будинку. Іконописець, а за ним і гаптарка детально змальовують ліжко з трьома подушками, на якому лежить Анна, спостерігаючи за підготовкою купелі новонародженої Марії. На першому плані – дві служниці. Молодша, чорноволоса, з непокритою головою, у керсетці, сорочці з широкими рукавами, довгій рясній сукні, з червоним намистом на шиї, наливає воду в цебер, що стоїть на ослінчику. Біля неї літня жінка



Опліччя фелона „Зішестя Святого Духа”. XVII ст.  
Оксамит, золотні та срібні нитки, „у прикріп”, обличчя шиті на саєті. ЧОІМ

The Descent of the Holy Spirit. Phelonion yoke. 17th c.  
Velvet, gold and silver threads. ChRMH



Хрещатий покрівець  
„Спас Нерукотворний”. Початок XVIII ст.  
Оксами́т, золотні та срібні нитки,  
„по карті”, обличчя мальовані. ЧОІМ

The Mandyllion. Cross-like pall. Early 18th c.  
Velvet, gold and silver threads. ChRMH



Омофор „Введення до храму Пресвятої Богородиці”. Фрагмент. XVII ст.  
Оксами́т, золотні та срібні нитки, „у прикріп”, обличчя шиті на саєті. ЧОІМ

The Presentation of the Holy Virgin in the Temple. Omophorion.  
Detail. 17th c. Velvet, gold and silver threads. ChRMH

в намітці тримає на руках немовля. На другому плані – молода жінка кладе на стіл подарунок породіллі. За колоною – поясне зображення Якіма.

Це перша в гаптуванні робота, в якій митець намагається відійти від площинності й композиційно об'єднує всіх п'ятьох дійових осіб цієї події за формою кола, що є не лише формально-конструктивним способом побудови сцени, а й підкресленням духовної єдності персонажів. Майстер був обізнаний з пластикою фігури і передачею природних рухів і жестів, добре розумів їх виражальну глибину й змістовність. Змальована з правдивою переконливістю у відтворенні побутових реалій сцена сповнена ліричності й теплоти почуттів. Водночас робота – компромісна в своїх мистецьких здобутках. Вона є прикладом подолання уявлень про двовимірну іконну площинність і переходу до тривимірного барокового зображення. Власне, ця робота – шлях переходу від ікони до картини на релігійну тему. Гаптарка ще не повністю опанувала перспективу, третій план вона подає площинно й вертикально.

Незмінними залишились і технічні засоби шитва "за лічбою", якими гаптарка вирішує нові мистецькі завдання.

У цей час розширюється коло сюжетів, що дає можливість вводити в усталені сцени конкретних персонажів, одягнутих в український одяг. Замість видовжених облич з'являються округлі, з великими очима і лагідним виразом. У позাপросторове ірреальне середовище українських гаптованих сюжетів майстрині починають вводити окремі архітектурні елементи. Спочатку вони вирішувались умовно, узагальнено, не зображуючи конкретної споруди чи інтер'єру. Це лише знак-символ, який підкреслює абстрактний характер містичної події, що розкриває певний епізод. Так, у сцені "Введення до храму Богородиці" умовно вирішено сходи, на яких Захарія зустрічає маленьку Марію в супроводі Якіма та Анни, умовно намічено портал з колонами та трьома вікнами. Уже в цій роботі є спроба відійти від застиглої фронтальності поз, наділити персонажів природними рухами, вмотивованими жестами.



Скатертину гетьмана Івана Скоропадського. Фрагмент.  
1715–1722. Полотно, заплоч, рушникові шви. ЧОІМ

Tablecloth of Hetman Ivan Skoropadskyi. Detail.  
1715–1722. Linen, cotton threads. ChRMH



Палиця „Куп'ятицька Богоматір”.  
Початок XVIII ст. Оксамит, золотні та срібні нитки,  
„у прикріп”, обличчя мальовані. ЧОІМ

The Virgin Kupiatytska. Epigonation. Early 18th c.  
Velvet, gold and silver threads. ChRMH



Поручі „Св. Амвросій”. 1750. Ігуменя Фотинія. Майстерні Чернігівського П'ятицького монастиря.  
Оксамит, золотні та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. ЧОІМ

St. Ambrosios. Epimanikia. 1750. Mother Superior Photinia. Shops of St. Parasceve's Convent in Chernihiv.  
Velvet, gold and silver threads. ChRMH



У зображенні сцени "Трійця" наприкінці XVII ст. гаптарки застосовували умовний трикутник, що символізував будинок Авраама. Поступово ця споруда набула конкретнішого вигляду на зразок одноповерхового будинку, на порозі якого стоїть Сара в одязі міщанки у довгій намітці. У сценах "Тайна вечеря", "Се Агнець" предмети побуту набувають реальних рис. Так, у "Трійці" увагу звернуто на стіл, накритий скатертиною, на якому стоять солонки, тарелі, хліб.

Споруди набувають вигляду типових українських церков. Так, зображення Єрусалимського храму в руках Соломона на епитрахилі 1674 р. з Михайлівського Золотоверхого монастиря перетворюється на трибанну українську церкву, а на палиці з Глухова – набуває конкретних рис Петропавлівського собору, з нагоди освячення якого було вигаптувано палицю.

На фелоні "Успіння" з Успенської церкви села Олишівка на Чернігівщині з двох боків вміщено оригінальну споруду у вигляді башти з частиною оборонного муру.

XVII–XVIII ст. – це два яскраво окреслені етапи українського гаптування, що кардинально відмінні в своїх пікових та кінцевих здобутках. Якщо XVII ст. – це завершальний етап попереднього розвитку гаптарства, характерний зв'язком і продовженням візантійських традицій, які досить довго утримувались у шитві, то XVIII ст. – це доба рішучої, активної зміни всієї художньо-образної системи гаптування відповідно до принципів "барокового світобачення", що панувало в художній культурі України з другої половини XVII і до кінця XVIII ст. Це дві протилежні за своїми художньо-формальними та ідейними настановами епохи. Гаптування XVII ст. становить кінцевий період довготривалого попереднього розвитку, його твори демонструють і високі досягнення, і занепад, розпад цілої художньої системи. Доба кінця XVII – початку XVIII ст. дає можливість зафіксувати зародки нового стилю бароко,



Воздух „Розп'яття”. 1728. Ігуменя Фотинія. Майстерні Чернігівського П'ятницького монастиря. Шовк, золоті та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. ЧОІМ

The Crucifixion. Aer. 1728. Mother Superior Photinia. Shops of St. Parasceve's Convent in Chernihiv. Silk, gold and silver threads. ChRMH



Епитрахиль. 1714. Виконано за малюнком І. Щирського. Майстерні Чернігівського П'ятницького монастиря. Оксамит, золоті та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. ЧОІМ

Epitrachelion. 1714. Made after I. Schyrskiy's drawing. Shops of St. Parasceve's Convent in Chernihiv. Velvet, gold and silver threads. ChRMH



Воздух „Покладення до гробу”. Початок XVIII ст. Виконано за малюнком І. Щирського. Майстерні Чернігівського П’ятницького монастиря. Оксамит, золотні та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. ЧОІМ

The Entombment. Aer. Early 18th c. Made after I. Schyrskiy’s drawing. Shops of St. Parasceve’s Convent in Chernihiv. Velvet, gold and silver threads. ChRMH



Плащаниця. 1748. Оксамит, золотні та срібні нитки, „по карті”, „у прикріп”, тіло Христа та обличчя мальовані. ЧОІМ

Shroud. 1748. Velvet, gold and silver threads. ChRMH

його розквіт у гаптуванні, перехід до стилю рококо і раптовий занепад у кінці XVIII – на початку XIX ст.

Водночас не існує чіткої межі й переходу одного стилю в інший. Ця межа в декоративному мистецтві надзвичайно нечітка й умовна. Поряд з видатними, етапними роботами створювалися і репродукувалися давні зразки, давні прориси.

Упродовж XVIII ст. зустрічається паралельне існування давніх, уже віджилих, але вперто повторюваних художньо-іконографічних композицій, технічних засобів шитва, і в той же час зародження нових, новаторських композицій, позначених яскравою творчою індивідуальністю іконописця.

Українське мистецтво кінця XVII – початку XVIII ст. розвивалось у складних взаємозв'язках і взаємодіях культур Заходу і Сходу з орієнтацією на досягнення західноєвропейського стилю бароко. Українське декоративне мистецтво, маючи міцне фольклорне підґрунтя, функціонувало з певними, виробленими упродовж століть,

морально-етичними нормами та сформованими ідеалами краси. Зберігаючи духовні античні, візантійські та давньоруські традиції, оновлені ясністю та гармонією Ренесансу, це мистецтво не перенесло автоматично на місцевий ґрунт і не сприйняло механічно формально-технічні настанови нового стилю. Переплетений з місцевими традиціями, стиль бароко був тим каталізатором, що спричинив тяжіння народного мистецтва до підвищеної декоративності й образності. Цей стиль знайшов яскраве втілення в українському гаптарстві. Своєрідно трансформуючись, він перетворився на яскраво виражений національний стиль.

Новий художній ідеал "барокового світобачення" якнайкраще відповідав духу енергії та життєствердження, що зумовив характер розвитку культури другої половини XVII – XVIII ст.

Шитво цього часу розвивається в нерозривній єдності з загальним розвитком образотворчого мистецтва. Ось чому живопис ікон Вознесенської церкви с. Березна,



Поручі „Благовіщення”. с. Кладьківка. XVII ст. Майстерні Ладанського Покровського монастиря. Оксамит, золоті та срібні нитки, „у прикріп”, обличчя шиті шовком. ЧОІМ

The Annunciation. Epimanikia. Vil. Kladkivka. 17th c. Shops of the Intercession Monastery at Ladan. Velvet, gold and silver threads. ChRMH



іконостас Спасо-Преображенської церкви у Великих Сорочинцях, розписи Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, портретний живопис XVIII ст., творчість Леонтія Тарасевича – це зразки одного стилю в широкому розумінні великих художньо-культурних явищ.

Стиль бароко прийшов в Україну зі значним запізненням порівняно із Західною Європою. Цим пояснюється нерівномірне поширення його в часі в різних видах мистецтва на території як Правобережної, так і Лівобережної України.

Декоративне мистецтво, і насамперед гаптування, що тісно пов'язане з побутом і смаками замовників, було дуже чутливим до найтонших соціально-культурних зрушень у суспільстві. У шитві це виявилось у посиленні ошатності та урочистості виробів, багатстві їх оздоблення. У цей період козацька старшина хоч і намагалася підкреслити свій добробут, усе ж не втрачала зв'язку з традиціями і побутом українського народу, пропагуючи, хоч і несвідомо, народні смаки та уподобання. Цей стиль, що

обслуговував і виявляв естетичні уподобання козацько-гетьманської влади, називають козацьким ренесансом. В історії української культури це період, коли в одній точці збіглися смаки всіх верств населення, коли твори мистецтва стали виразниками національних самобутніх поривань і почуттів усього українського суспільства.

Кінець XVII – XVIII ст. – це формування національних рис українського шитва, коли оптимістичне, яскраво піднесене декоративне світовідчуття та його народно-естетичні ідеали були тим свіжим подихом, що наповнював радістю та святковістю українське мистецтво. Це період найвищого розквіту стилю бароко.

Нове слово в українському гаптарстві 20-х років XVIII ст. належить чернігівському осередку шитва. Саме на Чернігівщині у гаптарстві було започатковано стиль бароко. У прискоренні процесу формування українського бароко велику роль відігравала меценатська, культурно-освітня, проповідницька роль чернігівського митрополита Лазаря Барановича та київського митрополита Стефана



Фрагмент палиці. Початок XVIII ст. Оксамит, золоті та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. НКПІКЗ

Detail of the epigonation. Early 18th c. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP

Яворського. Останній на своїй батьківщині в Ніжині буде величний Благовіщенський собор "Назарет Богородиці", який оздоблює високохудожніми творами мистецтва.

Л. Баранович будував нові храми, у Новгороді-Сіверському та Чернігові відбудував найголовніші святині – Спаський собор XI ст., Борисоглібський собор XII ст., відкрив школу, друкарню. Сюди він запрошував видатних граверів – Л. Тарасевича та І. Щирського. У Чернігові навколо Л. Барановича групуються талановиті церковні письменники, проповідники, поети: І. Галятовський, Д. Ростовський, І. Величковський. З цього оточення походили перші друквані праці з церковної історії краю, присвячені старожитностям чернігівських Єлецького та Троїцько-Іллінського монастирів. У тиші монастирів, архієрейських будинків, у середовищі церковних поетів та мислителів відбувалося формування теологічної думки й розроблялися естетичні проблеми, пов'язані з іконописом, історією та життям церкви.

Жіночі монастирі засновували заможні особи, ними опікувалися гетьмани, митрополити, впливова козацька старшина. Монастирі володіли великими землями, млинами, сіножатями, що давали прибуток на їх утримання. Ті монастирі, що не мали земель, заробляли шитвом. Скажімо, в Сумському Предтечівському дівочому монастирі насельниці заробляли "трусами рук своїх". Заснований полковником Герасимом Кондратовичем у 1687 р. неподалік Сум монастир проіснував до 1787 р. У дівочому Покровському Шуморівському монастирі, що існував з 1690 р. до 1786 р., єдиним засобом заробітку було рукоділля. Першою ігуменею його була Олена Рославець. У середині XVIII ст вишивання стало основним заробітком насельниць Макошинського Покровського дівочого монастиря, заснованого на околиці с. Макошине, на березі Десни. Заснував його 1640 р. київський воєвода Адам Кисіль, сестра якого Єфросинія була тут черницею.

На широкому тлі тогочасної інтелектуальної думки виробляється мова алегоричної образотворчості,



*Фелон. 1784. Майстерні Ніжинського Введенського монастиря. Оксамит, золотні та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. ЧОІМ*

*Phelonion. 1784. Shops of the Presentation of the Virgin Convent at Nizhyn. Velvet, gold and silver threads. ChRMH*



*Опліччя фелона. Друга половина XVIII ст. Майстерні Ніжинського Введенського монастиря. Оксамит, золотні та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. ЧОІМ*

*Phelonion yoke. Latter half of the 18th c. Shops of the Presentation of the Virgin Convent at Nizhyn. Velvet, gold and silver threads. ChRMH*



Палиця „Трійця”. Початок XVIII ст.  
Оксамит, золотні, срібні та шовкові  
нитки, „по карті”, обличчя мальовані.  
ЧОІМ

*The Trinity Epiphany. Early 18th c.  
Velvet, gold and silver threads. ChRMH*



Палиця „Коронування Богоматері”. Початок XVIII ст. Оксамит,  
золотні та срібні нитки, камені, „по карті”, обличчя мальовані. ЧОІМ

*The Coronation of the Virgin. Epiphany. Early 18th c.  
Velvet, gold and silver threads. ChRMH*

формуються естетичні принципи мистецтва, усвідомлення яких відбивається на розвитку іконопису, настінних розписів, гаптування. У гаптуванні чернігівської школи початку XVIII ст., як і в усьому українському мистецтві доби бароко, підкреслюється емоційна змістовність творів, акцентується увага на полісемантичності зображень, підкреслюється трактування рослинного орнаменту та його елементів як символів. Акант, виноградна лоза стають обов'язковими складниками декоративної наповненості творів, їх образний зміст набуває підкреслено символічного трактування, пов'язаного з жертвністю Христа.

У гаптарських роботах Чернігівщини було вперше започатковано принцип барокової стилістики, особливістю якого є те, що орнамент стає основним елементом формотворення, організовує всю композицію. Це вже не поєднання окремих елементів в одне ціле, це – звивиста гілка, власне, єдине дерево, що своїм невпинним рухом об'єднує, розвиває і продовжує життя. У творчості чернігівських майстринь стає улюбленим сюжет "Дерево

Єсееве". Саме тут, у П'ятницькому монастирі, за короткий проміжок часу було створено низку пам'яток, які започаткували нову еру українського гаптарства з яскраво вираженими національними рисами. Цей новаторський підхід виявився на всіх рівнях створення образу: в появі нових технічних засобів шитва, впровадженні олійного живопису для малювання облич, рук, у розвитку художньо-композиційних засобів побудови, розвитку іконографії. Чернігівському гаптарському осередку були притаманні глибока спорідненість з тогочасною гравюрою, аналогії з іконографічним матеріалом, розробленим митцями цього виду мистецтва. Його вироби відзначаються підкресленою рафінованістю, чистотою стилю, вишуканістю ліній всього малюнка. Водночас поряд із підкресленою динамікою і внутрішньою енергією, що ними сповнені всі композиції, у гаптуванні типовим є симетрично-декоративне розміщення частин малюнка на площині, а це в цілому створює відчуття гармонійної єдності та врівноваженості. Яскраво виражена індивідуальність, підкреслено



Фелон. Фрагмент. Кінець XVIII ст. Майстерні Ніжинського Введенського монастиря. Оксамит, золоті та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. ЧОІМ

Phelonion. Detail. Late 18th c. Shops of the Presentation of the Virgin Convent at Nizhyn. Velvet, gold and silver threads. ChRMH

самобутня й оригінальна манера творення художнього образу стають визначальними у гаптарстві періоду бароко.

Основним центром шитва на Чернігівщині був П'ятницький жіночий монастир, заснований у ХІІ ст. Тут була черницею сестра чернігівського митрополита Л. Барановича. Можливо, вона й вигаптувала палицю, що знаходилася в похованні митрополита.

Після зруйнування при гетьманові І. Брюховецькому монастир відновлюється за допомогою чернігівського полковника, згодом генерального обозного В. Дуїна-Борковського, про що сповіщає епітафія: "Он от основанія девичью обитель воздвиге и бысть онной прещедрой кормитель". На портреті В. Дуїна-Борковського зображено в пишному вбранні. Впадає в очі гаптований золотом і сріблом жупан з орнаментом пишних, вибагливих форм, який, можливо, гаптувався в майстернях П'ятницького монастиря.

Широка культурно-просвітницька та богословська діяльність вищого духовництва Чернігівщини сприяє також залученню найкращих митців. Саме це позначається на формуванні стилю бароко, насамперед у гаптуванні. Розширюється коло сюжетів, які дають можливість вводити в усталені релігійні сюжети конкретні персонажі, одягнуті в український народний одяг, деякі архітектурні споруди. На опліччі фелона "Зішестя Святого Духа", виготовленому в П'ятницькому монастирі, серед апостолів вигаптувано 12 ненімбованих жінок у чернечому вбранні. Це репрезентує новий підхід до образу людини, її місця й ролі в суспільстві.

Упродовж сорока років ігуменею монастиря була Фотинія Максимовичівна<sup>26</sup>. Дослідникам удалося знайти підписні роботи ігумені, які вона власноруч виконувала

й дарувала церквам. Воздух "Розп'яття" має дарчий напис: "Року 1728 дня... госпожа Фотинія Максимовичевна игуменія монастыря святого Пятницкого Черниговского дала сей дар до монастыря Любецкого за откупление грехов". У колекції Чернігівського історичного музею є також і поручі з написом "коштом ігумені Фотинії". Відчуваючи близьку смерть, ігуменя попросила перевезти її до Києва, де 1754 р. померла у Флорівському монастирі.

До кола робіт ігумені Фотинії слід віднести ще ряд творів, позначених яскравою індивідуальністю. В музеї Чернігова зберігається воздух "Покладення до гробу", стилістичний аналіз якого доводить, що його виконано за зразком антимінса, освяченого Чернігівським архієпископом Іваном Максимовичем за малюнком відомого гравера І. Щирського. Воздух виготовлено з малинового оксамиту, на тлі якого яскраво вирізняється гаптована композиція. Обабіч розпростертого тіла Христа – схилені постаті Йосипа та Никодима. Вони намагаються підняти за пелену Його тіло. За ними – фігури янголів з рипідами, що тримають наготові плащаницю. У центрі – фігура Богоматері, яка у відчай стисла руки, та Іван Богослов, який обнімає її і втішає. Схилилась у смутку Марія Магдалина. В антимінсі 1697 р. І. Щирський ввів у загальну композицію фігури євангелістів. Вони вміщені в барокові картуші з янголом угорі. Їхні спокійні пози, зосереджені обличчя виявляють повну відстороненість від того, що відбувається. Адже вони – не свідки події, а ті, хто в майбутньому опишуть її у своїх Євангеліях. У цьому воздухі обличчя зображених намальовано олійними фарбами. Очевидно, не лише малюнок І. Щирського ліг в основу цього воздуха, а й сам він міг брати участь у живописному вирішенні твору. Митець був не лише талановитим гравером, а й здібним маляром, про що довідуємося з грамоти



Ікона „Старозаповітна Трійця”. Кінець XVIII ст. Оксамит, срібні прядені з шовком нитки, блискітки, скляне намисто, „у прикріп”, обличчя мальовані. ЧОІМ

The Old Testament Trinity. Icon. Late 18th c. Velvet, silver threads spun with silk, spangles, glass beads. ChRMH



Ікона „Благовіщення”. Кінець XVIII ст. Оксамит, золоті та срібні нитки, блискітки, „у прикріп”, обличчя мальовані. ЧОІМ

The Annunciation. Icon. Late 18th c. Velvet, gold and silver threads, spangles. ChRMH



Фелон „Зішествя Святого Духа”. Фрагмент. 1726. Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Оксамит, золотні, срібні та шовкові нитки, „по карті”, обличчя мальовані. НКПІКЗ

*The Descent of the Holy Spirit. Phelonion. Detail. 1726. Shops of St. Florus's Convent in Kyiv. Velvet, gold, silver, and silk threads. NKPHCP*



Фелон „Тайна вечеря”. Фрагмент 1726. Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Оксамит, золотні та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. НКПІКЗ

*The Last Supper. Phelonion. Detail. 1726. Shops of St. Florus's Convent in Kyiv. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP*

1701 р., в якій митрополит Варлам Ясинський висловлює подяку І. Щирському за поновлення образу Любецької Богоматері<sup>27</sup>. Можливо, цей воздух виготовлено для Любецького Антонієвого монастиря, де І. Щирський перебував з 90-х років XVII ст. і в якому був похований у 1714 р. Небуденний, яскравий талант митця, який завжди йшов непротореними шляхами, своєрідно розкрився у гаптарстві, в яке І. Щирський вводить олійний живопис. Це дає можливість передати психологічний стан персонажів, їхні думки й почуття. І. Щирський, мабуть, створив малюнки також для епитрахилі 1713 р. "Дерево Єсееве", для епитрахилі 1714 р. з Думницького монастиря та епитрахилі з Покровської церкви с. Березна. Усі вони виконувались у П'ятницькому монастирі за ігумені Фотинії.

Епитрахиль 1713 р. – видатна пам'ятка стилю бароко. В її основі – зображення Єсеевого дерева, що є ілюстрацією до тексту Ісайї про родовід Ісуса Христа від Давида. Ця тема набула особливого поширення у візантійському мистецтві і була популярною в Західній Європі

як джерело створення генеалогічних дерев різних династій. У другій половині XVII ст. у сферах козацької старшини посилюється зацікавленість історією свого родоводу, літописами, родинними хроніками, майновими описами, вивченням династій великих київських князів тощо. Епитрахиль суцільно заповнюється орнаментом у вигляді розвинутого рослинного мотиву дерева, з гілок якого наче виростають погрудні зображення. Малюнок відзначається легкістю і багатством соковитих орнаментальних форм у вигляді грон винограду, пуп'янків, багатопелюсткових квітів. Незвичністю композиції є те, що, крім традиційних зображень родоводу Христа, в епитрахиль введено чотирьох евангелістів та Івана Златоуста обабіч зображення у сьйві Любецької Богоматері з Богодитям. Епитрахиль вирізняється сміливим, оригінальним мистецьким вирішенням і свідчить про високу професійну майстерність гаптарки і рисувальника. Композиція, побудована за професійними ознаками графічного мистецтва, вказує на руку досвідченого художника. Аналіз підписних робіт



Фелон „Різдво Пресвятої Богородиці”. Фрагмент. 1736. Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Парча, золотні, срібні та шовкові нитки, „по карті”, обличчя мальовані. НКПІКЗ

The Nativity of the Holy Virgin. Pheionion. Detail. 1736. Shops of St. Florus's Convent in Kyiv. Brocade, gold, silver, and silk threads. NKPHCP



Святі великомучениці Анастасія та Іуліянія. 1740-ві рр.  
Дерево, левкас, темпера, сріблення, позолота, олія. НХМУ

Great Martyrs Anastasia and Juliana. 1740s.  
Tempera, oil, silver, gilding on gesso-grounded panel. NAMU





Фелон. Фрагмент 1763. Шовк, золотні та срібні нитки, гладь. НКПІКЗ

Phelonion. Detail. 1763. Silk, gold and silver threads. НКРНСР





Фелон. 1750. Репс, срібні та шовкові нитки, „у прикріп”, гладь. НКПІКЗ

Phelonion. 1750. Repp, silver and silk threads. NKPHCP



Фелон. Фрагмент. XVIII ст. Оксамит, шовк, золотні та срібні нитки, гладь. НКПІКЗ

*Phelonion. Detail. 18th c. Velvet, gold, silver, and silk threads. NKPHCP*



Фелон. Фрагмент. Кінець XVII ст. Оксамит, золотні та срібні нитки, „у прикріп”. НКПІКЗ

*Phelonion. Detail. Late 17th c. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP*

ігумені Фотинії, аналогії із зазначеними пам'ятками, художньо-стилістична подібність орнаментальних мотивів, живописно мальовані обличчя – все дає підстави вважати, що ці твори виконала у П'ятницькому монастирі ігуменя Фотинія. Вона з особливою повагою ставилася до святині чернігівської землі – Любецької ікони Божої Матері, саме сюди вклала воздух 1728 р. і тому відтворила його в епітрахилі за іконографією І. Щирського<sup>28</sup>.

Починаючи з XVII ст. створення багатофігурних плащаниць відбувається в контексті розвитку антимінсів. За їх зразком вигаптувано воздух 1696 р. з церкви Різдва Богородиці Думницького монастиря і воздух 1731 р. з Вознесенської церкви с. Березна, в яких поєднано історичний і символічний аспекти сцени "Покладення до гробу". У верхній частині воздуха 1696 р. – хрест і знаряддя тортур, у нижній – янгол біля гробу. Поясні постаті євангелістів уписано в овали і вміщено в кутах воздуха. Для того щоб виявити і підкреслити візуальний центр усієї композиції, майстриня гаптує золотом покров, який тримають янголи. На його мерехтливому тлі через застосування хвилястих прикріпів сухозлітки виділяється фігура Христа, виконана панцирним шитвом. Почуття горя, суму виявляється у схилених постатях Богородиці та Марії Магдалини, їх молитовних жестах рук, у скорботних обличчях, центральній постаті Івана Богослова. Гаптування, виконане технікою "у прикріп", відзначається вишуканістю малюнка, відчуттям ритму.

Обов'язковим атрибутом плащаниць були зображення місяця та сонця у вигляді царя і цариці в коронах, що не дають світла, оскільки в цю скорботну хвилину все завмерло і вкрилося темрявою. Ці алегоричні символи поступово втрачали свою символіку, часто перетворюючись на шестикрильця або звичайну зірку.

Крім П'ятницького монастиря, на Чернігівщині церковним шитвом займалися Покровський Шуморівський, Кам'янський Успенський, а також Стародубський Печенецький монастирі. У Коропському монастирі займалися церковним шитвом. Це був центр не лише гаптування, а й іконопису. Черниці виготовляли ікони не тільки для церков Чернігівщини, а й для київських храмів.

Слід назвати також Глухівський Преображенський дівочий монастир, заснований у 1670 р. і перетворений у 1681 р. на філіал Києво-Вознесенського монастиря. Ігуменя останнього Марія Магдалина Мазепина перенесла його з Чернеччини до Успенської церкви в центр Глухова, від чого походить назва Успенсько-Преображенський, а мати гетьмана дістала титул "Марія Магдалина Мазепина, всечестная госпожа игуменія монастиря Паненского Печерского и Глуховского". У Глухові перебували Марія Мокієвська та її дочка Памфілія.

Значні гаптарські сили в цей період було сконцентровано і в Ново-Млинському заштатному Успенському дівочому монастирі. Великими центрами вишивання на Чернігівщині були також Ніжинський та Козелецький



Плащаниця. 40-ві рр. XVIII ст. Ігуменя Олена. Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Оксамит, шовкові, золотні та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. НКПІЗ

Shroud. 1740s. Mother Superior Olena. Shops of St. Florus's Convent in Kyiv. Velvet, gold, silver, and silk threads. NKPHCP

Покров „Покладення до гробу”.  
40-ві рр. XVIII ст. Ігуменя Олена.  
Майстерні Києво-Флорівського  
монастиря. Оксамит, золотні  
та срібні нитки, „по карті”,  
обличчя мальовані. НКПІКЗ

The Entombment. Pall. 1740s.  
Mother Superior Olena.  
Shops of St. Florus's Convent in Kyiv.  
Velvet, gold and silver threads.  
NKPHCP



Фелон „Хрещення Русі”. Фрагмент. 1750. Ігуменя Олена. Майстерні Києво-Флорівського монастиря.  
Оксамит, золотні та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. НКПІКЗ

The Baptism of Rus. Phelonion. Detail. 1750. Mother Superior Olena. Shops of St. Florus's Convent in Kyiv.  
Velvet, gold and silver threads. NKPHCP



Катапетасма. Фрагмент. 1732. Ігуменя Олена. Майстерні Києво-Флорівського монастиря.  
Шовк, шовкові нитки, гладь. НКПІКЗ

Catapetasma. Detail 1732. Mother Superior Olena. Shops of St. Florus's Convent in Kyiv.  
Silk, silk threads. NKPHCP



Підризник. Фрагмент. ХІХ ст. Шовк, золоті та шовкові нитки, гладь. НКПІКЗ

Alb. Detail. 19th c. Silk, gold and silk threads. NKPHCP





Підризник. Фрагмент. XVIII ст. Шовк, шовкові, золоті та срібні нитки, гладь, „у прикріп”. НКПІЗ

Alb. Detail. 18th c. Silk, gold, silver, and silk threads. NKPHCP





Свята Варвара. XVIII ст. Дерево, левкас, темпера, олія. НХМУ

Saint Barbara. 18th c. Tempera, oil on gesso-grounded panel. NAMU



Палиця „Архангел Михаїл, св. Варвара та св. Уляна”. 1734. Виконано ігуменею Оленою за малюнком П. Вистриханя. Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Оксамит, золотні та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. НКПІКЗ

Archangel Michael, St. Barbara, and St. Juliana. Epigonation. 1734. Made by Mother Superior Olena after the drawing of P. Vystrykhan. Shops of St. Florus's Convent in Kyiv. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP



Палиця „Апостоли Петро і Павло” з Анастасіївської церкви. м. Глухів. XVIII ст. Оксамит, золотні та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. НХМУ

Apostles Peter and Paul. Epigonation from St. Anastasios's Church, Hlukhiv. 18th c. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP

Богословський монастирі. Здавна займалися золотошвейним мистецтвом у жіночому Ніжинському Введенському монастирі, заснованому в 1660 р. вдовою стародубського полковника С. Бреславського Ганною, яка була його першою ігуменею. У 1729 р. при монастирі було відкрито школу, а пізніше училище та майстерні з іконопису й золотного гаптування. Значна реорганізація монастиря, його відновлення відбулися при ігумені Панкратії та скарбниці Смарагді. У 1863 р. ігуменя Смарагда влаштує майстерні для роботи по дереву, з живописного та золотошвейного мистецтва. Золотошвейна майстерня виконувала замовлення передусім для архієрейського будинку та Єлецького монастиря, в якому золотошвейним мистецтвом займалися здавна.

Якщо в XVII ст. гаптарства навчалися в цехових та позацехових майстернях, а в монастирях вишивали лише в келіях, то в кінці XVII – на початку XVIII ст. при монастирях створюються майстерні та училища золотного шитва. У них здійснювалося навчання за певною програмою і водночас виконувалися різні замовлення. Організація праці й навчання у майстернях відзначалися чітким розподілом і певною системністю. Училища при монастирях, крім Ніжинського, існували у таких великих центрах гаптування, як Ладанський Покровський, Києво-Флорівський, Красногірський Богословський Спасо-Преображенський та Лебединський Миколаївський монастирі. В останньому в 1854 р. опановували мистецтво шитва сорок послушниць, яких навчали місцеві черниці. Монастир було утворено в 1779 р. черницями з Молдавського Калитурського Успенського монастиря, зруйнованого турками.

Таким чином у золотошвейному мистецтві України з'явилися і традиції шитва Молдавії. Опис ризниці монастиря за 1782 р. перераховує гаптовані черницями ризи, підризники, епитрахилі, серед них ті, що були перевезені на нове місце черницями Дометіаною, Олександрою, Єпитимією та Афанасією. У самому монастирі багато речей вигаптували черниці Серафима й Акиліна. Особливо гарні підризники, шиті шовком і золотом, виконали Агафокла, Пахомія та Устинія.

Ладанський Покровський жіночий монастир був одним із найпривілейованіших і знаних монастирів на Чернігівщині. На початку XVII ст. це був Підгірський чоловічий монастир. У 1619 р. за бажанням княгині Ярини Вишневецької ченців перевели в Густинський Троїцький монастир, натомість було організовано жіночий монастир для сестри архімандрита Києво-Печерської лаври Захарія Копистинського Олександри, яка стала його першою ігуменею. У 1643 р. вона збудувала Покровську церкву, до якої зробила вкладну ікону Божої Матері, хрещатий покривець зі своїм дарчим написом. Пізніше родина Іосафа Горленка, на землях якої розміщувався монастир, постійно опікувалась ним. Саме тут було вишито плащаницю, яку замовив на свій похорон Іосаф Горленко, передчуваючи свою близьку смерть.

У Великобудищанському Преображенському монастирі, заснованому 1689 р. Василем Кочубеєм, також було розвинуте мистецтво шитва. Опис ризниці 1771 р. Золотоніського Благовіщенського монастиря свідчить про те, що тут здавна було розвинуте мистецтво гаптування та вишивки кольоровим шовком. Крім переліку



Фелон „Тайна вечеря”. Фрагмент. 1773. Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Оксамит, золотні та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. НКПІКЗ

The Last Supper. Phelonion. Detail. 1773. Shops of St. Florus's Convent in Kyiv Velvet, gold and silver threads. NKPHCP



Підризник. Фрагмент. XVIII ст. Репс, золоті та шовкові нитки, гладь, „у прикріп”. НКПІКЗ

Alb. Detail. 18th c. Repp, gold and silk threads. NKPHCP



Підризник. Фрагмент. ХІХ ст. Шовк, шовкові нитки, гладь. НКПІКЗ

Alb. Detail. 19th c. Silk, silk threads. NKPHCP





Підризник. Фрагмент. Кінець XVIII – початок XIX ст. Шовк, шовкові нитки, гладь. НКПІКЗ

Alb. Detail. Late 18th – early 19th cc. Silk, silk threads. NKPHCP



Підризник. Фрагмент. XVIII ст. Шовк, шовкові нитки, гладь. НКПІКЗ

Alb. Detail. 18th c. Silk, silk threads. NKPHCP



Підризник. Фрагмент. Кінець XVIII – початок XIX ст. Шовк, шовкові нитки, гладь. НКПІКЗ

Alb. Detail. Late 18th – early 19th cc. Silk, silk threads. NKPHCP



стихарів, плащаниць, шитих шовком, золотом, сріблом, називаються і майстрині Афанасія, Меланія, Єфимія, Ганна, Доменітіана.

Одним із найбільших на Слобожанщині був Хорошевський Вознесенський жіночий монастир поблизу Харкова, заснований у 60-х рр. XVII ст. У мистецтві шитва особливо відзначалась ігуменя Анатолія та черниця Антоніна. В 1832 р. вони виготовили багатофігурну плащаницю та кілька хоругв. Найкращі фелони з гаптованими опліччями виконала ігуменя Анатолія.

Збереглися відомості й про гаптування у Чигиринському Свято-Троїцькому дівочому монастирі. У Гамаліївському Харлампієвому монастирі, що будувався на кошти гетьмана Івана Скоропадського та його дружини Анастасії Марковичевої (яку там і було поховано), виготовляли гаптовані вироби і щедро дарували церквам.

Найбільшим центром гаптування у XVIII ст. був Флорівський жіночий монастир у Києві. Особливо заможним монастир став після об'єднання з Вознесенським. Тоді він став називатися Київський Флорівський Вознесенський дівочий монастир, хоча ще тривалий час, аж до середини XVIII ст., іменувався як Києво-Вознесенський, що на Подолі. У монастирі перебували жінки заможних родин, як-от Марія та Памфілія Мокієвські, у 1741–1753 рр. ігуменею була Олена – баронеса де Жанті, її замінила Устина Тодорська – дочка лінгвіста Симона Тодорського, ігуменями були Калісфена – княгиня Катерина Милославська, Августа – княгиня Ганна Апраксіна, Пульхерія – княгиня Праксовія Шаховська та інші. У монастирі прийняла постриг Наталія Долгорукова під ім'ям Нектарії, трагічна доля якої вразила сучасників. Збереглися портрети Нектарії та

її сина ченця Дмитрія пензля Самуїла. Нектарія була надзвичайно талановитою гаптаркою: її фелон 1749 р. – видатна пам'ятка стилю бароко – і нині зберігається в музеї Києво-Печерської лаври. Тло фелона суцільно вкрите орнаментом. Це розкішне буяння стиглих грон винограду, листя і фантастичних квітів.

У XVIII ст. Флорівський жіночий монастир формує мистецькі смаки, визначає напрям у розбудові нових форм мистецтва. Роботам цього центру гаптарства притаманне нове розуміння художньо-стилістичних засобів шитва та композиційних вирішень, нова інтерпретація образів, а головне – художні пріоритети, пов'язані з досягненнями західноєвропейського мистецтва.

У 1726 р. Катерина I подарувала Успенському собору Києво-Печерської лаври три роботи: фелони "Тайна вечера", "Зішестя Святого Духа" та "Омовіння ніг". Художньо-стилістичні особливості цих робіт тотожні, вказують на єдиний центр виготовлення – Флорівський монастир та на одну й ту само руку художника і гаптарки, які виконували таке відповідальне завдання. Ці твори започатковують новий напрям в українському гаптарстві – вони свідомо зорієнтовані на західноєвропейське барокове мистецтво, на органічне поєднання його з традиціями місцевої культури. Трансформовані на місцевому ґрунті, барокові ідеї втілилися у своєрідний оригінальний стиль, пов'язаний з народним мистецтвом, з його підвищеною декоративністю кольору, з тяжінням до динамічної композиції, з багатством орнаментів.

У гаптуванні XVII ст. обмеженість і специфічність художньо-виражальних засобів шитва і насамперед умовність і трафаретність шитих облич не давали можливості



Портрет гетьмана Полуботка. XVIII ст. Полотно, олія. НХМУ

Portrait of Hetman Polubotok. 18th c. Oil on canvas. NAMU



Портрет Параскеви Сулими. 1750-ті рр. Полотно, олія. НХМУ

Portrait of Paraskeva Sulyma. 1750s. Oil on canvas. NAMU



відтворити всю глибину психологічної драми, яку символізував сюжет "Тайна вечеря". Це один із найскладніших сюжетів у розв'язанні символічного змісту евхаристичного таїнства. Це прелюдія смерті Христа, з якої починається весь страшний цикл.

Фелон 1726 р. гапували найкращі гаптарки за спеціально розробленим ескізом. Про це свідчить досконалість композиції, те, як органічно і природно вписано її в площину опліччя. Цей рисунок був взірцем для подальшого повторення, але наступні його копії не додали нічого оригінального до цього малюнка, а лише знизили його мистецький рівень.

У фелоні 1726 р. сцена "Тайної вечері" пройнята єдиним настроєм, усі присутні апостоли вражені несподіваною звісткою, почують від Учителя. Про це свідчать їхні постаті, сповнені динамічного руху. Всю сцену закомпоновано в умовно окресленому приміщенні: згори спускаються завіси, на першому плані – мозаїчна підлога з перспективним скороченням. Кожну деталь опрацьовано дуже ретельно, без умовностей і спрощень. Численні предмети на столі – потир, свічник, хлібини – вражають своєю реалістичністю і достовірністю. В зображеннях апостолів гаптувальниця зуміла виявити їхній душевний стан, передати всю гаму людських переживань – від здивування, гніву, обурення до тихого страждання. У постаті Христа сконцентровано образ страждання.

Ця пам'ятка репрезентує основні риси "барокового світобачення", що виявилися в чітко продуманій системі розподілу світла й тіні, підкресленні блискучої поверхні золота й срібла, а також їх контрастного зіставлення.

Роботи Флорівського монастиря упродовж XVIII ст. відзначатимуться високим професіоналізмом художньо-технічного виконання й активним зверненням до досягнень тогочасного іконопису. Характер образотворчого шитва флорівського осередку зумовлюватиметься індивідуальністю маляра, його смаками й майстерністю.

Значна роль у гаптуванні доби бароко належить ігумені Олені, яка з 1741 по 1754 р. очолювала цей центр гаптарства. Її роботи позначені яскраво вираженими рисами барокового стилю, новими композиційними вирішеннями. Саме ігумені Олені замовили плащаницю до Михайлівського Золотоверхого монастиря, яка в описі 1843 р. значиться як "страсна". Зелений колір оксамитного тла плащаниці чудово виявляє і підкреслює ошатність зображень, шитих золотом і сріблом. У центрі сюжету "Покладення до гробу" – розпростерте тіло Ісуса Христа. В тузі схилився, стиснувши руки, Іван Богослов, у сумних позах завмерли Божа Матір та Марія Магдалина. Через те, що плащаниця призначалася для Михайлівського собору, в її сюжет введено головних патронів цієї київської святині – архістратига Михаїла та св. Варвару, які тримають з обох боків покривало, щоб покласти у гріб тіло Спасителя. Привертає увагу постать архістратига Михаїла. Динамічності постаті майстриня досягає природною, невимушеною позою архістратига, експресивним світлотіньовим моделюванням бганок одягу й віртуозним окресленням силуету. Емоційність підтримано реальним трактуванням жіночих образів – відтворенням намиста та вишитої сорочки, що виглядає з-під пишного гаптованого одягу Варвари. Ця несподівана деталь є свідченням глибокого інтересу до реалій життя. Іконописець, що



Підризник. Фрагмент. XVIII ст. Оксамит, золоті та срібні нитки, панцирний шов. ЧОІМ

Alb. Detail. 18th c. Velvet, gold and silver threads. ChRMH



Покров „Коронування Богородиці”. Кінець XVII – початок XVIII ст. Оксамит, золоті та срібні нитки, „у прикріп”, панцирний шов, обличчя мальовані поверх попередньо шитих. НКПІКЗ

The Coronation of the Virgin. Pall. Late 17th – early 18th cc. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP



Фелон „Животворне джерело”.  
Фрагмент. 1753.  
Черниця Піора Глібова.  
Майстерні Києво-Флорівського  
монастиря. Оксамит, золотні  
та срібні нитки, „по карті”,  
обличчя мальовані. НКПІКЗ

*The Life-Giving Spring. Phelonion.*  
*Detail. 1753. Nun Piora Hlibova.*  
*Shops of St. Florus's Convent in Kyiv.*  
*Velvet, gold and silver*  
*threads. NKPHCP*



Фелон „Пієта”. Фрагмент. 1753. Черниця Піора Глібова. Майстерні Києво-Флорівського монастиря.  
Оксамит, золотні та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. НКПІКЗ

*Pieta. Phelonion. Detail. 1753. Nun Piora Hlibova. Shops of St. Florus's Convent in Kyiv.*  
*Velvet, gold and silver*  
*threads. NKPHCP*

попередньо розробляв малюнок, та гаптарка спиралися на нові естетичні ідеали й нові можливості гаптарства. Вони полягали у відході від абстрактної ідеальності, в оспівуванні земної краси.

Плащаниця цікава не лише незвичністю вирішення сюжету і глибиною образів, але й тим, що в написі повідомлено про батьків ігумені та її дівоче прізвище. Усі постаті гаптовано на полотні по шкіряному, обклеєному папером підстеленню, а потім пришито на відповідне місце плащаниці. Стібки прикріплень, розташованих по контурах зображень і лініях внутрішнього малюнка бгянок, сховано під металевим шнуром. Тіло Христа має панцирне прикріплення, а всі деталі намічено графічною лінією чорного шовку.

Ігуменя Олена – надзвичайно яскрава і цікава постать в українському гаптарстві. Відомо дванадцять її підписних робіт, різних за манерою виконання і рівнем майстерності. Працювала вона разом з іншими гаптарками або здійснювала нагляд за роботою (катапетасма для Києво-Печерської лаври). У 1745 р. ігуменя звертається до митрополита Рафаїла Заборовського з проханням дозволити їй на власних землях збудувати церкву Трійці на честь її батьків і за власний кошт зробити все опорядження. У реєстрі перераховано гаптовані ризи, стихар, воздухи, серед яких лише п'ять з підписами: "Року 1742 монахиня Елена". Очевидно, серед усіх гаптованих

літургійних предметів, придбаних Оленою на власний кошт, було лише п'ять риз, вигаптуваних нею власноруч. Усі роботи ігумені позначені різною манерою малюнків, що свідчить про те, що хоч вона і брала безпосередню участь у гаптуванні, все ж основою були ескізи різних іконописців. Так, фелон з Михайлівського монастиря у Переяславі 1748 р. виконано за вже відомим зразком сюжету "Тайної вечері" на фелоні 1726 р. За одним і тим само малюнком "Собор архістратиґа Михаїла" ігуменя виконала дві різні роботи – фелон і воздух. У своїх творах вона зображує архангела Михаїла в обладунках з мечем. У 1754 р. ігуменя Олена очолила Ново-Млинський монастир, де й померла 1758 р.

У 1732 р. архімандрит Києво-Печерської лаври Роман Копя замовив ігумені Олені катапетасму для Успенської церкви. На блакитному тлі золотом і сріблом, різнокольоровими шовками вигаптувано складний орнамент, що оточує зображення "Азовської Богоматері". Історія створення катапетасми – величезної за розмірами завіси – цікава насамперед тим, що збереглося листування, в якому відтворено творчий процес співпраці гаптарок та іконописців лаврської малярні. Робота вимагала надзвичайної майстерності, застосування двобічних швів, які б утворювали орнамент, що мав би гарний вигляд з обох боків – з вівтаря та з центру храму. Малюнок рослинного характеру складається з фантастичних квітів масивних



Пелена „Покладення до гробу”. 50-ті рр. XVIII ст. Черниця Піора Глібова. Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Шовк, синель, „у прикріп”, обличчя мальовані. НКПІКЗ

The Entombment. Shroud. 1750s. Nun Piora Hlibova. Shops of St. Florus's Convent in Kyiv. Silk, chenille. NKPHCP

форм. У розкольоровці мотивів існує досить різка межа між кольоровими площинами, що підкорені якомусь одному провідному тону.

Фелон ігумені Олени 1746 р. "Св. Володимир та Ольга" демонструє інтерес до історії, подає нові неканонічні зображення, пов'язані з поширенням християнства. У центрі обабіч Богородиці та Вседержителя зображено Володимира та Ольгу – перших християнських князів на Русі. По боках у картушах – сцени "Хрещення Русі" та "Гробниця Варвари", що вказує на належність фелона до Михайлівського Золотоверхого монастиря, де знаходилася гробниця та мощі св. Варвари.

У роботах Флорівського монастиря форми рослинної орнаментики наповнюються зображеннями мотивів живої природи, посилюється натуралістичне трактування квітів, їх об'ємно-пластичне та живописне вирішення. Ускладнюються мотиви, розширюється колірна гама тонів, їх світлотіньова розробка. Спокійні, застигли орнаменти набувають динаміки, підвищеної емоційності та символіки. Аналогічне трактування мотивів у фелоні 1750 р. черниці Агафії, у фелоні 1756 р. черниці Піори Глібової. Майстрині наче голкою розписували шовк, парчу, оксамит. На замовлення Києво-Печерської лаври гаптарки Єфросинія, Дометіана, Афанасія, Ксенія Бейкова, Нектарія Долгорукова створили чимало високохудожніх робіт. Вони працювали разом з такими видатними малювальниками

і золотарями, як І. Анатазевич, С. Стреблицький та з іншими митцями іконописної лаврської майстерні.

Зіставлення гаптарських робіт Флорівського монастиря з "кужбушками" (малюнками Києво-Лаврської іконописної майстерні) свідчать, що художники брали участь у розробці зарисовок для гравюр, ікон та настінних розписів, працювали безпосередньо з майстрами різних видів ужиткового мистецтва, створювали проекти для кожної замовленої роботи. Це були здебільшого малюнки, виконані пером і тушшю, в яких, незважаючи на їх ескізність, відчувається глибоке знання особливостей того чи іншого матеріалу, його природних властивостей. Серед малюнків учнів лаврської майстерні зустрічається чимало зображень святих. Особливо цікаві портрети святих Миколая, Василя Великого, Стефана, Варвари<sup>29</sup>. Відтворюючи одяг цих персонажів, лаврські митці підкреслюють орнаменталізацію тканин, відшліфовують кожний узор. Автором аркуша із зображенням Василя Великого є художник Грицько, який виконав понад сто "кужбушків". Його малюнок вражає вишуканістю і гармонійністю ліній, красою тонко промальованого квіткового узору, що вкриває всю площину сакоса. Ймовірно, художникам лаврської майстерні замовляли проекти вишивок тканин, призначених для літургійного одягу, що підтверджується численними ескізами деталей орнаментальних композицій, які можна побачити на взірцях гаптування сухозліткою, шовком,



Пелена „Богоматір Знамення”. 50-ті рр. XVIII ст. Черниця Піора Глібова. Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Шовк, синель, „у прикріп”, обличчя мальовані. НКПІКЗ

The Virgin Blacherniotissa. Shroud. 1750s. Nun Piora Hlibova. Shops of St. Florus's Convent in Kyiv. Silk, chenille. NKPHCP



Палиця „Преподобний Антоній Печерський”. Фрагмент. 1780

St. Anthony of Pechersk. Epigonation. Detail. 1780



Палиця „Преподобний Антоній Печерський”. 1780.  
Шовк, золоті та шовкові нитки, гладь. НКПІКЗ

St. Anthony of Pechersk. Epigonation. 1780.  
Silk, gold and silver threads. NKPHCP





Опліччя фелона „Коронування Богородиці”. 1764. Майстерні Києво-Флорівського монастиря.  
Оксамит, золотні та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. НКПІКЗ

The Coronation of the Virgin. Yoke of the phelonion. 1764. Shops of St. Florus's Convent in Kyiv.  
Velvet, gold and silver threads. NKPHCP



Опліччя фелона „Коронування Богородиці”. Фрагмент. 1764. Майстерні Києво-Флорівського монастиря.  
Оксамит, золотні та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. НКПІКЗ

The Coronation of the Virgin. Yoke of the phelonion. Detail. 1764. Shops of St. Florus's Convent in Kyiv.  
Velvet, gold and silver threads. NKPHCP





Опліччя фелона „Зішестя Святого Духа”. 1772.  
Оксамит, золотні та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. НКПІКЗ

The Descent of the Holy Spirit. Yoke of the phelonion. 1772.  
Velvet, gold and silver threads. NKPHCP



Опліччя фелона „Коронування Богоматері”. Фрагмент. 1764. Майстерні Києво-Флорівського монастиря.  
Оксамит, золотні та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. НКПІКЗ

The Coronation of the Virgin. Yoke of the phelonion. Detail. 1764. Shops of St. Florus's Convent in Kyiv.  
Velvet, gold and silver threads. NKPHCP

коштовним камінням. На одному з аркушів зберігся рисунок благословляючої руки з гаптованим поручем та деталізованою розгорткою із навмисним збільшенням узору складної композиції – з комбінації плетінчастого орнаменту та квіткових мотивів, призначеної для проекту оздоблення одягу духівництва<sup>30</sup>. На інших аркушах зустрічаємо ескізи, виконані кольоровою аквареллю, проектів декоративних орнаментів, призначених для вишивки шовком у техніці художньої гладі. Саме ця техніка, що давала розтяжку кольору і відтворювала всі нюанси його відтінків, дістала назву "живопис голкою". Вона з'явилася в Україні в середині XVIII ст. і найповніше віддзеркалила в шитві панівний тоді стиль бароко. Високий фаховий рівень цих орнаментальних проектів свідчить, що лаврські рисувальники у своїй творчості жилися народною творчістю, глибоким знанням світового мистецтва.

Серед "кужбушків" учнів та іконописців лаврської майстерні знаходимо проекти, що їх створювали виключно для гаптувальниць такого визначного на той час осередку,

яким був Києво-Флорівський монастир. Малюнок "Новозавітна Трійця"<sup>31</sup> – цілком завершена композиція, що є проектом-прорисом для шитва опліччя фелона. У ньому пером зображено постаті Бога-Отця, Бога-Сина і Бога – Святого Духа. Лінії рисунка одягу персонажів скидаються на глибокі врізи карбування. Кожна з них наче має свій початок, зафіксований у вигляді точки, від якої розпочинається її подальший рух. Така манера рисунка цілком пояснюється його призначенням і розрахована на подальше відтворення в матеріалі. Художник чітко вказує гаптарці, де їй потрібно робити початок закріпки і в якому напрямку її продовжувати. Він добре обізнаний з технологією гаптарської техніки "за картою", яка в своїй основі є "образотворчою", бо залежна від попереднього малюнка. Її поява на початку XVIII ст. дала можливість передавати реальні анатомічні особливості людського тіла, відтворювати складне драпірування одягу за допомогою високого рельєфу зображень. Гаптовані зображення будуються за допомогою протиставлення поверхні, вкритої



Палиця. Середина XVIII ст. Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Оксамит, золоті та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. НКПІКЗ

Epigonation. Mid-18th c. Shops of St. Florus's Convent in Kyiv. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP

рівними рядами золотної або срібної нитки, і глибоких прорізів, що утворюються внаслідок закріплення сухозлітки шовковими нитками основи. Техніка "за картою" допомогла розв'язати проблему відтворення руху постаті, розширила репертуар поз і жестів персонажів, часто підкреслено театральних, вирішила питання передачі світлотіньових ефектів. Серед малюнків, призначених для гаптування, зображення Христа в оточенні чотирьох янголів – два парних рисунки пророків, що входили в єдину композицію "Деїсуса", а також малюнок "Вінчання Богородиці" Федора Лавренка, що ліг в основу гаптованого фелона 1764 р. Збереглися також прориси у вигляді прожиреного аркуша з наколотим пунктиром абрисом зображень, що переносилися за допомогою притирань. Подібні прориси замовлялись і використовувались гаптувальницями для сюжетного шитва. За ними майстрині працювали упродовж тривалого часу.

Крім Києво-Лаврської іконописної майстерні, існували й інші центри іконопису, які співпрацювали з гаптарками.

Так, у 50-х рр. XVIII ст. ієромонах Самуїл організував іконописну майстерню при Полтавському Хрестовоздвиженському монастирі. У 1762 р. Самуїл на запрошення митрополита Арсенія Могилянського переїздить до Києва і стає "малярським начальником Софійського монастиря". Він був талановитим іконописцем, портретистом, брав участь у розписах собору, у створенні предметів літургійного вжитку, зокрема виконав палицю із зображенням Олексія, що належала Арсенію Могилянському. У колекції Музею Києво-Печерської лаври зберігається сакос із пишно гаптованими на срібному тлі овочами і фруктами, серед яких у картушах вміщено краєвиди і напис "1785 р. пр. Самуїл". Художньо-стилістичні особливості твору з тенденцією до об'ємно-натуралістичного вирішення рослинних форм свідчать про значний вплив західноєвропейського шитва XVIII ст.

Самуїл був автором портрета Дмитрія Долгорукова, йому приписують авторство і портрета Нектарії, матері Дмитрія, видатної гаптарки, якій належить розшитий



Покров „Коронування Богородиці”. Середина XVIII ст.  
Оксамит, золотні та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. НКПІКЗ

*The Coronation of the Virgin. Shroud. Mid-18th c.  
Velvet, gold and silver threads. NKPHCP*



Деїсус. Ікона з церкви с. Березна Чернігівської обл. 1760-ті рр.  
Дерево, левкас, темпера, олія. НХМУ

The Deesis. Icon from the church in the vil. Berezna, Chernihiv Reg. 1760s.  
Tempera, oil on gesso-grounded panel. NAMU



Підризник. Фрагмент. ХІХ ст. Шовк, золоті та шовкові нитки, гладь. НКПІКЗ

Alb. Detail. 19th c. Silk, gold and silk threads. NKPHCP



вибагливим бароковим орнаментом фелон 1749 р. та фелон зі св. Дмитрієм, що не дійшов до нашого часу. Можливо, в їх створенні також брав участь іконописець Самуїл.

Наприкінці XVIII ст. у шитві посилюється інтерес до архітектурних споруд, зображення інтер'єрів, краєвидів з різними побутовими подробицями. Палиця 1780 р. – унікальний твір, в якому змальовано наївно-реалістичий, цілком конкретний у своїй основі пейзаж Києво-Печерської лаври. Майстриня голкою і кольоровим шовком наче вимальовує всі деталі краєвиду київських пагорбів, печеру пр. Антонія. Зворушливо і просто передано краєвид Успенського собору, одухотворений присутністю і невинною діяльністю ченців лаври.

Галтування другої половини XVIII ст. Флорівського монастиря – це надзвичайно цікаві за композиційною побудовою і художньо-технічним виконанням твори (фелон "Вінчання Богоматері" 1764 р., "Преображення"). Вони втілюють характерні риси бароко – показ нового бачення людського характеру, який подається через рух, у динаміці,

створення репрезентативніших образів, виявлення експресії фігур, контрастів світла й тіні, посилення полісимволіки в сюжетному й орнаментальному шитві. Роботи цього періоду напрочуд декоративні, демонструють блиск золота і срібла, різнокольорових відтінків шовку. Цим багатотвірним сценам притаманна відмова від замкнених композицій, повне освоєння перспективи, знання анатомії людського тіла. Уперше в них зустрічається намальована олійними фарбами оголена до пояса фігура Христа. Впадає в очі її іконографічна тотожність з роботами Л. Тарасевича<sup>32</sup>, творчі досягнення якого ще довго жили не лише графіку, а й шитво. У фелонах "Преображення", "Вінчання Богоматері" гаптарка повторює малюнок Л. Тарасевича, його "Воскресіння Христове", що через 60 років після створення гравером стало типовим в українському галтуванні. Яскравій мистецькій мові гравірованого малюнка повністю відповідає специфіка формально-технічного відтворення пластики, що її зумовлювали особливості гаптарської техніки золотного



Підризник. Фрагменти. XIX ст. Шовк, золотні та шовкові нитки, гладь. НКПІКЗ

Alb. Details. 19th c. Silk, gold and silk threads. NKPHCP



Портрет епископа Іоасафа Горленка. Середина XVIII ст. Полотно, олія. ДХМ

Portrait of Bishop Ioasaf Horlenko. Mid-18th c. Oil on canvas. DAM



Фелон. 1749. Фрагмент. Черниця Нектарія. Майстерні Києво-Флорівського монастиря.  
Атлас, золотні, срібні та шовкові нитки, синель, „у прикріп”, панцирний шов. НКПІКЗ

Phelonion. 1749. Detail. Nun Nectaria. Shops of St. Florus's Convent in Kyiv.  
Satin, gold, silver, and silk threads. NKPHCP



шитва. Переведення малюнка в матеріал зроблено досконало. У графіку Л. Тарасевич увів своєрідний художній прийом – відокремлення сцени хмарами, що клубочаться навколо зображення, в які вписано голівки янголів. Цей прийом ідентично відтворено й у пам'ятках шитва XVIII ст.

Отже, мистецтво гаптування XVIII ст. демонструє тісний зв'язок з розвитком образотворчого мистецтва, провідними граверами та іконописцями Києво-Лаврської іконописної майстерні. У середині століття відбувається перехід гаптарства як суто декоративного мистецтва на засади нової для нього образотворчості, воно демонструє глибоку спорідненість з тогочасною гравюрою, іконописом. Змінюючи свою образну систему мислення й опановуючи засади "барокового світобачення", українське гаптарство переходить з царини народної творчості в галузь мистецтва, де визначальним є задум художника, що попередньо розробляє прорис, розмальовує олійними фарбами обличчя, руки, тіло персонажів, а творчість

гаптарки зводиться до відтворення у матеріалі задуму художника.

Одним із значних центрів українського гаптування був Києво-Йорданський монастир, заснований у 1615–1616 рр. Архівні матеріали називають відомості про соціальний стан черниць, високий рівень їхньої освіти, наводять біографічні дані, а головне – свідчать, що це був центр не лише гаптарства, а й іконопису. Архіви розкривають прізвища черниць, які займалися іконописом, і окремо – найобдарованіших, що виконували іконописні й гаптувальні роботи. Серед них виділялися гаптарки Афанасія Данилова, Анфіса Чаянова, Євпраксія Петренкова, Єропита Кнопєва – усі вони були з козацького роду, письменні. Черниці Києво-Йорданського монастиря займалися й іконописом: це Деменіана Агодолова, Єлизавета Логвинова, Варсавія Каленикова та ін.

Великі зміни й реорганізація всіх монастирів відбулися наприкінці XVIII ст. у зв'язку з виданим у 1786 р. Катериною II указом "Духовні штати". Він остаточно скасовував



Фелон „Коронування Богоматері”. Фрагмент. Кінець XVIII ст. Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Оксамит, золотні та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. НКПІКЗ

*The Coronation of the Virgin. Phelonion. Detail. Late 18th c. Shops of St. Florus's Convent in Kyiv. Velvet, gold and silver threads. NKPHCP*



Підризник. Фрагмент. ХІХ ст. Репс, золотні, срібні та шовкові нитки, гладь. НКПІКЗ

Alb. Detail. 19th c. Repp, gold, silver, and silk threads. NKPHCP



Портрет митрополита Дмитрія Ростовського. XVIII ст.  
Полотно, олія. НХМУ

Portrait of the Metropolitan St. Dmitri of Rostov. 18th c.  
Oil on canvas. NAMU





Підризник. Фрагмент. XIX ст. Репс, золотні, срібні та шовкові нитки, гладь. НКПІКЗ

Alb. Detail. 19th c. Repp, gold, silver, and silk threads. NKPHCP



Підризник. Фрагмент. XIX ст. Репс, золотні, срібні та шовкові нитки, гладь. НКПІКЗ

Alb. Detail. 19th c. Repp, gold, silver, and silk threads. NKPHCP



самостійне життя українських монастирів і всієї нашої церкви в цілому, що перейшла у повну залежність від Російської церкви і казни. У монастирів відібрали землі й перевели їх на державне утримання, частину монастирів закрили, частину об'єднали. Це завдало значної шкоди монастирському життю, культурно-просвітницькій роботі, освіті, мистецтву, зокрема гаптарству. Реорганізація монастирів, ліквідація Запорозької Січі, закріпачення селян – усе це спричинило величезний занепад українського життя.

Важливим культурно-мистецьким явищем XVII–XVIII ст. є українські хоругви, які впродовж свого історичного розвитку мали тісний зв'язок з політичними та релігійними подіями і настановами. Хоругва (стяг, прапор) відображала мистецькі уподобання, культурні тенденції певної епохи. За своїм призначенням хоругви поділяються на військові, цехові, церковні, поховальні та магістратські.

Міські та військові хоругви були обов'язковим атрибутом магістерського самоврядування, на ремісничих хоругвах відтворювали герб міста, особливістю цехових хоругв є зображення предметів ремесла та знарядь праці. Особливий інтерес становлять військові прапори часів Війська Запорозького зі складними іконографічними композиціями, що зображували полковий або сотенний герб. Важливу роль виконував орнамент, який іноді вкривав усе поле хоругви. Цінними є козацькі хоругви XVII ст., що зберігаються у Стокгольмському військовому музеї<sup>33</sup>.

В ансамблі храмового комплексу хоругви були важливим елементом церковного облаштування. Вони створювалися в тісному контакті з розвитком іконопису, гаптування, вишивки, за аналогією з церковними тканинами, передовсім з покривами або пеленами. Гаптовані хоругви відповідали технікам шитва певного часу і мали чітко виражений національний стиль.

<sup>1</sup> Інвентар речей Львівської церкви Успіння пр. Богородиці, складений братським писарем Константином Медзапетою. 1637 р. 12 марта. – Архів Юго-Западной России. – Ч. 1. – Т. 10. – К., 1904. – С. 145–176.

<sup>2</sup> Акты, издаваемые Временною комиссиею при Киевском генерал-губернаторе. – Т. 1. – К., 1848. – С. 121–122.

<sup>3</sup> Кись Я. П. Промисловість Львова у період феодалізму XIII–XIX ст. – Львів, 1968. – С. 94.

<sup>4</sup> Голод І. Міське ремесло Західної України XIV–XVIII ст.: Курс лекцій. – Львів, 1994. – С. 84.

<sup>5</sup> Там само. – С. 81.

<sup>6</sup> Киевская старина. – 1888. Март. – С. 43–44.

<sup>7</sup> Зайченко В. Вишивка козацької старшини. Родовід. № 12, 1995. – С. 96–97.

<sup>8</sup> Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России, собранные и изданные Археологической комиссией. – Т. III. – СПб., 1861–1878. I. 3. – С. 87.

<sup>9</sup> Лазаревский А. Украинские исторические мелочи. – К., 1901. – С. 37.

<sup>10</sup> Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание с кратким географическим и историческим описанием Малой России, из частей

коей онное наместничество составлено, сочиненное в Чернигове, 1787 года. – К., 1854. – С. 83.

<sup>11</sup> Труды XIV Археологического съезда в Чернигове в 1908 г. – М., 1911. – Ч. 2. – С. 165.

<sup>12</sup> Свенціцький І. Іконопис Галицької України XV–XVI віків. – Львів, 1928. – С. 22.

<sup>13</sup> Сидор-Ошуркевич О. Пам'ятки сакрального гаптування XV–XVI століть у збірці Національного музею у Львові // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. ССXXXVI. Праці Комісії образотворчого мистецтва. – Львів, 1998. – С. 426.

<sup>14</sup> Сидор-Ошуркевич О. Там само. – С. 420–421.

<sup>15</sup> Новицька М. Датовані епитрахилі Лаврського музею 1640–1743 // Український музей. – К., 1927. – Іл. 4, 5, 6, 9, 10.

<sup>16</sup> Новицька М. Там само. – С. 10.

<sup>17</sup> Пухівка була вотчиною Видубицького монастиря. Через сто років цю композицію було відтворено в епитрахилі 1743 р. з Києво-Печерської лаври, на якій замість сцени "Явлення Якимові й Анні" зображено сцену "Явлення Антонію і Феодосію".

<sup>18</sup> Богдан Г. Опис України. – К., 1990. – С. 35.

<sup>19</sup> Алеппский Павел. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. – М., 1897. – Вып. 2. От Днестра до Москвы. – С. 58–59.

<sup>20</sup> Кара-Васильєва Т. Золоте шитво України: Ігуменя Марія Магдалина Мазела // Народне мистецтво. – 1999. – № 1–2. – С. 54–57.

<sup>21</sup> Величко С. Летопись событий в Юго-Западной России в XVII веке. В 3 т. – К., 1855. – Т. 3. – С. 88–90.

<sup>22</sup> Кара-Васильєва Т. Втілення ідеї національної незалежності в гаптуванні "Покрови" та "Успіння" // Міжнародний конгрес українців: Мистецтвознавство. – Одеса–Київ, 2001. – Кн. 2. – С. 104–116.

<sup>23</sup> Скит Маньявский и Богородчанский иконостас. – Жовква, 1926. – С. 28.

<sup>24</sup> Эварницкий Д. Запорожье в остатках старины и преданиях народа. – СПб., 1888. – С. 49.

<sup>25</sup> Жолтовський П. Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – С. 46.

<sup>26</sup> Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика. – Львів, 1996. – С. 189–190.

<sup>27</sup> Филарет (Гумилевский). Историко-статистическое описание Черниговской епархии. – Чернигов, 1873. – Кн. 4. – С. 130–131.

<sup>28</sup> Куценко Т. Образ Любецької Богородиці у творчості І. Щирського // Любецький з'їзд князів 1097 року в історичній долі Київської Русі: збірник. – Чернігів, 1997. – С. 200.

<sup>29</sup> Жолтовський П. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. – К., 1982. – С. 175, 178.

<sup>30</sup> Там само. – С. 161.

<sup>31</sup> Там само. – Іл. 216, 217.

<sup>32</sup> Попов П. Матеріали до словника українських граверів. – К., 1926. – Іл. 37.

<sup>33</sup> Косів Р. Українські хоругви // Київська церква. – Київ – Львів, 2001. – С. 199–207.



Підризник. Фрагмент XIX ст. Репс, золотні, срібні та шовкові нитки, гладь. НКПІКЗ

Alb. Detail. 19th c. Repp, gold, silver, and silk threads. NKPHCP

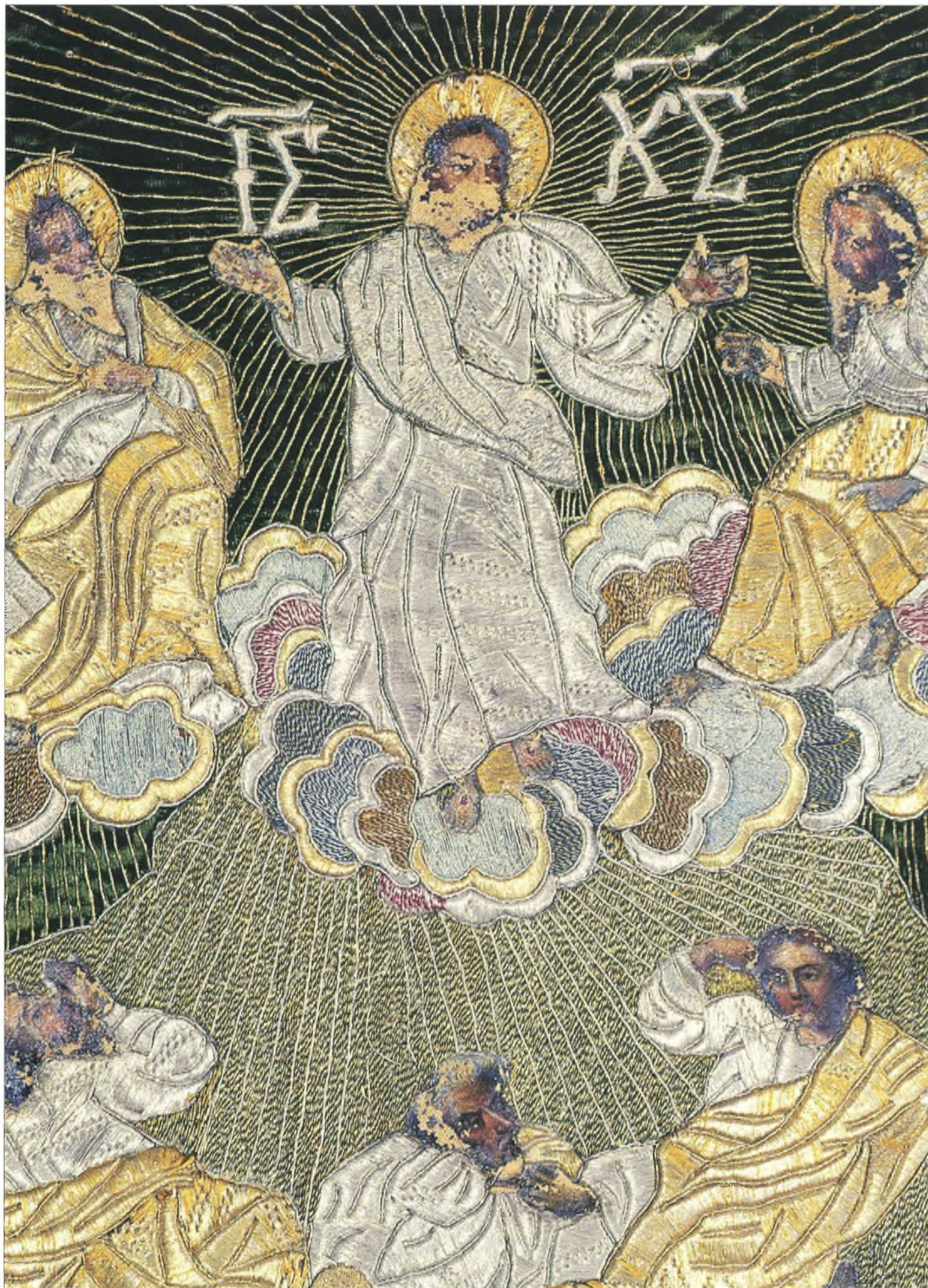




„Благовіщення”. Фрагмент фелона „Вознесіння”. 1764

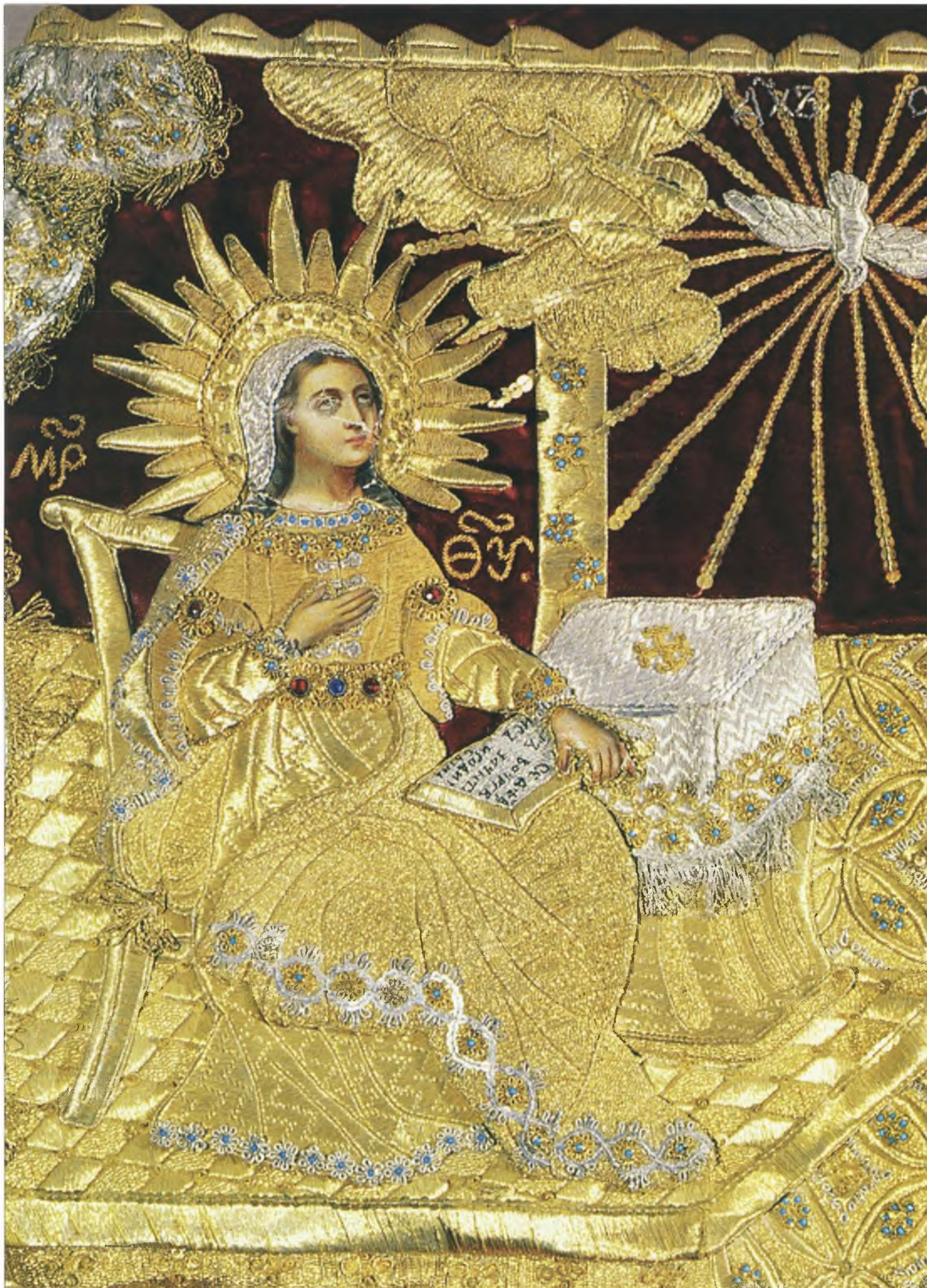
*The Annunciation. Detail of The Ascension phelonion. 1764*





Фелон „Вознесіння”. Фрагмент. Друга половина XVIII ст. Майстерні Києво-Флорівського монастиря.  
Оксамит, золоті та срібні нитки, „по карті”, обличчя мальовані. НКПІКЗ

*The Ascension. Phelonion. Detail. Latter half of the 18th c. Shops of St. Florus's Convent in Kyiv.  
Velvet, gold and silver threads. NKPHCP*



Фелон. Кінець XVIII – початок XIX ст. Оксамит, синель, золотні та срібні нитки, обличчя мальовані. НКПІКЗ

Phelonion. Late 18th – early 19th cc.  
Velvet, chenille, gold and silver threads. NKPHCP



Фелон. Кінець XVIII – початок XIX ст. Оксамит, синель, золоті та срібні нитки, обличчя мальовані. НКПІКЗ

Phelonion. Late 18th – early 19th cc. Velvet, chenille, gold and silver threads. NKPHCP





# ХУДОЖНИКИ-ЖИВОПИСЦІ І ВИШИВКА XIX СТОЛІТТЯ

ARTISTS AND EMBROIDERY OF THE 19th CENTURY

Хустиночко мережана,  
Вишивана,  
Вигаптую, подарую,  
А він мене поцілує.  
Хустино моя  
Мальована.

*Тарас Шевченко*

# У

XVII–XIX ст. в Україні, крім монастирів, де черниці вишивали золотними і срібними нитками різноманітні церковні речі та вбрання, існувало багато поміщицьких майстерень, в яких жінки-кріпачки вишивали речі панського побуту: скатерті, серветки, різноманітний одяг, предмети для оздоблення інтер'єру, гаманці, чохла на меблі, декоративні панно тощо. Відомими на той час були майстерні Ю. Гудим-Левкович в с. Григорівка на Київщині, Тарновських у Качанівці на Чернігівщині, в селах Яланець на Поділлі, Бурімка, Долина на Полтавщині.

З кінця XVIII ст. і до 90-х рр. XIX ст. найпоширенішою була вишивка бісером. Малюнки і бісер привозили переважно з-за кордону. Основними центрами бісерного виробництва були Венеція та Богемія. Виробництво скла у Венеції має давні традиції, про що свідчать мозаїки собору Сан-Марко, будівництво якого розпочалося ще в X ст. У 1221 р. з метою запобігання пожежам усі венеціанські складувні майстерні було перенесено на острів Мурано, де утворився центр з виготовлення бісеру. Впродовж тривалого часу він залишався єдиним в Європі.

Венеціанська республіка пильно охороняла секрети виготовлення бісеру, монополію на який зберігала аж до кінця XVIII ст. На початку наступного, XIX, століття конкуренцію їй склала Богемія. Залежно від способу виробництва існували різні види бісеру: круглий – венеціанський і гранчастий – богемський.

Вишивка бісером широко побутувала у вищих сферах суспільства, в поміщицькому середовищі. Вишивали і доньки поміщиків, і самі поміщиці, виготовляючи величезну кількість різноманітних виробів з бісеру для того, щоб прикрасити власний побут. Це були різноманітні гаманці, сумочки, портмоне, чохла на меблі, вставки на ломберні столики, обкладинки альбомів і навіть картини – як і з жанровими сюжетами, романтичними пейзажами, так і з різноманітними квітковими букетами.

Вишиванням захоплювалися не тільки жінки, а й чоловіки. Образ губернатора, який вишиває, – то не лише творча фантазія Гоголя. Це типовий факт того часу. За згадками сучасників, і сам Гоголь любив вишивати, але

приховував це від сторонніх. Відомо, що любив вишивати також і російський поет М. Лермонтов.

Багато вишивали також і в майстернях монастирів на замовлення світських людей. Ці вишивки відзначаються вишуканістю, гармонійністю, досконалістю технічного виконання.

У цей час набуває поширення вишивка білим шовком на тонкій прозорій тканині. Нею прикрашали чепці, шарфи, носові хусточки, різноманітні деталі жіночого вбрання. В основі орнаменталістики – тонко прорисовані вибагливі квіти, пишні букети, перев'язані стрічками, бантами. Для підсилення святковості й піднесеності додавали золотну і срібну нитки, мереживо.

Тарас Шевченко, маючи витончений художній смак, завжди цікавився особливостями українського вбрання, замальовував його крій, оздоблення, характерні деталі. Не випадково у своїх художніх творах він намагався звернути увагу глядача то на вишиту сорочку в портреті В. Кочубея, то на пишній прозорий рукав блузи, оздобленої білою вишивкою в портреті М. Максимович, то на орнамент червоної вишивки на сорочці матері в акварелі "Марія".

Пов'язані з ім'ям великого Кобзаря речі, які дійшли до нашого часу, викликають особливий інтерес. За переказами, в Сокиринцях жінки-кріпачки вишили за малюнками Шевченка блузу й хусточку. Прозора, мов обсіпана яблуневим цвітом, вишивка блузи – наче оповідь про цнотливість і сподівання молодості, про чари дівочої вроди, про любов, що тільки народжується і розквітає в душі.

У народному побуті хусточка завжди була символом вірності, пам'яттю про кохану. Старанно, з любов'ю вишивали її наречені своїм судженим. Це був пам'ятний подарунок, що супроводжував козака в походах, чумака в далеких мандрах, бідняка на чужині, на заробітках.

Це знайшло своє відображення в поезії Тараса Шевченка, зокрема у вірші "У неділю не гуляла":

У неділю не гуляла  
Та на шовки заробляла,  
Та хустину вишивала,  
Вишиваючи, співала:



Чохол на стілець. Фрагмент. XIX ст. Чернігівщина.  
Полотно, бісер. МУНДМ

Chair cover. Detail. 19th c. Chernihiv Reg.  
Linen, glass beads. MUFDA





Чохол на диван. Фрагменти. XIX ст. Полтавщина.  
Полотно, бісер. МУНДМ

Sofa cover. Details. 19th c. Poltava Reg.  
Linen, glass beads. MUFDA





Чохол на диван. Фрагмент. ХІХ ст. Полтавщина.  
Полотно, бісер. МУНДМ

Sofa cover. Detail. 19th c. Poltava Reg.  
Linen, glass beads. MUFDA





Шата з бісеру на іконописному творі "Успіння Пресвятої Богородиці". Фрагмент. Кінець XVIII — початок XIX ст. Полотно, бісер, скляні намистини та стрази, шиття "у прикріп по настилу". Власність парафії УПЦ МП у Чернівецькій обл.

Bead robe on The Dormition icon. Detail. Late 18th – early 19th c. Linen, glass beads and Rhinestones. Property of the Chernivtsi parish of the Ukrainian Orthodox Church (Moscow Patriarchate)



Композиція "Успіння Пресвятої Богородиці". Деталь архієрейської мантиї. XVIII ст. Полотно, олійні фарби, оксамит, металеві та шовкові нитки, перли, малярство, ткацтво, гаптування, шиття "у прикріп за контуром". НКРНСР

The Dormition composition. Detail of the bishop's mantle. 18th c. Linen, oil, velvet, metallic and silk threads, pearls. NKPHCP



Шата з бісеру на іконі "Богоматір". XIX ст.  
Бісер, скляні намистини та стрази, шиття "у прикріп". ЧОІМ

Bead cover on The Virgin icon. 19th c.  
Glass beads and rhinestones. ChRMH



Хустина. Фрагмент. ХІХ ст. с. Сокиринці, Чернігівщина. Згідно з переказами, виконано за малюнком Т. Г. Шевченка.  
Батист, вовняні нитки, гладь з настилом, „філе”. НМІУ

Kerchief. Detail. 19th c. Vil. Sokyryntsi, Chernihiv Reg. By legend, made after T. Shevchenko's drawing.  
Cambric, woollen threads. NMHU

Хустиночко мережана,  
Вишивана,  
Вигаптую, подарую,  
А він мене поцілує.  
Хустино моя  
Мальована.

Відродження церковного шитва відбувається наприкінці XIX ст. Передусім це пов'язано з поглибленням інтересу художньої інтелігенції до витоків давнього мистецтва, вивчення його традицій та їх реального втілення у будівництво Володимирського собору в Києві. Храм, якому нещодавно виповнилося сто років, присвячено хрестителю Русі – Володимирі. Від часу його створення він став духовним і культурним явищем у житті киян. Серед художників, що брали участь в оздобленні Володимирського собору, особлива роль випала Олені Праховій, якій судилося вишити плащаницю для собору. Народилася Олена Прахова в родині відомого мистецтвознавця,

археолога, художнього критика Адріана Прахова. Наукова діяльність його була надзвичайно широкою. Професор, доктор мистецтвознавства, глибоко обізнаний із старожитностями України, він був знайомий з найвидатнішими представниками мистецького світу Росії XIX ст. "Там, де з'являвся Прахов, вирувало життя і неможливе ставало можливим", говорили його друзі. Пізніше він згадував: "Мій приїзд до Києва у 1880 році був для мене одкровенням! Софіївський собор, його дивовижні мозаїки – усе запаморочило голову, заповонило серце! Я палав бажанням захопити все і ніколи з цим не розлучатися!". Адріан Прахов – глибокий знавець стародавнього мистецтва, саме йому належить відкриття фресок XII ст. в Софійському соборі та Кирилівській церкві в Києві, де він багато і плідно працював з 1881 по 1892 р. Упродовж 1885–1896 рр. він керував будівництвом і внутрішнім опорядженням Володимирського собору. Для здійснення цього грандіозного задуму А. Прахов запросив до Києва найталановитіших художників того часу, які натхненно працювали над



Блуза жіноча. XIX ст. с. Сокиринці, Чернігівщина. Згідно з переказами, виконано за малюнком Т. Г. Шевченка. Батист, бавовняні нитки, гладь. НМІУ

Blouse. 19th c. Vil. Sokyryntsi, Chernihiv Reg. By legend, made after T. Shevchenko's drawing. Cambric, cotton threads. NMHU





О. Прахова. Плащаниця. 1896–1897 рр. Виконано за малюнком В. Васнецова.  
Оксамит, атлас, золотні, срібні та шовкові нитки, гладь. НКПІКЗ

O. Prakhova. Shroud. 1896–1897. Made after V. Vasnetsov's drawing.  
Velvet, satin, gold, silver, and silk threads. NKPHCP



О. Прахова. Архангели Гавриїл і Михаїл. Виконано за ескізом В. Васнецова. 1899.  
Шовкові нитки, гладь. Талашкіно. Росія

O. Prakhova. Archangels Gabriel and Michael. Made after V. Vasnetsov's sketch. 1899.  
Silk threads. Talashkino. Russia





О. Прахова. Богоматір. Виконано за ескізом М. Нестерова. 1897.  
Шовкові нитки, гладь. Приватне зібрання

O. Prakhova. The Virgin. Made after M. Nesterov's sketch. 1897.  
Silk threads. Private collection

пошуком нового релігійного живопису. Дружина Адріана Прахова, Емілія Львівна, мала ґрунтовну освіту, була чудовою піаністкою. Затишна оселя Прахових була справжнім музеєм, де колекціонувались старожитності, привезені з Єгипту, Палестини, Сирії, Греції. Тут збиралися Михайло Врубель, Михайло Нестеров, Віктор Васнецов, Вільгельм Котарбінський, Микола Мурашко, велись цікаві розмови про мистецтво, постійно звучала музика. "Вітальня Прахових, – згадував Михайло Нестеров, – більше скидалася на музей. Чого тут не було: монети й медалі у визолочених вітринах, позолочені, з вишитими імператорськими вензелями крісла, старовинні тканини на меблях, бронза, слонова кістка, єгипетські старожитності й візантійські емалі. На стінах – картини, давні перські килими". Родину Прахових, яка була мистецьким осередком культурного життя Києва, відвідували відомі на той час музиканти, піаністи, частим гостем був Микола Лисенко. Діти Прахових росли в атмосфері високих інтелектуальних і духовних інтересів, глибокої зацікавленості живописом, шанобливого ставлення до митців, які посіли гідне місце в історії української культури.

Син Прахових Микола став відомим художником, мистецтвознавцем. Все своє життя він присвятив відродженню кустарних промислів. Довгий час художник працював у с. Сунки, маєтку княгині Н. Яшвіль, вишивальні вироби майстерні якої здобували високі нагороди на виставках, мали широкий збут за кордоном.

Зростаючи в творчій атмосфері батьківського дому, донька Прахових Олена дістала домашню високопрофесійну художню освіту, стала видатною художницею, віртуозною піаністкою, досконало опанувала секрети вишивки. Її виконання музичних творів вразило В. Васнецова. Саме такою, молодою, енергійною, окриленою, за роялем, коли ще не відлунав останній акорд, він змалював її на портреті. На картині "За п'яльцями" Олександр Мурашко зобразив О. Прахову за вишиванням, якому вона присвятила усе своє життя, глибоко розуміючи світ мистецтва вишивки, досконало володіючи ним. У 1894 р. за ескізом В. Васнецова О. Прахова вишила образ святої Євдокії, про який із захопленням художник писав своїй матері, зазначаючи, що за це "я їй (О. Праховій) подарував на іменини "Богородицю" – акварель з ескізу". В родині Прахових є спомина про величезну за розміром картину "Богоматір" роботи О. Прахової, яку вона в 40-х рр. власноруч реставрувала. Нині сліди її, на жаль, загубились. В. Васнецов належним чином оцінив її художній талант, довіривши таку складну й відповідальну роботу – вишити плащаницю за його малюнком. У листі до О. Прахової з цією пропозицією він писав, що "плащаниця вийде на диво". У своїй роботі В. Васнецов продовжує традицію іконографії візантійських багатофігурних плащаниць, зображуючи власне сцену "Оплакування". Мабуть, в жодному з сюжетів шитва образ Спасителя, що страждає, жертвує, спокутує гріхи людства, не знайшов такого яскравого втілення, не розкрився так глибоко і так проникливо, з такою високою майстерністю, як у цій плащаниці. На здійснення цієї складної роботи пішло кілька років життя, сповнених пошуків, важкої праці. Попередньо художник у натуральну величину зробив малюнок на полотні, натягнув на підрамник, і в такому вигляді він служував О. Праховій за взірець для вишивання. Вивчаючи





*О. Прахова. Богоматір. Фрагмент*

*O. Prakhova. The Virgin. Detail*





О. Прахова. Замріяна. Виконано за малюнком В. Котарбінського. 1903.  
Шовкові нитки, гладь. Приватна збірка

O. Prakhova. Lost in Reverie. Made after W. Kotarbinski's sketch. 1903.  
Silk threads. Private collection

шитво XVII ст., В. Васнецов прагне наслідувати саме традиції тієї епохи. У своїх листах він радить О. Праховій шити не сінеллю, а крупним шовком, а обличчя "шити, як в старовину, гладдю, не розміщувати стібки за ліпленням обличчя", а паралельно. У 1897 р. вишивання плащаниці було завершено. Грандіозна за своїм розміром і складністю художньо-технічного виконання, вона є вершиною церковного шитва, справжнім живописом голкою, де в різних відтінках кольорового шовку досконало передано малюнок В. Васнецова. В центрі – сцена "Оплакування", де у невимовній скорботі припала до обличчя Христа Богоматір, у жалобі схилилася до тіла Марія Магдалина, за ними – скорботна фігура Марії Клеопової, однієї з жонмироносиць. Праворуч, в ногах Спасителя, у відчаї молодий безвусий Іван Богослов, улюблений учень Христа, та Никодим, із сумом спостерігає за трагедією Йосип Ариматейський. Саме йому ввечері Великої П'ятниці було дозволено зняти розп'яте тіло Спасителя і покласти на камінь помазання. У центрі композиції – розквітле дерево, яке перетворюється на хрест – символ страждань Христа. Основну увагу прикуто до тіла Спасителя, виконаного швом "по формі" тонкими крученими шовковими нитками світло-вохристого кольору. За допомогою коротких стібків, які щільно прилягають один до одного, ця техніка дає можливість моделювати форму тіла й обличчя. Глибокий, насичений колорит вишневих, синіх, вохристих кольорів посилює враження трагічної неминучості, драматизм

усієї сцени. Пози всіх постатей підкорено гармонійному ритмічному повтору схилених у скорботі фігур, справа – чоловічих, зліва – жіночих. У темних хмарах обабіч Голгофи – два янголи, один з яких тримає потир, другий – дискос. Саме так В. Васнецов відтворив святе причасття тілом і кров'ю Христовою, яке є основою Великого Входу і в літургії символізує шлях Спасителя на страждання, Його смерть і поховання. Всі дари в кінці Входу ставлять на престол, як на плащаницю, промовляючи: "Благообразний Йосип з хреста зняв пречисте Тіло Твоє, плащаницею чистою обвив і, пахощами покривши, у гробі новім положив". Центральну частину обрамлено смугами сірого та малинового оксамиту, на якому золотними нитками вишито цей молитовний напис. По краях – бордюр орнаменту, утвореного зображеннями хрестиків, херувимів, стилізованих квітів, в кутах зображено символи евангелістів – Марка, Луки, Матвія, Івана. Плащаницю вишито художньою гладдю різнокольоровими шовковими нитками. Молитовний напис золотними нитками вигаптували черниці Іпатіївського монастиря, що в Росії.

Створена сто років тому плащаниця й досі залишається шедевром церковного шитва.

Для відродження народного мистецтва було створено художні майстерні на зразок абрамцевських. Власниця маєтку Марія Тенішева запросила в Талашкіно відомих художників М. Врубеля, С. Малютіна, М. Періха. М. Врубель розробив проект церкви, виконав розписи



*О. Прахова. Ангел. Виконано за ескізом М. Нестерова. 1897.  
Шовкові нитки, гладь. Приватне зібрання*

*O. Prakhova. Angel. Made after M. Nesterov's sketch. 1897.  
Silk threads. Private collection*

і мозаїки. У 1899 р. О. Прахова на прохання М. Тенішевої для цієї церкви вишила два панно "Архангел Михаїл" та "Архангел Гавриїл" за нездійсненими ескізами В. Васнецова, створеними у 1885–1893 рр. для вівтаря Володимирського собору в Києві. Нині ескізи зберігаються в Третьяковській галереї у Москві. У свої панно О. Прахова внесла деякі зміни: стрункішими стали постаті архангелів з більш детальною розробкою пишних орнаментів одягу, змінився загальний тон вишивки – від теплого перейшов до холодного. Колорит вишивки побудовано на поєднанні світло-блакитного і зеленого з додаванням синього та вохристого кольорів. Панно виконано шовковими нитками в техніці гладі, стібки якої лягають як найтонші мазки, що надає зображенням архангелів живописного вигляду. Ці роботи передають атмосферу врочистості та піднесеності, засвідчуючи великий талант О. Прахової, яка піднесла майстерність вишивки на високій рівень мистецтва срібного віку.

Від часу першої зустрічі під час розписів Володимирського собору і впродовж свого життя О. Прахова підтримувала дружні стосунки з Михайлом Нестеровим, до останніх днів свого життя листувалася з ним. Вона була натхненницею образу Варвари у Володимирському соборі, який в 1897 р. вишила і згодом подарувала художнику. В одному з листів М. Нестеров так згадує про цей твір: „Зараз Льоля закінчила вишивати мою „Богоматір“, раніше вишила „Св. Ольгу“ (теж моя), а тепер передбачає розпочати „Св. Варвару“ і на цей раз мені в подарунок. Оригінал же цього образу (ескіз) я думаю подарувати їй. Тим більше, що мотивом для обличчя Варвари була сама Льоля”.

За ескізами М. Нестерова О. Прахова створила чимало видатних творів. З глибокою проникливістю передає вона поетичність та ліризм образу в композиції „Ангел”. Основну увагу сконцентровано на обличчі ангела, яке виразно виділяється на червоному тлі німба, в ореолі темно-коричневого волосся. Внутрішня зосередженість, замріяність і в той же час невимовна туга відчувається в ледь нахиленій голові з опущеними очима, спокійно складених долонях. Загальний колорит роботи побудовано на гармонії багатих відтінків вохристо-золотавого кольору шовкових ниток, які начебто випромінюють внутрішнє сяйво. Мелодію кольорних і лінійних ритмів виявлено півциркулярною аркою у верхній частині композиції, нахилом голови та округлими плечами ангела. Його фігура чітко вимальовується на темно-вохристому тлі, утвореному декоративно вирішеними крилами з тонкою графічною прорисовкою. Вишуканістю малюнка, незвіданою таїною оповито квітку лілеї праворуч від ангела як символічне нагадування про благосну звістку, яку приніс архангел Гавриїл Богоматері.

По закінченні опорядження Володимирського собору й освячення плащаниці О. Прахова у 1897 р. виконала за ескізом М. Нестерова наступну свою грандіозну роботу – „Богоматір”. Її образ сповнений глибокої любові до свого сина, якого вона з ніжністю притулила до себе, і невимовної печалі, оскільки мати відчуває його майбутні страждання і жертвність заради людства. Увагу сконцентровано на фігурі маленького Христа з розкинутими в благословляючому жесті руками, на його обличчі з розширеними очима, сповненими рішучості й відваги.



О. Прахова. Панно. 1900. Шовкові нитки, гладь.  
Приватне зібрання

O. Prakhova. Panel. 1900. Silk threads.  
Private collection



О. Прахова. Панно. 1900. Шовкові нитки, гладь.  
Приватне зібрання

O. Prakhova. Panel. 1900. Silk threads.  
Private collection



О. Прахова. Панно. 1900. Шовкові нитки, гладь.  
Приватне зібрання

O. Prakhova. Panel. 1900. Silk threads.  
Private collection





О. Прахова. Фрагменти панно. 1900.  
Шовкові нитки, гладь. Приватне зібрання

O. Prakhova. Details of panels. 1900.  
Silk threads. Private collection



О. Прахова. Фрагменти панно. 1900.  
Шовкові нитки, гладь. Приватне зібрання

O. Prakhova. Details of panels. 1900.  
Silk threads. Private collection



Те, що О. Прахова виконала за ескізами В. Васнецова та М. Нестерова такі портретні зображення, як княгиня Ольга, Євдокія, Олександр Невський, доводить, що вона підтримувала концепцію батька – Адріана Прахова, який відстоював ідею відтворення у соборі історичної тематики, зображення видатних діячів давньої Русі.

Крім творів на релігійні теми, О. Прахова вишивала картини за проектом художника В. Котарбінського, в якого брала уроки малювання, а також за малюнками свого брата Миколи Прахова, відтворювала й свої власні

композиції. Три панно для ширми – ліричні пейзажі, для яких характерна гармонія ритмічних і тональних співвідношень, дають певне уявлення про характер цих вишивок. М. Прахов працював над розписами церкви в с. Нова Чорторія. Зберігся цілий ряд малюнків з присвятою „Льолі”. Це декоративні стилізовані орнаменти квітів, різноманітних рослин, які відбивають стильові напрямки тогочасного мистецтва, насамперед художньо-образні засади модерну. Парафрази цих пошуків, як відлуння модерну, знаходимо у вишивальних роботах О. Прахової.



О. Мурашко. За п'яльцями. Портрет О. А. Прахової. 1905.  
Полотно, олія. НХМУ

O. Murashko. Embroidering. Portrait of O. Prakhova. 1905.  
Oil on canvas. NAMU





О. Прахова. Торбинка „Півень”. Виконано за малюнком М. Прахова. 1900.  
Шовкові нитки, гладь. Власність автора

O. Prakhova. Rooster. Bag. Made after M. Prakhov's drawing. 1900.  
Silk threads. Author's property





# УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ВИШИВКА

UKRAINIAN FOLK EMBROIDERY

Як я малим збирався навесні  
Йти у світ незнаними шляхами,  
Сорочку мати вишила мені  
Червоними і чорними,  
Червоними і чорними нитками.  
Два кольори мої, два кольори,  
Оба на полотні, в душі моїй оба.  
Два кольори мої, два кольори:  
Червоне – то любов, а чорне – то журба.  
Мені війнула в очі сивина,  
Та я нічого не несу додому,  
Лиш згорточок старого полотна  
І вишите моє життя на ньому.

Дмитро Павличко

# У

країнська народна вишивка до нашого часу дійшла з кінця XVIII – початку XIX ст насамперед тому, що погляд на неї, як на один з видів декоративно-прикладного мистецтва, утвердився лише у 80–90-х рр. XIX ст. Відтоді прогресивні діячі культури починають цікавитись нею і колекціонувати її в музеях і приватних збірках.

Велику роль у цьому процесі відіграли видатні жінки, подвижниці народного мистецтва, які захопились збиранням візерунків, колекціонуванням вишивок, виданням альбомів, створенням музеїв<sup>1</sup>. Значні колекції вишивок влаштовує в своєму родинному маєтку Михайлівці Лебединського повіту Варвара Капніст, перший приватний музей українських старожитностей організовує в Лубнах Катерина Скаржинська. Свої колекції вони активно експонують на численних виставках, беруть участь в організації й підготовці матеріалів до археологічних з'їздів, на яких розглядаються питання про збирання старожитностей краю. Родини Драгоманових, Лисенків, Старицьких, Косачів прикрашали своє житло вишитими роботами. Марія Заньковецька вбиралась у народний одяг, оздоблений вишивкою, сама вишивала.

У 1876 р. в Києві виходить друком перша ґрунтовна праця „Український орнамент” Олени Пчілки (Ольги Петрівни Косач), яка принесла їй широке визнання як глибокого дослідника української вишивки. Сестра Михайла Драгоманова, мати Лесі Українки, Олена Пчілка збирала народний одяг, узори вишивок, ретельно їх вивчала. Свою працю „Українські взори” вона перевидавала у 1879, 1900, 1902, 1912 рр., кожного разу доповнюючи їх новими матеріалами. На обкладинці видання 1923 р. було вміщено фото з відомої листівки того часу „Українка з Києва” – портрет доньки Ізидори Косач в українському народному костюмі<sup>2</sup>. Інша її донька, Ольга Кривенюк, сама гарно вишивала, а в 1928 р. видала альбом „Українські народні узори з Київщини, Полтавщини й Катеринославщини. Вирізування й настилування”.

У процесі історичного та культурного розвитку в кожній місцевості утворились характерні орнаментальні мотиви і композиції, улюблені колірні гами, специфічні техніки

виконання. Майстри народної вишивки дбайливо передавали це з покоління в покоління, відшліфовували, розвивали й вдосконалювали кращі досягнення своїх попередників.

Вишивкою займалися повсюди. Кожний район, навіть кожне село відзначалося місцевою своєрідністю.

В українських вишивках збереглася значна кількість геометричних орнаментальних мотивів, які в давнину мали магічний зміст, оберігали від злих сил. Однак з часом семантика їх забулась, втрачилось їх первісне значення, і ці мотиви стали лише художнім оздобленням. Поряд з давніми традиційними мотивами з'являються нові, ближчі до реальної дійсності. Так, наприкінці XIX – на початку XX ст. у вишивках Київської, Харківської, Полтавської, Чернігівської областей особливо поширення набув мотив стилізованих червоно-чорних троянд.

Технікою вишивки народні майстри відображають розмаїтість навколишнього життя, свої думки та почуття, красу рідної природи, яка завжди була джерелом творчої наснаги і в художніх образах лягала на полотно. Ось чому в назвах орнаментальних мотивів вражає образна спостережливість, поетичність народу. Це "барвінок", "хмелик", "курячий брід", "гарбузове листя", "зозулька" та ін. Вишивка – це не тільки художнє оформлення речей, а й мистецтво оригінального бачення світу, відтвореного специфічними художніми засобами. Це давнє і вічно молоде мистецтво. Секрет його молодості – в єдності людини з природою, в умінні упродовж століть зберігати красу і дарувати радість.

Глибину поетичного змісту вишивки вдало передав Кость Гордієнко в оповіданні "Цвіт яблуні": "Людина тягнеться до краси і правди, відтвореної гарячим серцем вишивальниці. Стрічали в полі малиновий світанок. Голубі роси мили ноги. Легені вбирали пахощі стиглого хліба. Очі милувались чудесним цвітом землі. Чи не те часом читали на полотні подруги?"

У вишивці, як і в пісні, розкривається доля людини, її радості й горе:

*Галтує дівчина й ридає – чи то життя!  
Червоним, чорним вишиває мені життя, –*

писав Павло Тичина.

Адже в народі існує поетичний образ, який оспівав у своєму вірші Дмитро Павличко:

*Червоне – то любов,  
а чорне – то журба.*

Художня довершеність і різноманітність вишивки залежать не тільки від створення досконалої орнаментальної композиції, тонкого відчуття кольору, а й значною мірою від вибору техніки виконання. Це різні шви вільного малюнка, які називають верхніми, оскільки виконують їх по заздалегідь нанесеному рисунку на полотні, а також шви рахункові, що їх виконують, рахуючи нитки полотна – основи і піткання.

Характерною особливістю народної вишивки є різноманітність технік та їх поєднання (до 10–15 технік одночасно). Назви багатьох технік походять від засобів виконання ("вирізування", "виколювання"), від того, який предмет вишивається ("рушниковий" шов, "переміточний" шов), від назви місцевості ("старокиївський" шов, "городоцький" шов) або від зовнішнього вигляду шва, схожості його з певними речами ("курячий брід", "солов'їні вічка", "гречечка", "зірочка", "вівсяночка").

У народі збереглося багато секретів фарбування ниток природними барвниками – корою, корінням, листям дерев, квітами, плодами рослин. Для закріплення кольору нитки запікали в житньому тісті, й тоді вони не втрачали забарвлення протягом десятиліть.

В Україні вишивати вміли всюди. Дівчата, молодіці й літні жінки довгими зимовими вечорами за тихою розмовою або наспівуючи вишивали чудові самобутні вироби. Адже для вишивання не потрібно було мати складні пристосування та особливі умови праці. Голка, нитки, полотно та ще велике бажання прикрасити своє життя неперевершеним витвором своїх рук.

Український народний традиційний костюм є складовою частиною матеріальної культури. Тісно пов'язаний з соціально-побутовими умовами життя народу, національною культурою та історичним процесом розвитку, він відбиває соціально-етнічні процеси на різних щаблях розвитку суспільства. Певною мірою костюм є показником конкретно-історичних умов життя народу, виразником його культурно-побутового укладу, взаємозв'язків з іншими народами. Як складна, внутрішньо організована й цілісна художньо-образна система, народний костюм пройшов багатовіковий шлях розвитку. Це процес, в якому одночасно з дбайливим збереженням найдоцільніших форм відбувається постійна трансформація і переосмислення нових, привнесених елементів, що модифікуються залежно від смаків і народних уявлень. Українському народному костюмові притаманні утилітарність і певне естетичне навантаження. Він конденсує в собі мистецтво узорного ткацтва, крою, шиття, різноманітного декоративного оформлення. У комплексі художньо-виражальних засобів костюма вишивка посідала провідне місце. Нею прикрашали одяг з домотканого лляного і конопляного полотна, грубововняного сукна, овчини. Це були сорочки, керсетки, спідниці, фартухи, пояси, головні убори. Верхній одяг – свити, сардаки, кожухи, кептарі – оздоблювали яскравою декоративною аплікацією зі шкіри та сукна, рельєфними і крученими шнурами, металевими

прикрасами, китицями та вишивали кольоровими нитками, бісером. Маючи витончений художній смак, майстрині перетворювали одяг, предмети побуту за допомогою звичайних ниток і полотна на витвори високого естетичного звучання.

Колорит одягу більшості районів України світлий, збагачений барвистістю вовняних плахт, запасок, вишитих сорочок, фартухів, поясів, вінків, намиста, яскравих стрічок тощо. Однак він ніколи не був строкатим, випадково підібраним, а мав чітку продуманість декоративного вирішення. Кожна деталь костюма справляє враження довершеності, самостійності, співвіднесеності з іншими елементами, із загальним характером художнього ансамблю в цілому. Його барвистість, багатоколірність, оптимістичний лад створюють відчуття радості й піднесеності.

У народному костюмі передусім помітне розвинуте відчуття ритму, гармонії, композиційної міри в побудові орнаменту, насичених за своєю звучністю колірних поєднань. Колористичне вирішення будується або за принципом контрасту, або на підпорядкуванні певного домінуючого тону. На Полтавщині колірні гама ґрунтується на контрасті розшитої білими нитками сорочки і яскравої плахти, на Поділлі й Буковині у костюмі переважають червоно-жовті барви, на Волині вишиті або ткані червоним сорочки поєднуються з червоно-жовто-зеленими спідницями-андараками і яскраво оздобленими кусанами, на Гуцульщині – з пишно прикрашеними кептарями тощо.

Народний костюм становить художньо-декоративну систему, в якій елементами художньої композиції виступають форма, конструкція одягу, колір, орнаментальне вирішення вишивки.

В основу народного одягу покладено принципи, характерні риси й особливості, що зумовили крій, розміщення орнаментальних композицій. Простий і економічний крій переважно прямокутної форми сприяв тому, що кожна жінка вміла пошити собі сорочку. Такий крій був зумовлений шириною домотканого полотна, намаганням створити зручний одяг, раціонально використавши тканину. Народний костюм був придатний і для важкої селянської праці, і для найрізноманітніших свят.

Протягом історичного і культурного розвитку в Україні виробилися і відшліфувалися найдоцільніші методи і способи декоративного оформлення. Костюм завжди відображав мистецтво майстра, який мав своє розуміння краси, форми, кольору. Ці елементи індивідуальної творчості надавали костюму неповторної своєрідності, створювали різноманітну варіантність у рамках виробленої емоційно-конструктивної системи. Народний костюм був концентрацією прийнятих ідеалів з невеликими індивідуальними відмінностями.

У традиційно-побутовому костюмі велике значення мав класово-соціальний фактор. Існували певні відмінності в костюмі заможних і бідних людей. Проте вони проявлялися не стільки у зміні конструктивної системи, скільки в елементах оформлення, якості й кількості матеріалу та декоративних прикрас.

В ансамблі жіночого одягу основна увага приділялась вишитої сорочці. Композиція сорочки – це цілісна, чітко продумана логічна конструктивно-декоративна система взаємозв'язку площин вишивки, з'єднувальних ажурних швів і вільних частин білого тла виробу, які підкреслюють





Костюм Полтавщини. НМНАПУ

Costume from Poltava Region. NMFALU

декоративність вишивки. Вишивкою орнаментували оглядові частини сорочки – рукава, поділ, пазуху, комір тощо. Тому композиція вишивки в загальній схемі сорочки будується на чергуванні горизонтальних і вертикальних орнаментальних ліній, що надає їй ритмічної різноманітності. Так, у полтавських жіночих сорочках неширокі вишивки розміщувалися на пазусі, рукавах, комірі, манжетах. Вони перегукувалися і підкреслювали домінуюче значення вишивки рукава в загальній композиційній схемі сорочки. Виріз горловини оздоблювався зубчиками, під якими містився вузенький узор, поділ – мережкою "прутиком", що підкреслювало стрункість фігури. Рукава вишивалися узором з ажурних і лічильних технік. Крім вишивки, велике художнє значення відігравали лінії крою, які намагалися виявляти. Цього досягали ажурними швами, що підкреслювали конструкцію сорочки, а також намічали місця розміщення основних композицій вишивки. Крім утилітарної функції, лінії крою несли декоративне навантаження – перетворювались на орнаментальні мережки. Принцип ажурного з'єднання швів був типовим для всіх областей України, проте колористичне його вирішення залежало від характеру, декоративної будови сорочки. Так, характерне для Полтавщини біле змережування насичується чорним і червоним кольорами у техніці "черв'ячка" на Київщині, переростає в широку ажурну смугу "шеляжка" з червоними ромбами на Чернігівщині і "шабака" (червоного, чорного, білого кольорів) на Поділлі. Викінченості швам надає зубцювання комірів, манжетів, пазухи. Таким чином, у композиції сорочки вишивка має значення формотворчого елемента і несе декоративне навантаження.

Характер композиції орнаменту передусім підпорядкований місцю розташування вишивки, тісному зв'язку з іншими компонентами одягу залежно від призначення. Сорочки на будень вишивалися скромно, просто, святкові – значно складніше. Особлива увага приділялася весільним і дівочим сорочкам.

Протягом історичного і культурного розвитку в Україні окреслились етнографічні регіони, в яких народний одяг при спільності рис у цілому відзначається локальними відмінностями в крої окремих компонентів, у засобах художнього оздоблення, їх поєднанні між собою.

Виходячи з локальних особливостей народної вишивки, які виявилися в колориті, техніках виконання, типових орнаментальних мотивах і композиціях, умовно здійснено етнографічний поділ на регіони України. Це – Середнє Подніпров'я, Полісся, Поділля, південь України, Карпати і Прикарпаття.

## СЕРЕДНЄ ПОДНІПРОВ'Я

До Середнього Подніпров'я належать райони, розташовані у середній течії Дніпра. За сучасним адміністративним поділом сюди входять Київська, Полтавська, Чернігівська, Житомирська, Сумська, Черкаська, Харківська, Кіровоградська та Луганська області. Середнє Подніпров'я – центр давньоруської народності, де формувалася українська нація. Цей район відігравав значну роль у політичному та економічному розвитку, а також у культурному житті нашого народу.

На Середньому Подніпров'ї сформувався класичний комплекс традиційного народного одягу, який складався

з пишно оздобленої вишивкою сорочки, плахти або запаски, керсетки, пояса, хустки, очіпка та різноманітного верхнього одягу: свит, кожухів, юпок та ін. Побутували два типи сорочок: уставкові, або поликові, і тунікоподібні. Серед сорочок з уставками полтавський тип з пухликами виявився найдосконалішим, тому й поширився по всій території України (уставка, або полик, – вшивне плічко, що з'єднує задню і передню частини сорочки). При такому варіанті рукав викроювався з суцільного шматка тканини і пришивався під прямим кутом. Уставки давали можливість утворювати призборювання довкола ший, комір був вилохистий, рідше стоячий.

Одночасно з уставковим на Подніпров'ї поширений був тунікоподібний тип сорочки. Сорочка шилася з домо-тканого полотна, складеного на плечах так, що обидві частини були різними, на плечах не було швів, а на заломі утворювався виріз для горловини. Коміра не було, його заміняла обшивка навколо ший. До перегорнутого полотна пришивались довгі рукава. Вишивка відповідно розміщувалась на рукавах і подолі. Вишитий або мережаний поділ сорочки завжди випускався з-під плахти, причому на Лівобережжі значно нижче, ніж на Правобережжі. Шилися сорочки суцільними або "до підточки". В останніх стан виготовлявся з тоншого полотна, а підточка – з грубішого. Уже з кінця XIX ст. суцільні сорочки побутували як святкові або обрядові. Чоловічі сорочки також поділяються на сорочки з поликами – "стрілкова", "вистіжкова" і сорочки без уставок – "чумачки", або "лоцманські". Останні з довгими широкими рукавами побутували на Дніпропетровщині. У перших вишивка розміщувалась на полику, комірі, манжетах, у других – уздовж пазухи, по низу рукава.

На Полтавщині найпоширенішими були уставкові сорочки з пухликами. Пухлики робили у верхній частині рукава, там, де він пришивається до уставки. Для цього полотно збиралося у вигляді зигзагів між зборками в один-два ряди, іноді кількість рядів досягала семи. Пухлики – один з прикладів поєднання естетичної і утилітарної функції шва. Уставкові сорочки з пишно зібраною горловиною обшивались тоненькою смужкою полотна, так само як і рукава.

Саме пухлики є найвиразнішою деталлю полтавського костюма. Такий спосіб призборювання рукава у верхній частині створює враження об'ємності, наповненості повітрям, деякої скульптурності.

На Полтавщині основна увага в сорочках приділялась оздобленню рукавів, які мали тридільну композицію в розміщенні вишивки: горизонтальні лінії уставки, підпліччя і вишивка рукава. Рукав виконувався у вигляді або вертикальних рядів (частіше трьох) "ламаного дерева", або ж суцільного заповнення площини рукава у вигляді сітки, утвореної ромбами, розетками, хрещатими мотивами.

Вишивка сорочок білим по білому, крім Полтавщини, побутувала і в інших районах Середнього Подніпров'я. На Слобожанщині жіночі сорочки оздоблюють білим вирізуванням, різноманітними мережками, що надає рукавам прозорості, відчуття глибини, простору. Ці техніки полюбили також і в східних районах Київської області.

Провідне місце на Середньому Подніпров'ї займають полтавські вишивки, для яких характерні ніжна колірна



Сорочка жіноча. Фрагмент. XVIII ст. Золотоніський р-н Черкаської обл.  
Полотно, шовкові та металеві нитки, гладь з настилуванням, верхоплут. МУНДМ

Chemise. Detail. 18th c. Zolotonosha Dist., Cherkasy Reg.  
Linen, silk and metallic threads. MUFDA



гама, різноманітні деталізовані орнаментальні мотиви, співвідношення м'яких пастельних тонів. Більш поширеними є відтінки голубого, вохристого, коричневого, зеленуватого і сірого кольорів.

Використання домотканого полотна, що має крупне переплетіння ниток, застосування рахункової техніки, геометричні орнаментальні форми зумовили загальний характер полтавської вишивки. Найпоширенішою є вишивка білим по білому ("біллю"). Вона створює рисунок високого рельєфу зі світлотіньовим моделюванням. Залежно від напрямку світла узор по-різному то відбиває, то поглинає його, створюючи багату гру. Вишивка білим по білому – своєрідний художній прийом. У народі вона асоціювалася з красою морозних узорів.

*Білим по білому шила,  
Інеєм рубила  
Сорочку чумаченьку,  
Що вірно любила.*

Для більшої контрастності додавали сурові нитки або ж підфарбовані у попелясті тони. Підготовка ниток для вишивання "біллю" – складна, копітка робота, яку виконували дівчата.

*Чи я тебе, беле, не білила?  
Чи я тебе, беле, не золила?  
А я тебе, беле, шануватиму,  
На великий празник надіватиму.*

На Полтавщині традиційними осередками народного мистецтва є Решетилівка, Опішня, Кременчук, Нові Санжари, Лубни, Великі Сорочинці. Особливістю полтавської вишивки є поєднання рослинного, рослинно-геометричного та геометричного орнаментів, використання мотивів, характерних для даної місцевості. Це – "гілка", "ламане дерево", "барвінок", "хмелик", "морока", "курячий брід", "зозулька". В основі геометричного орнаменту лежать такі фігури: скісний та прямий хрест, квадрат, ромб, трикутник,



*Сорочка жіноча. Фрагмент. ХІХ ст. Полтавщина.  
Домоткане полотно, заполоч, вирізування, лиштва. МУНДМ*

*Chemise. Detail. 19th c. Poltava Reg.  
Homespun linen, cotton threads. MUFDA*





Сорочки жіночі. Фрагменти. ХІХ ст. Полтавщина.  
Домоткане полотно, заполоч, вирізування, лиштва. МУНДМ

Chemises. Details. 19th c. Poltava Reg.  
Homespun linen, cotton threads. MUFDA



Сорочка жіноча. Фрагмент. ХІХ ст. Полтавщина.  
Домоткане полотно, заплоч, вирізування, лиштвa. МУНДМ

Chemise. Detail. 19th c. Poltava Reg.  
Homespun linen, cotton threads. MUFDA





Сорочка жіноча. Фрагмент. ХІХ ст. Полтавщина.  
Домоткане полотно, заполоч, вирізування, лиштва. МУНДМ

Chemise. Detail. 19th c. Poltava Reg.  
Homespun linen, cotton threads. MUFDA

зірчасті мотиви. Їх комбінації у різноманітних поєднаннях створюють розмаїтість і величезну кількість варіантів композиційних побудов. Відмінною рисою геометричних орнаментів є віртуозність внутрішньої розробки мотивів у поєднанні з чіткою лінією, що об'єднує всю композицію, створює спокійно-розмірений ритм. Усі композиції геометричного орнаменту мають безперервний ритм. По суті, це ланцюг, у якому одні елементи є одночасно частинами інших, тому важко знайти його початок. Різноманітність мотивів досягається за рахунок використання величезного арсеналу технік, якими оздоблюють сорочки, різноманітні доріжки, скатерті, наволочки. Це техніки наскрізного вишивання: вирізування, що утворюють чіткі ажурні квадрати на полотні; виколювання, довбанка, що створюють сіточку з дірочок, з яких виникають різні геометричні фігури, а також ажурні мережки. Класичною технікою Полтавщини є лиштва, або лічильна гладь, пов'язана з точним рахунком ниток полотна. Існує велика кількість узорів, вишитих лиштвою. Залежно від зображувального

мотиву ці узорі мають відповідні назви: лиштва "клинцева", "човникова", "хмельова", "сніжкова", "яблучкова", "ключова". Поєднання цих технік збагачує виразність композицій, надає їм схожості з мініатюрою. Вишивки Полтавщини потрібно довго й уважно розглядати зблизька. Тільки тоді розкриваються багатство й краса узорів, ювелірність їх виконання.

Характерною особливістю вишивок Київщини є дрібно розчленовані орнаментальні мотиви, які становлять чітку, врівноважену композицію рослинного або геометричного орнаменту, Улюблені мотиви – "зірочки", грона винограду, гілочки з ягодами, квітами. У жіночих сорочках домінує червоний колір, силу звучання якого підкреслює чорний, іноді жовтий і синій.

Типовим для вишивок Київщини є контрастне зіставлення білого поля сорочки зі звучним мажорним акордом червоного і червоно-чорного рисунка. Нижче від горизонтальної лінії полика на всьому полі рукава в шаховому порядку розміщено орнаментальні мотиви, які іноді



П. Холодний. Портрет доньки. Полотно, олія

P. Kholodnyi. Portrait of the Artist's Daughter. Oil on canvas





Сорочки жіночі. Фрагменти. ХІХ ст. Полтавщина.  
Домоткане полотно, заплоч, вирізування, лиштва, штапівка. МУНДМ

Chemises. Details. 19th c. Poltava Reg.  
Homespun linen, cotton threads. MUFDA

відокремлені лініями ажурних мережок здебільшого червоного кольору, або ж суцільну орнаментальну сітку, на перехрестях і в центрі якої вишито червоні "зірочки". Широко застосовуються в жіночих і чоловічих сорочках ажурні мережки і змережування окремих частин "черв'ячком" чорного і червоного кольорів. Крім поширених на Київщині технік вишивки гладдю, "зірочками", хрестиком, використовували набірування, яким часто прикрашали чоловічі сорочки. Щільність прокладених без пробілів стібків, різна забарвленість простих геометричних фігур у м'якій або насиченій колірній гамі створюють величезну різноманітність композиційних вирішень цієї техніки.

Для вишивок Черкащини характерний рослинний орнамент, що складається з грон винограду, ягід, невеликих квіточок. Тут, як і всюди в Україні, полюбляють поєднання червоного з чорним. Рукава жіночих блуз суцільно розшиті тонким орнаментом.

На лівобережній частині Черкащини, яка раніше входила до Полтавщини, збереглася традиція вишивок білим по білому в техніці лиштви, вирізування. Цікавою особливістю цих вишивок є горизонтальне розміщення орнаменту по полю рукава у вигляді кількох звивистих гілок. У полтавських вишивках орнамент найчастіше розміщують вертикально.

Досконалістю позначено вишивки Чигиринського району, особливо села Суботів. Улюбленим тут є жовтий колір, який переливається всіма відтінками золота завдяки дрібно покладеним стібкам "верхоплута", хрестика.

Колір стиглого жита поєднується з темно-вишневим, іноді підсилюється додаванням чорного.

Багаті на традиції вишивки чернігівської землі. Їх краса не одразу впадає в очі, а розкривається поволі, особливо коли вишивки уважно розглядати зблизька. Вишивки цього краю стоять мовби посередині між пастельними, стриманими полтавськими та насиченими київськими. Чернігівські виглядають строгішими й по-північному небагатомовними.

Чернігівщину умовно поділяють на південні райони, які входять до Середнього Подніпров'я, та північні, що належать до Полісся. Залежно від цього за техніками, орнаментальними мотивами й кольором одні вишивки тяжіють до Полтавщини, інші – до Полісся.

У південних районах основний рисунок орнаменту виконується білим зі скупим украленням (цяточками) червоного і чорного кольорів, якими користуються тут дуже економно. Чоловічі сорочки вишивають неширокими смугами геометричного орнаменту, рукава жіночих блуз – композиціями суцільного чіткого, графічного характеру. Нижче полика розміщують вертикальні чіткі лінії геометризованих гілок або окремих елементів у вигляді видовжених ромбів. Це так званий "човник" – один з найулюбленіших мотивів на Чернігівщині.

Як і в інших регіонах України, на Чернігівщині поширена ажурна вишивка. Для неї характерними техніками є лиштва, вирізування, виколювання, довбанка, різноманітні мережки, які, на відміну від білих узорів Полтавщини,



Юпка жіноча. Кінець XIX – початок XX ст.  
Полтавщина. ПХДІКЗ

Woman's outer garment. Late 19th – early 20th cc.  
Poltava Reg. PKhSHCP



Сорочка і керсетка. XIX ст.  
Переяслав-Хмельницький р-н Київської обл. ПХДІКЗ

Chemise and vest. 19th c.  
Pereiaslav-Khmelnytskyi Dist., Kyiv Reg. PKhSHCP



Сорочка жіноча. Початок XX ст. Київщина.  
Домоткане полотно, заполоч, хрестик, гладь, штапівка.  
ПХДІКЗ

Chemise. Early 20th c. Kyiv Reg. Homespun linen,  
cotton threads. PKhSHCP

насичуються кольором. Так, "шабак" виконується в чотири кольори: чорним, білим, червоним, синім. Змережування "шеляжок" у вигляді ажурних стрічок виконується червоним, чорним, білим і жовтим кольорами.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. поширюються мотиви троянди в червоно-чорній гамі, виконані в техніці хрестика. На Київщині вони набувають декоративно-площинного характеру і суцільним килимовим орнаментом укривають все поле рукавів жіночих сорочок, а також манишки. Квітковими мотивами оздоблювали манишки чоловічих сорочок, які на Київщині перетворювалися на широкі нагрудні прикраси. До сорочки на Наддніпрянщині надягали вовняні картаті плахти, які були святковим одягом. Дівчата носили плахти в основному червоного й малинового кольорів, молодиці носили "червонятки" (нитки основи червоні, переткані жовтим і білим), "синятку" носили літні жінки (синя основа іноді з білою ниткою). Плахти виготовляли на Чернігівщині "човниковою" технікою, а на Полтавщині і Київщині – "перебором".



Сорочка жіноча. Фрагмент. Початок XX ст. Бородянський р-н Київської обл. Домоткане полотно, заполоч, хрестик, гладь, штапівка. ПХДІКЗ

Chemise. Detail. Early 20th c. Borodianka Dist., Kyiv Reg. Homespun linen, cotton threads. PKhSHCP





Костюм Київщини. НМНАПУ

Costume from Kyiv Region. NMFALU





Керсетка. Фрагмент. Початок XX ст. Київщина.  
Фабрична тканина, оксамит, плис, машинна строчка. ПХДІКЗ

Waistcoat. Detail. Early 20th c. Kyiv Reg.  
Factory-made fabric, velvet, plush, cotton threads. PKhSHCP



Кожух. Фрагмент. Кінець XIX – початок XX ст. Київщина.  
Овчина, аплікація шкірою, декоративний шов. МНАПУ

Sheepskin coat. Detail. Late 19th – early 20th cc. Kyiv Reg.  
Leather appliqué. MFALU

Плахту обгортали навколо стану, закривали розріз спереду фартухом-запаскою і закріпляли поясом-крайкою. На Середньому Подніпров'ї побували плетені пояси, на Київщині і Полтавщині – червоного кольору пояси з торочками або великими круглими китицями на кінцях, у Черкаській і Полтавській областях носили суцільно зелені або у позовжню смугу пояси.

Наприкінці XIX ст. поширилися пояси з тонкої фабричної вовни червоного, зеленого, синього та фіолетового кольорів, які іноді з обох кінців оздоблювали "тамбурною" вишивкою у вигляді великої квітки.

З середини XIX ст. в Україні з'являються керсетки, різноманітні за кроєм та засобами художнього оздоблення. На Полтавщині побували керсетки зеленого, коричневого, темно-вишневого кольорів. Спинка у керсетках була відрізною по лінії талії, кількість "вусів" (трикутних клинів) – 5–7–9, перед залишався вільним, неприталеним. На Полтавщині керсетки оздоблювали по низу і на правій полі широкими смугами кольорового плісу, оксамиту. Їх укладали стриманими, виразними лініями, підкресленими строчкою. У деяких місцевостях керсетки оздоблювали також вишивкою у вигляді однотонного рослинного орнаменту – "левадкою". Іноді вишивка розміщувалась на спині, по лінії талії. Своєрідно оздоблювали керсетки на Київщині. Значно коротші за полтавські, київські керсетки мали асиметричне оздоблення верхньої частини з акцентами у нижньому куті (так званий наріжник). Обшивали оксамитом із зубцюванням, яке підкреслювалось декоративною кольоровою строчкою. Верхню частину керсеток



Ф. Г. Кричевський. Автопортрет у білому кожусі. 1926–1930.  
Полотно, олія. НХМУ

F. H. Krychevskyi. Self-Portrait in a White Sheepskin Coat. 1926–1930.  
Oil on canvas. NAMU





Сорочка жіноча. Фрагмент Кінець XIX ст. Київщина.  
Домоткане полотно, заполоч, хрестик, гладь, штапівка, мережка. МУНДМ

Chemise. Detail. Late 19th c. Kyiv Reg. Homespun linen, cotton threads. MUFDA



Сорочки жіночі. Фрагменти. Початок XX ст. Київщина.  
Домоткане полотно, заплоч, вирізування, хрестик, змережування, мережка, штапівка. МУНДМ

Chemises. Details. Early 20th c. Kyiv Reg. Homespun linen, cotton threads. MUFDA





Сорочка жіноча. Кінець XIX ст. Іванківський р-н Київської обл.  
Полотно, бавовняні нитки, хрестик. ПХДІКЗ

Chemise. Late 19th c. Ivankiv Dist., Kyiv Reg.  
Linen, cotton threads. PKhSHCP



С. М. Прохоров. Жниці. 1922. Полотно, олія. ХХМ  
S. M. Prokhorov. Reapers. 1922. Oil on canvas. KhAM





Сорочка жіноча. Початок XX ст. с. Мусійки Іванківського р-ну Київської обл.  
Домоткане полотно, заполоч, гладь, занизування. МУНДМ

Chemise. Early 20th c. Vil. Musiyky, Ivankiv Dist., Kyiv Reg.  
Homespun linen, cotton threads. MUFDA



Сорочка жіноча. Початок XX ст. Київщина.  
Домоткане полотно, заполоч, лиштва. МУНДМ

Chemise. Early 20th c. Kyiv Reg.  
Homespun linen, cotton threads. MUFDA



Сорочка жіноча. Полотно, заполоч, хрестик. МУНДМ

Chemise. Linen, cotton threads. MUFDA





Сорочка жіноча. ХІХ ст. Чернігівщина.  
Полотно, бавовняні нитки, гладь, хрестик, набірування, мережка. МУНДМ

Chemise. 19th c. Chernihiv Reg. Linen, cotton threads. MUFDA





Костюм Чернігівщини. НМНАПУ

Costume from Chernihiv Region. NMFALU

пришивали до нижньої підкладки за допомогою дрібного вистьобування. Лінії керсетки вистрочували у різних напрямках, створюючи своєрідний художній ефект і різноманітність поверхні керсеток.

Наприкінці XIX ст. з'являються фабричні дрібноузорні тканини, які широко застосовуються на території нинішніх Черкаської та Дніпропетровської областей, де вони згодом витісняють з ужитку плахти і запаски, замінюючи їх рясними спідницями і фартухами.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. на Київщині, Полтавщині, Чернігівщині поширився такий вид одягу, як юпки. Це своєрідна укорочена свита з довгими рукавами, шита з зеленого сукна або баї і оздоблена пришитими по всьому полю тканини маленькими червоними хвостиками – "перчиками" з вовняної пряжі.

У центральних районах України велика кількість різноманітного верхнього одягу мала великий виложистий комір, яким покривали голову під час негоди. Сіряк (із сірого сукна) був поширений на Лівобережжі, кобеняк –

на Правобережжі, киреї та свити носили на всій території України. Свити були приталені і розходились донизу за допомогою вшитих по боках "вусів": "свита до двох вусів", "свита до трьох вусів".

Чоловічий святковий костюм кінця XIX – початку XX ст. складався з вишитої сорочки, широких штанів, підперезаних поясом і заправлених у чоботи, та чумарки, вдягнутої зверху, взимку – кожуха. Чоловічі шапки були високої циліндричної форми з сукна або смушкові сірого чи чорного кольору. Влітку носили плетені з соломки брилі.

До святкового одягу взували чоботи, черевики. У жінок вони були на високих підборах, з передами з чорної юхти і халявами з червоного і жовтого сап'яну, так звані чорнобривці, часто оздоблені строчкою і вишивкою.

Цікавими і різноманітними були головні убори жінок Центральної України. Дівчата ще з часів Київської Русі, на відміну від заміжніх жінок, ходили простоволосі. На Правобережжі і Лівобережжі заплітали волосся у дві коси, які укладали навколо голови, а на Чернігівщині заплітали одну



Сорочка жіноча. Фрагмент. Кінець XIX ст. Чернігівщина. Домоткане полотно, заповоч, лиштва, мережка, набірування. ЧОІМ

*Chemise. Detail. Late 19th c. Chernihiv Reg. Homespun linen, cotton threads. ChRMH*



Сорочка жіноча. Фрагмент. Кінець XIX ст. Чернігівщина. Домоткане полотно, заповоч, лиштва, мережка. ЧОІМ

*Chemise. Detail. Late 19th c. Chernihiv Reg. Homespun linen, cotton threads. ChRMH*



Козак Мамай. XVIII ст. Полотно, олія. НХМУ

Cossack Mamai. 18th c. Oil on canvas. NAMU



Сорочка жіноча. Фрагмент. XIX ст. Чернігівщина.  
Полотно, заповоч, набірування, мережка, штапівка, змережування. МУНДМ

Chemise. Detail. 19th c. Chernihiv Reg. Linen, cotton threads. MUFDA



Одяг Чернігівщини. Фрагмент. НМНАПУ  
Costume from Chernihiv Region. Detail. NMFALU





Сорочка жіноча. Початок XX ст. Сумська обл.  
Полотно фабричне, бавовняні нитки, тамбурний шов, гладь. МУНДМ

Chemise. Early 20th c. Sumy Reg. Factory-made linen, cotton threads. MUFDA

косу, яку спускали по плечах. Голову завітчували живими квітами, вінками, різноманітними стрічками. Поширений був також обруч, обшитий тканиною і оздоблений бісером, вишивкою. До нього чіпляли стрічки, що прикривали потилицю від вух. Вийшовши заміж, жінки обов'язково вкривали голову, Про це співається в обрядових весільних піснях, наприклад:

*Що ж бо то за звичай:  
Дівочьке обличчя  
Рано у віночку,  
Ввечері в серпаночку.*

З'явитися з непокритим волоссям вважалось великою ганьбою. Ось чому існувала така різноманітність головних уборів. Волосся намотували на кибалку у вигляді круга, а зверху закривали очіпком, який стягували ззаду стрічками. Більш заможні селянки носили очіпки з парчі, шовку, оксамиту, а бідніші – з простого полотна.

Їх оздоблювали вишивкою, бісером. Поверх пов'язували білу вишиту хустку, з-під якої було видно лише верх очіпка. Наприкінці XIX – на початку XX ст. очіпки вийшли з ужитку, їх замінили фабричні хустки з тонкої вовни та шовку.

На Середній Наддніпрянщині різноманітні форми верхнього одягу були щедро оздоблені декоративними прикрасами. Взимку носили довгі свити з білого сукна, вишиті чорними шнурами. Для Чернігівщини, Північної Полтавщини, Київщини характерні темно-коричневі та сірі чоловічі свити. Поширеними були також літнячки, завдовжки до колін, розшиті кольоровими нитками. Взимку носили кожухи й кожушини.

На Слобожанщині, в Богодухівському районі, кожухи відзначалися багатством і своєрідністю орнаменталії: вишивка розміщувалася на спині й руках, переважали червоні та оранжеві кольори.

На Полтавщині кожухи і кожушини з білих овечих шкур шили переважно двох видів: довгі, вільні, з виложистим коміром, в талію на три "вуси". Велика площа білої



*М. В. Брянський. Портрет Є. М. Драган. 1860.  
Полотно, олія. НХМУ*

*M. V. Brianskyi. Portrait of Ye. M. Drahan. 1860.  
Oil on canvas. NAMU*



К. С. Щук. Сорочка жіноча. Фрагмент. 1917. с. Юрівка Конотопського р-ну Сумської обл.  
Полотно, заповлоч, гладь, хрестик, штапівка. МУНДМ

K. S. Schuk. Chemise. Detail. 1917. Vil. Yurivka, Konotop Dist., Sumy Reg.  
Linen, cotton threads. MUFDA



овчини густо вишивалася кольоровим гарусом, вовняними нитками. Техніка вишивання полягала в тому, що на білому тлі кожуха вуглиною малювали контури майбутньої орнаментальної композиції, а потім вишивали гладдю "в пройму". Вишивкою оздоблювали комір, поли і спину кожуха.

У різних місцевостях склалася своя традиція розміщення вишивки. У Роменському повіті кожушини вишивалися кольоровим гарусом на верхній полі й спині, в Кобеляцькому і Прилуцькому – по краях коміра. Особливо славилися вишиті кожухи Зіньківського повіту. Орнаменти склалися з рослинних мотивів, вишитих вовняними й шовковими нитками червоного, зеленого, рідше бузкового кольорів. Орнаментация кожухів первісно мала символічне значення. Про це свідчать переважання червоного кольору, символіка якого пов'язана з весільним обрядом, і головні елементи візерунків "сосонка", "зорі", "яблучко". На спині вишивалася стилізована підкова як оберіг від злого ока. Узор "яблучко" (кружечки, поділені на



С. Я. Сможко. Сорочка жіноча. Фрагмент. 1910. с. Олександрівка Лебединського р-ну Сумської обл. Домоткане полотно, бавовняні нитки, гладь, мережки. МУНДМ

S. Ya. Smozhko. Chemise. Detail. 1910. Vil. Oleksandrivka, Lebedyn Dist., Sumy Reg. Homespun linen, cotton threads. MUFDA



Сорочка жіноча. Фрагмент. Кінець XIX ст. с. Стрільськ Сарненського р-ну Рівненської обл. Домоткане полотно, бавовняні нитки, занизування хрестик. НМ у Львові

Chemise. Detail. Late 19th c. Vil. Strilsk, Sarny Dist., Rivne Reg. Homespun linen, cotton threads. NM in Lviv



чотири частини, в яких нитки одного кольору чергуються з іншими) символізував любов. Символіка орнаменталії кожухів залежить від того, якого значення надають кожухові у весільному обряді. Мати зустрічає молодих у вивернутому кожусі, обсипає їх хмелем, грішми. Вивернутий кожух символізує родючість, багатство, щастя, бо "волохате і кучеряве" протиставляється голому і убогому. Сам кожух був символом оберега. Ось як співається в народній пісні:

*З якої причини  
Теща вбралась в овчини?  
Хоче зятя злякати,  
Щоб дочки не дати...*

## ПОЛІССЯ

Полісся охоплює територію сучасних Волинської, Рівненської, Житомирської та північних районів Київської, Чернігівської і Сумської областей. Віддаленість цього етнографічного регіону від великих промислових і культурних центрів сприяла тому, що довше, ніж в інших районах України, збереглися в побуті, народному мистецтві та віруваннях архаїчні елементи, які несли відгомін не лише давньоруської, а й праслов'янської традицій.

Поліський одяг причарував геніальну українську поетесу Лесю Українку, яка з дитинства носила народне вбрання. Поетеса захоплювалася орнаментами вишивки, відчувала давню магію символів і знаків, що збереглися у цьому виді мистецтва. Глибоко розуміючи символічну мову народного мистецтва, Леся Українка поклала на могилу Тараса Шевченка у Каневі власноручно вишитий рушник з поліських узорів.

Здавна на Волинському Поліссі існував звичай прикрашати сорочки візерунковим ткацтвом, під впливом якого утворилась техніка шитва занизування. Характерною особливістю цієї техніки є те, що нитка протягується вздовж орнаменту, аналогічно шву "поперед голки". Залежно від узору вишивають горизонтальними паралельними стібками справа наліво до кінця ряду, а потім у зворотному напрямку. Домінуючим тут завжди виступає червоний або вишневий колір, силу звучання якого підкреслюють синім або чорним. Геометричні орнаментальні мотиви суцільно вкривають усе поле рукава. На полику і підпліччі орнамент лягає в горизонтальному напрямку, а нижче полика організовується у вертикальні смуги. Часто в оздоблених ткацтвом сорочках чохла і комір вишиваються дрібним хрестиком червоно-чорними квітковими мотивами. На відміну від орнаментів на сорочках Середнього Подніпров'я, які мали ефект глибини простору, ажурності, на Поліссі орнамент на рукавах сорочок лягає площинно, вкриваючи все тло, вишивка виступає активно завдяки червоному кольору і технікам поверхневого шва – занизування, заволікання, настилування.

Для Житомирщини характерною є вишивка червоного з синім або чорним кольорами, що суцільно вкриває рукав сорочки. Поряд із занизуванням набуває поширення дрібний хрестик.

У поліській вишивці використовуються нескладні орнаменти, які утворюються з ритмічного повтору окремих або вписаних один в один ромбів, восьмикутних зірок,

*Г. Є. Робейко. Сорочка жіноча. Фрагмент. Початок ХХ ст. Рівненська обл. Домоткане полотно, бавовняні нитки, занизування, хрестик. МУНДМ*

*H. Ye. Robeiko. Chemise. Detail. Early 20th c. Rivne Reg. Homespun linen, cotton threads. MUFDA*



Костюм Полісся. НМНАПУ

Costume from Polissya area. NMFALU





К. К. Литвинчук. Сорочка жіноча. Початок ХХ ст. с. Ришавка Коростенського р-ну Житомирської обл.  
Домоткане полотно, бавовняні нитки, гладь, хрестик. МУНДМ

K. K. Lytvynchuk. Chemise. Early 20th c. Vil. Ryshavka, Korosten Dist., Zhytomyr Reg. MUFDA



Хусточки. XIX ст. с. Городок Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.  
Домоткане полотно, бавовняні нитки, гладь. МУНДМ

Kerchiefs. 19th c. Vil. Horodok, Kamin-Kashyrskiy Dist., Volyn Reg.  
Homespun linen, cotton threads. MUFDA





М. С. Степчук. Сорочка жіноча. Фрагмент. 1920. Рівненська обл.  
Полотно, бавовняні нитки, занизування, хрестик. МУНДМ

M. S. Stepchuk. Chemise. Detail. 1920. Rivne Reg.  
Linen, cotton threads. MUFDA



Г. Є. Робейко. Сорочка жіноча. Початок XX ст. Сарненський р-н Рівненської обл.  
Полотно, бавовняні нитки, занизування, хрестик, змережування. МУНДМ

H. Ye. Robeiko. Chemise. Early 20th c. Sarny Dist., Rivne Reg.  
Linen, cotton threads. MUFDA



ламаних ліній. Особливе місце займає мотив "осьмирожка". Найпоширенішим мотивом вишивок Полісся є розетка. Вона має чотири, шість і вісім загострених або заокруглених кінців, які поперемінно вишиваються червоними або чорними нитками. Розетки чергуються із зображеннями ромбів, кругів, зигзагів, хрестів у різних варіантах. Мотив хреста часто вписується у ромби, прямокутники і має різне забарвлення – червоне, чорне або синє. Нерідко у вишивці зустрічається мотив птаха, іноді в центрі зображується дерево життя, гілочки з ягодами і листям. Іноді мотив птаха конкретизується: це може бути лебідь, орел, павич, качка. На Чернігівському Поліссі зафіксовано мотиви пугача, зрідка грифона, орла, коня. Зустрічаються також стилізовані архаїчні антропоморфні мотиви у вигляді ромба, які мають місцеву назву "на козака".

У вишивці Полісся зберігається велика кількість геометричних фігур, від яких віє таємничістю легенд і вірувань наших пращурів. Значна кількість орнаментальних мотивів, що в давнину мали магічний зміст, з часом втратила своє первісне значення. За асоціацією з певними істотами утвердились їх нові назви: "воволі очі", "оленячі голови", "баранячі роги".

У поліських орнаментах не застосовують одночасно декілька технік виконання. Основне емоційне навантаження належить червоному кольору, який відіграє важливу роль і подається без півтонів. Чергування червоного узору і білого тла вносить у вишивку ритмічність і красу.

Поліські майстрині досягали у вишивці безкінечних варіацій одних і тих самих мотивів. На Західному Поліссі геометричні орнаменти комбінуються в бордюри, що розміщуються вздовж осьової лінії. У ритмічному повторі одного і того ж мотиву вільний простір заповнюється половинками інших елементів. Так, якщо бордюр складається з ромбів, то простір між ними заповнюють трикутниками або половинками розеток. Орнаменти вкривають суцільно все поле рукавів жіночих сорочок, широкою смугою – манишки в чоловічих сорочках.

У вишивках Рівненської та Волинської областей переважають геометричні орнаменти, композиції яких утворюються з ритмічного повторення ромбів, ламаних ліній, восьмикутних зірок. Основний колір червоний, іноді додається чорний або синій. Червоний колір також характерний для вишивок Київського та Чернігівського Полісся.

Поширеними були техніки занизування, що імітує візерункове ткацтво, вирізування, ажурні мережки, а також мотиви "терен", "виноград", "ключики". Типовим для Чернігівщини є елемент ажурного з'єднання двох частин сорочки за допомогою наскрізної мережки, так званої чернігівської розшивки.

На Волині в селах Забужжя, Пульмо вишивали стрічковими узорами, утвореними з рядів ромбів, уписаних у прямокутники, що поперемінно вишивались червоним і синім кольорами. Якщо північно-західний ареал виділяється синьо-червоною з дрібними орнаментальними елементами вишивкою, то для узорів Східного Полісся характерні червоно-чорні поєднання кольорів і орнаменти масивних форм.

У поліських районах Рівненської області вишивали в техніках вирізування, набірування, білими нитками гладдю, якою оздоблювали жіночі сорочки, рушники.

На Поліссі використовували також й ажурні розшивки. Різні елементи народного одягу виконувались усталеними техніками шитва. Так, уставки, манжети, коміри, а також пазухи жіночих і чоловічих сорочок виконувались заволюванням, занизуванням, кожухи, свити – гладдю, рушники – стебловим і тамбурним швами. Хустки з білого лляного полотна мали на кутах велику китицю і ромбічний орнаментальний малюнок рельєфної вишивки в техніках швів гладдю.

Поряд з давніми мотивами поширені рослинно-геометричні – "рожі", "берізка", "хміль", "барвінок", а також "гусячі лапки", "сливки", "старчики". Їх використання дає можливість майстриням створити стилізований художній образ живої природи.

Наприкінці XIX – на початку XX ст., як і скрізь в Україні, у вишивці з рослинним орнаментом популярними стають мотиви троянди в червоно-чорній гамі, виконані в техніці хрестика. На Київщині вони набувають декоративно-площинного характеру і суцільним килимовим орнаментом укривають все поле рукавів жіночих сорочок. Квітковими мотивами оздоблюють манишки чоловічих сорочок, які перетворюються на широкі нагрудні прикраси.

На Київському Поліссі, зокрема в Іванківському та Поліському районах, побутують так звані "писані", або "рисовані", чоловічі та жіночі сорочки. Це умовно вирішені за формою квіти, листочки, пуп'янки з численними пагіньцями, вусиками. Техніка полягала в тому, що на полотні попередньо малювався рисунок, контур якого вишивали чорним кольором, а площинні зображення – червоним. Вишивка "писаних" сорочок потребувала особливого вміння й художнього смаку. У кожному селі були свої майстрині: в с. Мусійки – Ганна Ермоленко, в с. Сукачі – Катерина Онопрієнко, в с. Болотня – мати уславленої народної маярки Марії Приймаченко Параска Василівна.

Різноманітний за своїм кроєм і формами верхній одяг Полісся. Це безрукавки-шнуровиці, катанки і довгі куцани. Найпоширенішими були білі суконні свити з "вусами" по боках або на чотири фалди, яскраво оздоблені китицями, шнурованням, а також зимовий одяг: гуньки, чумарки, капоти, кожухи, кабати. Чоловічі свити шили з білого, сірого або коричневого сукна. Комір, поли, прорізи кишень і закоти рукавів обшивались різнокольоровим крученим шнуром з вовняної нитки. Білу свиту обшивали в основному чорним чи коричнево-червоним шнуром.

Схильність поліщуків до білого одягу відзначали дослідники, підкреслюючи "чистоту та вигадливість" їхнього народного вбрання. Відомий польський письменник Ю. Крашевський називав поліщуків "тужливими мрійниками". Описуючи ярмарок у Янівці, він писав: "Поліщуки у білих свитках, підперезані червоними крайками або поясами з чорної шкіри, з калиткою, кресалом і неодмінною люлькою у зубах".

Надзвичайно красиво і своєрідно прибирали жінки своє волосся. Так, на Рівненщині надягали кибалку, потім чепець, а поверх пов'язували намітку чи хустку. У кожній місцевості існував свій звичай пов'язування хусток та наміток. На Поліссі вони мали вигляд вузького прозорого серпанкового полотна, перетканого на кінцях рядами з червоних орнаментальних смуг.

Чоловічий костюм на Поліссі оздоблювався досить скромно. Святкове вбрання складалось із сорочки





Є. О. Павлюк. Сорочка жіноча. Фрагмент. 1920. Рівненська обл.  
Полотно, бавовняні нитки, гладь, хрестик. МУНДМ

Ye. O. Paviuk. Chemise. Detail. 1920. Rivne Reg.  
Linen, cotton threads. MUFDA





*Костюм Поділля. НМНАПУ*

*Podillia costume. NMFALU*

з широкою вишитою манишкою, стоячим або виложистим коміром та чохлами, на які рясно призбирували рукав. Вона одягалась навипуск, поверх вузьких, шитих із домотканого полотна, а пізніше з купованої пістри штанів. Основним кольоровим акцентом був пояс. На Волині це були широкі смугасті пояси-"крайки" з великою кількістю різнокольорових маленьких помпончиків – "мохрів" або ткані одноколірні, зазвичай червоні пояси.

На ноги поліщуки взували онучі та личаки, плетені з лика, кори дерев та рослинних стебел. Їх надягали поверх білих полотняних онуч, які прив'язувались плетеними з конопель шнурками – "волоками".

## ПОДІЛЛЯ

Поділля займає територію між Південним Бугом і Дністром, його умовно поділяють на Західне Поділля та Придністров'я.

Поділля славиться своїми неповторними сільськими краєвидами, про які писала Леся Українка:

*Красо України, Подолля,  
Розкинулось мило, недбало.*

Подільська вишивка – одна з найскладніших і найкрасивіших в Україні. Бездоганні щодо техніки виконання ці високохудожні вишивки зачаровують з першого погляду.

В ансамблі жіночого народного одягу на Поділлі основну увагу приділяли багатоорнаментованій сорочці, крій якої визначає місця розташування вишивки, її композицію. Декоративний акцент зосереджено на рукаві, який поділяється на три частини: верхню ("поверхниця"), середню (найширший полік) та нижню (підпліччя). Вишивка на поликах та у верхній частині рукава застосовувалась дуже давно. Це відгомін праслов'янської символіки, підкреслення сили і вправності рук. Найявність



*Костюм Поділля. НМНАПУ  
Podillia costume. NMFALU*



*Костюм Поділля. НМНАПУ  
Podillia costume. NMFALU*



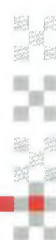
А. А. Заяць. Сорочка жіноча. Початок XX ст. с. Стіна Томашпільського р-ну Вінницької обл.  
Домоткане полотно, бавовняні нитки, гладь, виколювання. МУНДМ

A. A. Zaiats. Chemise. Early 20th c. Vil. Stina, Tomashpil Dist., Vinnytsia Reg.  
Homespun linen, cotton threads. MUFDA



В. А. Тропінін. Пряля. 1820-ті рр. Полотно, олія. НХМУ

V. A. Tropinin. Spinner. 1820s. Oil on canvas. NAMU



вишитих поликів на рукавах зафіксовано на Поділлі в документах XVIII ст. Для сорочок Літинського району Вінницької області характерне підоліччя, іноді вдвічі довше за орнаментальну смугу полика. Часто воно декорується окремими мотивами орнаменту – “одскочками”. У святкових сорочках прикрашався весь рукав.

У подільських сорочках, крім рукавів, вузькими симетричними смугами орнаменту оздоблюються площини навколо розрізу пазухи – “погрудки” і “побічніці”, або “приборки”, які йдуть паралельно “погрудкам”. Орнамент “погрудок” часто переноситься і на спину сорочки. Цей принцип розміщення вишивки на спині і грудях характерний як для східних, так і для західних районів Поділля. У вишивці Східного Поділля переважають геометричні мотиви складних поєднань. Мініатюрна розробка їх справляє враження дорогоцінної мозаїки.

Бездоганністю і витонченістю вирізняються вишивки сіл Клембівка, Стіна, Яланець та Городківка. Тут здавна займалися вишивкою як промислом не лише жінки, а й чоловіки. Свої вироби вони вивозили на ярмарки в Київ, Санкт-Петербург, Париж та інші міста світу.

У 1892 р. в газеті “Буковина” Михайло Коцюбинський у статті “Вироби селянок Поділля на виставці в Чикаго” з жалем писав про тяжкі умови праці талановитих вишивальниць с. Клембівка. Розуміючи величезне значення мистецтва вишивки, він закликав: “Давно вже пора звернути увагу на народний промисел і всілякими заходами підняти його”.

Після участі вишивальниць Поділля у I Всеросійській виставці в Санкт-Петербурзі (1902 р.) клембівська вишивка виходить на міжнародний ринок збуту – її продають в Англії, Німеччині, Данії. Михайло Коцюбинський відзначав, що у Клембівці з’являються “справжні гаптарки-спеціалістки, що тільки й живуть з гаптування, що не йдуть в жнива жати хліб, а сидять вдома над шитвом, щоб налагодити вишивок на продаж на ярмарок”.

До нашого часу дійшло небагато імен народних майстрів, серед них Юстина Ременюк, яка зберегла високе мистецтво вишивки низзю, успадкувавши його від матері – колишньої кріпачки, що заробляла шиттям на прожиття.

Класичною технікою Поділля є низь чорного і червоного кольорів, що лягають густими насиченими лініями. Ця техніка виконується з вивороту і на лицьовому боці має протилежний вигляд розміщення кольорів. Різні засоби виконання низі зумовили її назви: “паршива низь”, “сліпа”, “дрібненька”, “цвіткова” тощо. Цікаві вишивки сіл Голенищево (Летичівського району Хмельницької області) та Соколівка і Багринівці (Вінниччина), що сусідять між собою. Дуже ефектно виглядають сорочки, якщо смугу узору, зроблену чорними нитками, обведено зрідка червоними і жовтими. Узори вишиваються низинкою і штапівкою, які мають місцеву назву “збирание”.

Вдало користуються майстрині графічною лінією для підкреслення основних рис орнаменту так званим поквітненням, коли червоний колір обводиться чорним, а чорний – червоним. Щоб уникнути одноманітності узорів, застосовують ритмічне чергування червоного і чорного кольорів у квадратному або шаховому порядку.

На початку XX ст. існувало два великих осередки вишивки низзю – один у Гайсинському, другий – на півночі Ямпільського повіту. Домінуючим був чорний колір

вишивки, іноді до нього додавали темно-вишневий або у червоно-чорну гаму включали жовтий чи зелений. Зустрічається на Поділлі вишивка чорними і синіми нитками. На південному заході Поділля поширеною є поліхромна вишивка. Особливо вміло вишивальниці використовували біле тло полотна, що ставало повноправним елементом орнаменту.

У 20–30-х роках у районах Східного Поділля значного поширення набуває рослинна орнаментация, улюбленою стає проста і легка у виконанні техніка хрестиком, урізноманітнюється гама кольорів. Часто традиційні низинкові орнаменти виконуються хрестиком, зокрема в Шаргородському районі (в селах Івашківці, Копистирин, Пасинки), при цьому щільно зашивається основна частина орнаменту, білим залишається тло полотна, яке служить формоутворюючим елементом узору. Виникає своєрідний ефект високого рельєфу вишивки і білої площини узору, який виступає в глибину.

Широко використовують майстрині різноманітні мережки нитками чорного, білого, синього кольорів, а також поверхневі шви – штапівку, стебнівку, які, мов павутиння, з’єднують в одне ціле композиції орнаментів і вносять додатковий художній ефект. Особливо цікава мережка “шабак”, що виконується жовтими, зеленими, білими нитками, а також унікальні змережувальні шви “козацької мережки” в синіх, чорних, жовтих і червоних тонах. Ця мережка найбільш поширена в селах Чечелівка Гайсинського та Соколівка Теплицького районів, де має назву “миканиця”. У дореволюційний час ці мережки зустрічались на виробках і в Брацлавському повіті, а вишивка “зерновим виводом”, “виколом”, “зерном” – у Ямпільському та Ольгопільському повітах. У Вінницькому, Гайсинському, Ольгопільському повітах певне поширення мали й інші техніки ажурної вишивки, що називались “різани”. У давнину їх робили веретеном, а потім перейшли на вирізування ножицями.

Композиційну основу вишивки утворюють складні поєднання і чергування різноманітних простих геометричних фігур: ромба, ромба з подовженими сторонами, численних варіантів ромба з гачками. Доповненням до ромбоподібних фігур виступають прямий і косий хрест, ламані лінії, різноманітні трикутники.

З рослинних мотивів поширені такі: “сосонка”, “вівсик”, “реп’яхи”, “семиріг”, “перерва”, “купчак”, “соняшник”, “головка”, “горицвіт”, “хмелики”, “чорнобривці”, “рута”, “яблущка”, “сливки”. Зустрічаються і тваринні мотиви: “вуж”, “в’юни”, “коропова луска”, “раки”, “п’явки”, “жабки”, “ластівки”, “голуби”, “зозульки”, “сови”. Деякі мотиви нагадують предмети побуту: “гребінці”, “лемеші”, “човни”, “бесаги”, “ланцюг”. Особливо поширеними в орнаменті низі є мотив “рожі” у різних варіантах: рожка проста, повна, стовпчата, зірката, купчаста, зустрічається мотив “баранячі роги”. Деякі мотиви поширені лише в певних місцевостях. Так, мотив “вуж” побутував у вишивці Летичівського та Ольгопільського повітів, “рак”, “баранячі роги”, “косиці” “купчак” – у с. Лісничі Ольгопільського повіту, “вівсик” – у Брацлавському повіті, “бесаги” – у с. Баланівка Ольгопільського, “безконечник” – у Ушицькому повітах. Один і той же мотив у різних місцевостях мав свою народну назву. Наприклад, відомий у с. Гинашків Ямпільського повіту мотив “ластівка” в с. Баланівка мав назву “голуби”,

в с. Яланець Ольгопільського повіту – “зозулька”. Мотив “барани” походив із с. П’ятківка, а в с. Калюсик називався “баранячі роги”; мотив “сосонка” на півдні називався “хвоц”. Народні назви свідчать про поетичність і образність народного мислення, його асоціативність, уміння осмислити явище реального світу, довести його до певного ступеня декоративного узагальнення.

Люблять на Поділлі, особливо в с. Клембівка, колір стиглого жита в поєднанні з чорним. Дивися на таку жіночу блузу або чоловічу сорочку і, здається, наче шелестить колоссям пшеничне поле.

Вишивки білим по білому в с. Клембівка на Вінниччині, на відміну від вишивок на Полтавщині, відрізняються компактністю ювелірно розроблених мотивів, застосуванням таких філігранних технік, як “солов’їні вічка”, “зерновий вивід”, “довбанка”.

Особливо до вподоби народним вишивальницям техніка “солов’їні вічка”, хоча вона й потребує витонченості, великої майстерності в розробці деталей. Більш

старанно й ретельно оздоблювались весільні сорочки, вишиті білими або жовтими нитками.

Знаним центром вишивки на Поділлі є с. Стіна. Тут улюбленим кольором вишивки сорочок став чорний. На сорочках густо зашивались рукави чорною вовняною ниткою, так званою лучкою. Створювали узори у вигляді вертикальних смуг рослинно-геометричного орнаменту (“кучері”, “волошка”, “виноград”) у техніках хрестика, штапівки. Ці майстерно укладені орнаменти, сповнені динаміки та монументальної виразності, контрастували з горизонтальною тридольною композицією геометричного орнаменту полика у верхній частині рукава.

У давнину в Стіні, як і в Клембівці, вишивали на “бомбаку” – тонкому полотні так званім “широм” – срібною ниткою, скрученою з чорною, або золотною, скрученою з червоною ниткою.

Сорочки Західного Поділля вишиваються чорним з невеличкою домішкою темно-червоного або жовтого кольорів. Вишивка має складну композицію й розміщується



Сорочка жіноча. ХІХ ст. с. Вільховець Борщівського р-ну Тернопільської обл. Домоткане полотно, вовняні нитки, стебнівка, поверхниця, кучерявий шов, шов “позад голки”, хрестик. НМ у Львові

Chemise. 19th c. Vilkhovets, Borschiv Dist., Ternopil Reg. Homespun linen, woollen threads. NM in Lviv





Сорочка жіноча. Фрагмент. ХІХ ст. Поділля.  
Домоткане полотно, заполоч, низь. МУНДМ

Chemise. Detail. 19th c. Podillia.  
Homespun linen, cotton threads. MUFDA



Сорочка жіноча. Фрагмент. ХІХ ст. Поділля.  
Домоткане полотно, заполоч, низь. МУНДМ

Chemise. Detail. 19th c. Podillia.  
Homespun linen, cotton threads. MUFDA





В. А. Тропінін. Дівчина з Поділля. 1830-ті рр.  
Полотно, олія. НХМУ

V. A. Tropinin. A Girl from Podillia. 1830s.  
Oil on canvas. NAMU





В. А. Тропінін. Парубок з Поділля. 1830-ті рр.  
Полотно, олія. НХМУ

V. A. Tropinin. A Boy from Podillia. 1830s.  
Oil on canvas. NAMU

на комірах, чохлах. Особливістю сорочок є наявність двох вертикальних ліній на грудях – “погрудки”, трьох на спині, а також пишно оздобленого рукава. Це широка горизонтальна смуга полика з трьох частин і розшивка рукава у вигляді трьох вертикальних смуг рослинно-геометричного орнаменту або ж косих смуг, здебільшого геометричного малюнка.

Поясний жіночий одяг Поділля складався із запаски переважно темних кольорів. Її закріплювали на талії поясом чи вузенькою крайкою, а два кінці закладали під пояс так, що виглядала нижня частина сорочки.

Нагрудний одяг складався з керсетки чорного або синього кольору, низ якої оздоблювався вишивкою або бісером. Узимку носили відрізнi по талії, із зборами на спині кожухи, прикрашені хугром, аплікацією, вовняними шнурами. На Поділлі поширеним жіночим головним убором була перемітка – один із найдавніших засобів пов'язування голови заміжньої жінки. Це довге полотнище з тонкої пряжі, кінці якого оздоблювали тканим орнаментом, а пізніше – срібними і шовковими нитками. У різних районах склалася своя традиція щодо пов'язування переміток, але її кінці завжди залишалися вільними і на них добре читався малюнок орнаменту. Саме перемітка надавала особливої величності й урочистості всьому костюмові.

Вишивки Тернопільської області характеризуються насиченим темним, аж до чорного, колоритом. Виконані вовною, густі, без пробілів, орнаменти суцільно вкривають рукави жіночих сорочок, гаптовані поверхневим швом. З початку ХХ ст. поширилися хрестикова техніка, квіткові орнаменти, вишивка стала яскравішою завдяки введенню синіх, зелених, фіолетових кольорів.

На Східному Поділлі для надання сорочкам особливо святкового вигляду суцільний орнамент, що вкриває все поле рукава, розцвічували срібними й золотними нитками. Легкості й ажурності надає змережування окремих частин сорочки “павучками”.

У 30–40-ві роки популярними стають орнаменти “лабки”, “ланцюг”, “кривеньке”. Основний малюнок виводиться чорним, до нього додається синій, фіолетовий, вишневий кольори. Тому вишивка на сорочках тут відзначається своєрідним чорно-фіалковим колоритом.

У 40-х роках в Гусятинському районі поширюється вишивка бісером, лелітками, стеклярусом.

Своєрідною красою виділяються вишивки Наддністрянщини, зокрема Борщівського та Заліщицького районів. Виконані чорною вовною узори гаптуються різноманітними техніками: поверхницею, стебнівкою, хрестиком, кучерявим швом. Саме ці шви створюють високий рельєф вишивки, протиставлення білого поля сорочки і чорної, насиченої маси орнаменту. Для надання сорочкам святкового вигляду суцільні площини вишивки розцвічували срібними, золотними нитками, лелітками, окремі частини сорочки змережували “павучками” або іншими різнокольоровими мережками.

Так, у с. Вовківці вишивка рослинним орнаментом чорного кольору контрастувала з широкими смугами мережок жовтого та жовтогарячого кольорів. У с. Устє широкі полики мають тридільну композицію і чергуються тоненькими смугами золотного і срібного шитва – “маскацели”.

Особливо цікаві сорочки, рукава яких оздоблено косими смугами з мотивів “звізд”. У верхній частині рукава серед смуг обов'язкове парне зображення солярних знаків – сонця і місяця. Така вишивка має назви “плечики”, “крупленка”, “рукав”. Поширена тут також мережка “микання”.

У Заліщицькому районі поряд з геометричним широко побутує рослинний орнамент великих форм у вигляді звивистих гілок, що вкривають перед та спинку сорочки. В с. Богданівка сорочки вишивали червоним шовком, як на Покутті, ретельно їх “рисили”, тобто збирали в дрібні складочки, що створювало додатковий художній ефект різноманітності й глибини поверхні полотна сорочки.

Відзначаючись своєрідністю, вишивка Наддністрянщини має певні спільні риси з вишивкою Покуття та Пруто-Дністровського рівнинного межиріччя, куди входять Новоселицький, Заставнівський, Кіцманський, Хотинський, Кельменецький та Сокирянський райони, які дослідники відносять до Буковинського Поділля. Тут було поширено кілька типів сорочок, серед них сорочки з “морщенкою” та реліктова тунікоподібна жіноча сорочка, яка в кожній місцевості мала свої вертикальні й горизонтальні композиційні вирішення. Крім того, в деяких місцевостях на Покутті побутував унікальний тип сорочки з “крученими” рукавами.

Буденні сорочки прикрашались рідкою вишивкою навколо розрізу пазухи, на подолі, на кінцях рукавів та в місцях з'єднання деталей крою. Вишивали низю, настилом, хрестиком, мережкою різнокольорових тонів вовняними нитками, заполоччю, додавали шовкові, срібні та золотні нитки, лелітки.

Декоративний акцент у жіночій сорочці сконцентровано на рукавах, вишивка яких має тридільну композицію. Полики заввишки 12–20 см обробляються з трьох боків каймою, що утворює рамку, вишиту шовковими нитками з додаванням золотних і срібних.

У Заставнівському районі узори вишивки розташовано поперечними смугами – від двох до семи. Основу орнаменталі становлять дрібні геометричні елементи у поєднанні з рослинно-геометричними мотивами зеленого, чорного та жовтого кольорів. Між ними розміщено більш вузькі смуги – “сухозлоті” або з кольорових ниток. Над поликом, у верхній частині рукава, вишивається смуга завширшки від 5 до 15 см, так звана “зморшка”, або “морщенка”. Її геометричний узор відрізняється від узору полика та нижньої частини рукава як за технікою, так і за композицією. Орнамент вишивається одноколірною ниткою – жовтою, світло-зеленою, іноді чорною або червоною. Мотив орнаменту – ромбоподібний, різноманітної конфігурації. Вишивка “зморшка” має багато спільного з вишивкою на сорочках східних районів Поділля, які декоруються “кефасором”, тобто легкою композицією, що вдало контрастує з насиченим поликом. Нижня частина рукавів завершується вертикальними смугами, в яких центральний “стовп” має форму розвинутої гілки зі стилізованими листям та квітами. Вузькі бокові “вілянки” складаються з дрібних, філігранної роботи мотивів, розташованих на деякій відстані один від одного, або у вигляді гірлянди.

Поширений також принцип ритмічного чергування навкісних смуг, побудованих з дрібних геометричних мотивів складної форми. На відміну від композицій





Сорочка жіноча. Фрагмент XIX ст. Тернопільська обл.  
Домоткане полотно, вовняні нитки, хрестик. МУНДМ

Chemise. Detail. 19th c. Ternopil Reg.  
Homespun linen, wollen threads. MUFDA



Сорочка жіноча. XIX ст. с. Вільховець Борщівського р-ну  
Тернопільської обл. Домоткане полотно, заполоч, вовняні нитки,  
кучерявий шов, стебнівка, поверхниця, хрестик. НМ у Львові

Chemise. 19th c. Vil. Vilkhovets, Borschiv Dist., Ternopil Reg.  
Homespun linen, cotton and woollen threads. NM in Lviv



Сорочка жіноча. Фрагмент. ХІХ ст. Тернопільська обл.  
Домоткане полотно, вовняні нитки, кучерявий шов, стебнівка, настилування, хрестик. МУНДМ

Chemise. Detail. 19th c. Ternopil Reg. Homespun linen, woollen threads. MUFDA





Сорочка жіноча. Фрагмент. Кінець XIX ст. с. Вільховець Борщівського р-ну Тернопільської обл.  
Домоткане полотно, заплоч, низь, хрестик. НМ у Львові

Chemise. Detail. Late 19th c. Vil. Vilkhovets, Borschiv Dist., Ternopil Reg.  
Homespun linen, cotton threads. NM in Lviv



Сорочка жіноча. Фрагмент. Кінець XIX ст. с. Вільховець Борщівського р-ну Тернопільської обл.  
Домоткане полотно, заполоч, стебнівка, поверхниця, хрестик. НМ у Львові

Chemise. Detail. Late 19th c. Vil. Vilkhovets, Borschiv Dist., Ternopil Reg.  
Homespun linen, cotton threads. NM in Lviv



поликів Заставнівського району, в Кіцманському вона складається з великих орнаментальних мотивів рослинного характеру, зібраних у букети троянд і рож, іноді зустрічаються мотиви птахів. Нижня частина рукава завершується дрібними вузькими косими або вертикальними смугами у вигляді гілочок чи мотивів птахів. Особливо це характерне для вишивки с. Ревне Кіцманського району.

У Кельменецькому районі вишивка сорочок стримана як у кольорі, так і в орнаментиці. Нижня частина залишається білою, тільки кінці мережаться і збираються у зборки ("пшеничку"). Найпоширенішими є різноманітні рослинні мотиви: ягоди, квіти, троянди, листки дуба, ялинові гілки. Їх вишивають переважно чорним кольором. У Сокирянському районі популярні сорочки "чернятки" з косими орнаментальними смугами.

Починаючи з 50-х років у Кіцманському, Сторожинецькому і Новоселицькому районах поширюється вишивка бісером. Це переважно натуралістичні квіткові мотиви. Якщо в 60–70-х роках побутували композиції

килимового характеру з тенденцією до відтворення невеликих за розміром квіток, то згодом з'являються яскраві кольори укрупнених мотивів. Вишиті бісером узори поєднуються з широкими смугами ажурних мережок – "цирок" складного рослинного орнаменту, Блиск білого шовку, прозорість мережки ефектно контрастують із барвистою "накладеною" вишивкою бісером. Художні особливості народного вбрання Наддніпрянщини, зокрема Заліщицького і Борщівського районів Тернопільської області, мають багато спільного з оздобленням одягу населення, яке живе на протилежному березі Дністра – в етнографічному районі Покуття.

#### КАРПАТИ І ПРИКАРПАТТЯ

До цього етнографічного регіону належать Північне Прикарпаття (Львівщина й частково Тернопільщина), гірські райони Карпат (Івано-Франківська, частково Львівська області) та Закарпаття.



Сорочка жіноча. Фрагмент. ХІХ ст. Чернівецька обл.  
Домоткане полотно, заповоч, металеві та шовкові нитки,  
кручений шов, виколювання, гладь. МУНДМ

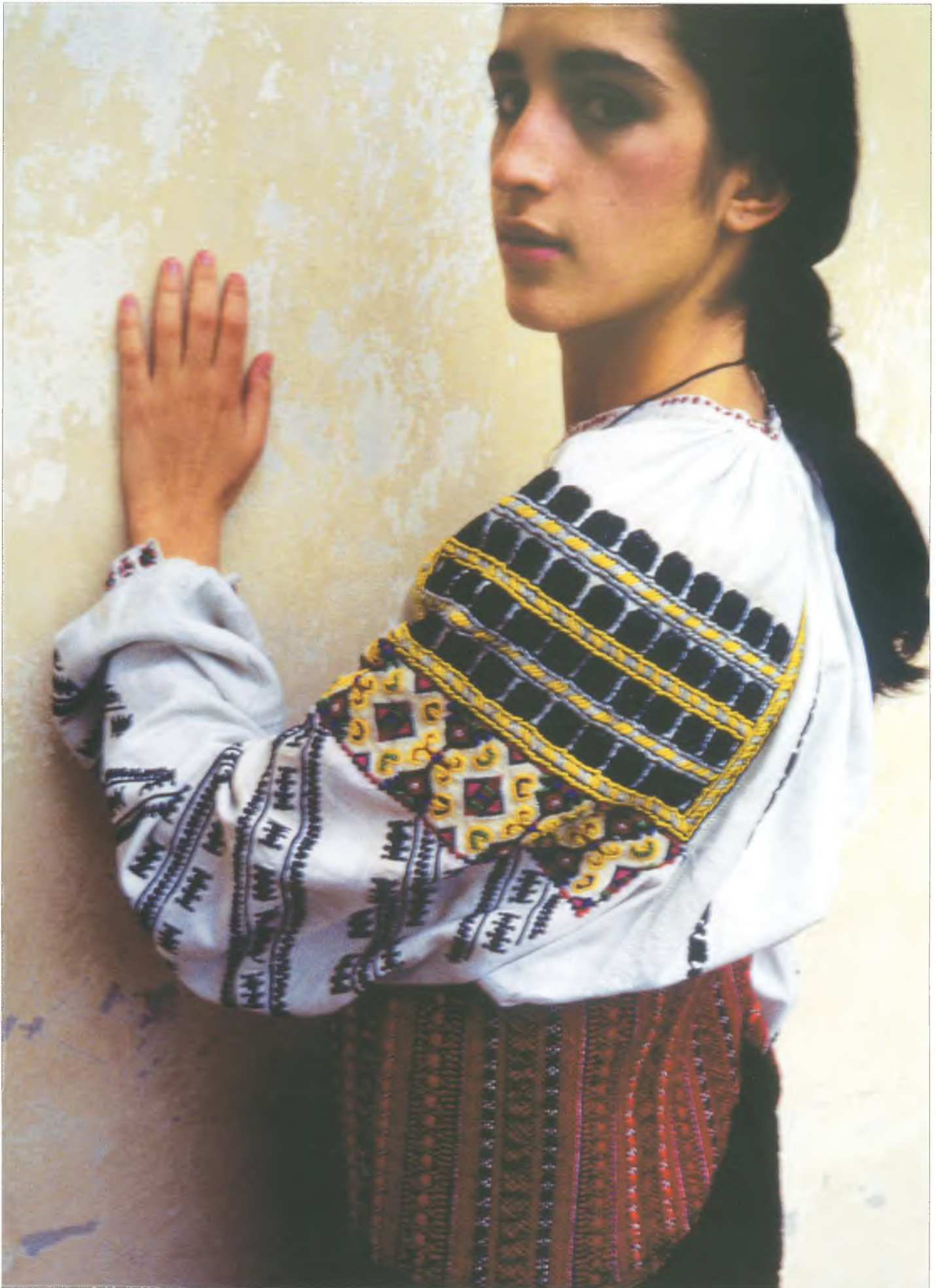
Chemise. Detail. 19th c. Chernivtsi Reg.  
Homespun linen, cotton, metallic, and silk threads. MUFDA



Сорочка жіноча. ХІХ ст. Чернівецька обл.  
Домоткане полотно, заповоч, металеві нитки,  
штапівка, гладь, стебнівка. МУНДМ

Chemise. 19th c. Chernivtsi Reg.  
Homespun linen, cotton and metallic threads. MUFDA





Костюм Буковини. НМНАПУ

Bukovyna costume. NMFALU





Сорочка жіноча. ХІХ ст. Чернівецька обл. Домоткане полотно, заплоч, вовняні нитки, стебнівка, настилування, хрестик. МУНДМ

Chemise. 19th c. Chernivtsi Reg.  
Homespun linen, cotton and woollen threads. MUFDA



Сорочка жіноча. Фрагмент. ХІХ ст. Чернівецька обл.  
Домоткане полотно, заплоч, металеві нитки, бісер, стебнівка, кафасор, хрестик. МУНДМ

Chemise. Detail. 19th c. Chernivtsi Reg.  
Homespun linen, cotton and metallic threads, glass beads. MUFDA





Сорочка жіноча. Фрагмент. ХІХ ст. Вижницький р-н Чернівецької обл.  
Домоткане полотно, заполич, металеві та шовкові нитки, кручений шов, виколювання, гладь, стебнівка, хрестик. МУНДМ

Chemise. Detail. 19th c. Vyzhnytsia Dist., Chernivtsi Reg. Homespun linen, cotton, metallic, and silk threads. MUFDA



Сорочка жіноча. XIX ст. Чернівецька обл. Домоткане полотно, заполоч, металеві нитки, штапівка, гладь, стебнівка. МУНДМ

Chemise. 19th c. Chernivtsi Reg.  
Homespun linen, cotton and metallic threads. MUFDA



Сорочка жіноча. Фрагмент. XIX ст. Чернівецька обл. Домоткане полотно, заполоч, металеві та шовкові нитки, кручений шов, виколювання, гладь. МУНДМ

Chemise. Detail. 19th c. Chernivtsi Reg.  
Homespun linen, cotton, metallic, and silk threads. MUFDA





Сорочка жіноча. Фрагменти. ХІХ ст м. Заставна Чернівецької обл.  
Домоткане полотно, заполоч, металеві нитки, стебнівка, гладь з настилом, хрестик. НМ у Львові

Chemise. Details. 19th c. Zastavna, Chernivtsi Reg.  
Homespun linen, cotton and metallic threads. NM in Lviv

Вишивки Львівської області становлять окрему групу. Вишивкам Сокальського району властиві легкі узори рукавів жіночих сорочок, що створюють враження тонкого мережива. Їх виконують переважно хрестиком нитками чорного кольору. Для Городоцького району типовими є орнаменти, складені з багатопроменевої розетки та її фрагментів. Вишивають червоними, додаючи сині, рідше чорні нитки, так званім городоцьким швом.

Високими художніми якостями характеризуються вишивки Яворівського району зі своєрідним способом вишивання, який наприкінці XIX ст. називали "славною яворівкою". Узори склалися з дрібних мотивів, таких як "сосонки", "купочки", "деревця", "клинці", "кривульки", які вишивали хрестиком, стебнівою. Найулюбленішими мотивами у с. Яворів є "скриньковий" і "головкати". Колорит яворівських вишивок червоний, підсилений жовтим, зеленим та чорним. Поступово гама змінюється у бік багатобарвності, в них переважають блакитні, зелені, сині кольори, у брустурівських – зелений, чорний. Вовняні, ви-

сокого рельєфу вишивки поступово поступаються місцем тонким, бавовняним.

Своєрідністю відзначається і яворівський одяг. Жіночий одяг складався з сорочки, кабата, камізели, спідниці, запаски і пояса, характерною прикметою якого є білий колір. Сорочки уставкові з невеликим розрізом на грудях, рукава довгі, закінчувались манжетами ("дудами"). При комірі сорочку густо збирали в дрібненькі складочки і вишивали. Вишивка розміщувалась на уставці, манжетах, вилогах коміра. Вишивали тут білі з домотканого полотна запаски і хустки, а також кабати – верхній плечовий одяг, типовий для чоловіків і жінок. До середини XIX ст. вишивали тільки білими і сірими нитками, які натирали воском для того, щоб вони блищали й рельєфніше виділялись на білому тлі одягу.

Яворівські дрібноузорні вишивки складаються з найпростіших мотивів: кружечки – "сонечка", ромби – "віконця", "звізди", квіти – "ружі", виконані в техніці стебнівки. Вони уклались у стрічкові композиції, їх розміщення



Вишивка. Фрагменти. XIX ст. Бучацький р-н Тернопільської обл. Домоткане полотно, заповоч, низинка, поверхниця, гладь, ретязь. НМ у Львові

Embroidery. Details. 19th c. Buchach Dist., Ternopil Reg. Homespun linen, cotton threads. NM in Lviv



Сорочка жіноча. Фрагмент. ХІХ ст. м. Заставна Чернівецької обл.  
Домоткане полотно, заповоч, металеві нитки, стебнівка, гладь з настилом, хрестик. НМ у Львові

Chemise. Detail. 19th c. Zastavna, Chernivtsi Reg.  
Homespun linen, cotton and metallic threads. NM in Lviv





Сорочка жіноча. Фрагмент. ХІХ ст. Чернівецька обл.  
Домоткане полотно, заполоч, металеві нитки, стебнівка, хрестик. НМ у Львові

Chemise. Detail. 19th c. Chernivtsi Reg.  
Homespun linen, cotton and metallic threads. NM in Lviv



було зумовлено місцем і призначенням одягу. Так, на прямому крої кабатів, що шилися з цільного шматка, розрізаного спереду на рівні поли, вишивка розміщувалась у три поздовжніх ряди на обох передніх полах з виділенням середнього ряду. Запаски, що шилися з двох з'єднаних пілок білого лляного і конопляного полотна, збирали в складки і декорували поперечними рядами вишивки. Дві частини запаски з'єднували по центру за допомогою декоративних швів, мережання, що вносило також додатковий художній ефект.

На початку XX ст. на Яворівщині камізели, кабати, запаски починають шити з чорної, синьої або червоної фабричної тканини. Це значно вплинуло на розвиток вишивки, її художньо-виражальних засобів. Камізели, кабати майстрині оздоблюють рослинним, квітковим орнаментом, використовуючи жовті, сині, червоні, зелені нитки у техніці гладі ("кладення"), а пізніше і різнокольоровий бісер. Багатством оздоблення виділяються яворівські хустки на один риг з композиціями "китиці", "гільце". Особливу групу становить жіночий головний убір – бавниці. Він складається з невеликого лляного шматка тканини, суцільно вкритого смугастим малюнком з дрібних геометричних мотивів у техніці "яворівська". Домінуючим кольором виступає червоний з додаванням вузьких смуг зеленого, синього. На Яворівщині носили довгі та широкі спідниці, які спереду були гладенькими й прикривались запасками, а по боках і ззаду густо збирались на талії в дрібні вертикальні складочки. Найдавнішими були білі спідниці, декоровані внизу вишивкою лляними небіленьми нитками. У другій половині XIX ст. увійшли в побут спідниці мальованки – білі полотняні з вибивним узором. Поряд з мальованками були поширені шорци – спідниці, що шилися з чотирьох пілок кольорової смугастої саморобної тканини, витканої з лляних, бавовняних і вовняних ниток. Вони також густо збирались на поясі й укладались у складки.

Зимовим чоловічим і жіночим одягом був кожух – довгий, приталений, з півкруглим виложистим коміром. Кожух щедро оздоблювався. Нижні частини рукавів, умовні кишені, кути пілок обшивали кольоровими нитками ланцюговим швом, а також вишивали різноманітні орнаментальні мотиви гладдю ("кладенням") шовковими або вовняними нитками червоного, зеленого та жовтого кольорів, що чітко виділялись на білому тлі кожуха.

Закарпаття вирізняється різноманітністю технік виконання і колірної гами, яка охоплює близько 10–15 кольорів. Використовуються також бісер, стекларус, лелітки. Вишивка на рукавах жіночих сорочок густа, без пробілів, виконана "кучерявим" стібком, заволюванням, а також прозорим шитвом. Особливо цікаві сорочки з брижами. Це густо зібрані на манжетах, навколо шиї складки з вишитими поверх них узорами.

Окрему групу становлять вишивки Гуцульщини, історико-етнографічного регіону, куди входять гірські райони Івано-Франківської і Чернівецької областей та Рахівський район Закарпатської. У цілому гуцульські вишивки справляють враження коштовної інкрустації.

Кожен район, навіть село має свої художні прийоми, улюблену колірну гаму. З того, як вишито сорочку чи кептар, легко можна дізнатися, з якої місцевості їх власник. Кольори вишивок завжди підпорядковані якомусь основному, домінуючому кольору. Для верховинських вишивок характерна чорно-фіолетова гама, для пистинських – темно-вишнева, для яворівських – ясно-червона, для вишивок с. Річки – зелено-голуба. У верховинській вишивці домінує чорний колір, орнаменти утворюються від різноманітної комбінації ромбів, трикутників. Відмінність вишивки цього мистецького осередку полягає в детальній розробці середини елементів. Кожна форма орнаменту подрібнюється на маленькі квадратики, які, мов перлини, заповнюють увесь внутрішній простір. Улюбленими є мотиви "очкатиї", "качуровий", "скриньковий". У Снятинському



Вишивка. Фрагменти. XIX ст. Городоцький р-н Львівської обл. Домоткане полотно, бавовняні нитки, гладь. НМ у Львові

Embroidery. Details. 19th c. Horodok Dist., Lviv Reg. Homespun linen, cotton threads. NM in Lviv



О. Х. Новаківський. Наука. 1916. Полотно, олія. НМ у Львові

O. Kh. Novakivsky. Studies. 1916. Oil on canvas. NM in Lviv





Сорочки жіночі. ХІХ ст. Сокальський р-н Львівської обл.  
Домоткане полотно, заполоч, стебнівка, хрестик. НМ у Львові

Chemises. 19th c. Sokal Dist., Lviv Reg.  
Homespun linen, cotton threads. NM in Lviv



Сорочки жіночі. ХІХ ст. Сокальський р-н Львівської обл.  
Домоткане полотно, заплоч, стебнівка, хрестик. НМ у Львові

Chemises. 19th c. Sokal Dist., Lviv Reg.  
Homespun linen, cotton threads. NM in Lviv





Сорочка жіноча. Фрагмент. ХІХ ст. Сокальський р-н Львівської обл.  
Домоткане полотно, заплоч, стебнівка, хрестик. НМ у Львові

Chemise. Detail. 19th c. Sokal Dist., Lviv Reg.  
Homespun linen, cotton threads. NM in Lviv



Кабати чоловічі. ХІХ ст. с. Новий Яр Яворівського р-ну Львівської обл.  
Домоткане полотно, лляні восковані нитки, стебнівка, хрестик. НМ у Львові

Men's jackets. 19th c. Vil. Novy Yar, Yavoriv Dist., Lviv Reg.  
Homespun linen, waxed flax threads. NM in Lviv





Запаска. ХІХ ст. с. Залужжя Яворівського р-ну Львівської обл.  
Домоткане полотно, лляні восковані нитки, стебнівка, хрестик. НМ у Львові

Skirt. 19th c. Vil. Zaluzhia, Yavoriv Dist., Lviv Reg.  
Homespun linen, waxed flax threads. NM in Lviv





Бавниці. Фрагменти. ХІХ ст. Яворівський р-н Львівської обл.  
Ляне полотно, вовняні нитки, гладь, ретязь. НМ у Львові

Headbands. Details. 19th c. Yavoriv Dist., Lviv Reg.  
Linen, woollen threads. NM in Lviv





Кептар. Початок XX ст. с. Старий Гвіздець Горodenківського р-ну Івано-Франківської обл. КМНМГ

Vest. Early 20th c. Vil. Stary Hvizdets, Horodenka Dist., Ivano-Frankivsk Reg. KMFAHP



Хустки. Початок XX ст. Яворівський р-н Львівської обл.  
Фабрична тканина, лляні нитки, гладь, стебнівка. НМ у Львові

Kerchiefs. Early 20th c. Yavoriv Dist., Lviv Reg.  
Factory-made fabric, flax threads. NM in Lviv





Сорочка жіноча. Кінець XIX – початок XX ст. Городенківський р-н Івано-Франківської обл.  
Полотно, вовняні та бавовняні нитки, змережування, хрестик. МУНДМ

Chemise. Late 19th – early 20th cc. Horodenka Dist., Ivano-Frankivsk Reg.  
Linen, woollen and cotton threads. MUFDA



Сорочка жіноча. Початок XX ст Івано-Франківська обл.  
Полотно, вовняні нитки, змережування, гладь, хрестик. МУНДМ

Chemise. Early 20th c. Ivano-Frankivsk Reg.  
Linen, woollen threads. MUFDA





О. Кульчицька. Гуцулка Параня. 1942. Фанера, олія

O. Kulchytska. Hutsul Woman Parania. 1942. Oil on plywood

районі одяг прикрашають білим, прозорим шитвом, мережками, багатим рослинним візерунком.

Вишивки с. Космач – це яскраве художнє явище, що протягом тривалого часу зберігає своє мистецьке обличчя. Тут основну увагу в жіночих сорочках зосереджено на вишивці уставки, яка горизонтальною смугою виділяється на білому тлі рукава. Вона вишивається окремо, а потім за допомогою вузької стрічки узору "обшиття" прикріплюється до виробу. Від різниці широкого рукава і вузької уставки утворюються "призбирки", які народні майстрині перетворили на елемент художнього оформлення. Космацькі уставки виконуються дрібним хрестиком, лише "снурки", що обрамлюють орнаменти в єдину композицію, вишиваються дрібними скісними стібками. Це "пшеничка", "сосонка", "кривулька". Основна прикмета космацької вишивки – осіння гама кольорів, насичена червоними, жовтогарячими, жовтими тонами. Чоловічі та жіночі сорочки вишивають тільки хрестиком. Рисунок їх має чітку геометричну будову, всі елементи з'єднано в ланцюжок, і вони ніби рухаються в одному напрямку. Космацькі орнаменти мають різноманітні назви: географічні – "микулицькі", "рожнівські"; рослинні – "дубовий лист", "соснові", "сливові", "черешневі"; тваринні – "баранкові", "качурові", "павукові" та ін. Найулюбленішим

є орнамент "лекічі", який справляє враження руху завдяки динамічній побудові трикутників, зірочок, квадратів. Космацькі вишивки лягають густими лініями орнаментів без просвітів білого тла.

На Гуцульщині й досі більшість жінок любить вишивати. Скільки мистецького таланту, тонкого розуміння краси, любові й терпіння в їхніх роботах! Техніки вишивок дуже складні, потребують великого хисту і вправності. Найпоширенішою є низинка, шиється вона з вивороту, нитки йдуть паралельно основі, стібки лягають суцільними рельєфними площинами, створюючи інтенсивну колірну гаму. Майстрині застосовують такі давні техніки, як "коління", "кручення", "позадголковий" шов. Рукава жіночих сорочок суцільно вкриваються вишивкою – дрібними розетками, "кочільцями", ромбиками, іноді вишивку розміщують у вигляді скісних орнаментальних смуг різної ширини.

Щедро, барвисто, з великим художнім смаком оздоблюють на Гуцульщині верхній одяг: кептарі, сердаки, кожухи. Вони також різноманітні за кроєм і оздобленням. Серед орнаменталії зустрічаються антропо- та зооморфні мотиви. На спинках кептарів, на всю висоту вишивали людську постать, а на спинці при талії – ряд маленьких фігурок. Стилізовані зображення жіночої фігури



Вишивка. Фрагменти. XX ст. Городенківський р-н Івано-Франківської обл.  
Домоткане полотно, заполоч, низинка, ретязь. НМ у Львові

Embroidery. Details. 20th c. Horodenka Dist., Ivano-Frankivsk Reg.  
Homespun linen, cotton threads. NM in Lviv



Й. П. Курилас. На Гуцульщині. Фрагмент. 1942. Полотно, олія. НМ у Львові

Yо. P. Kurylas. In Hutsul Land. Detail. 1942. Oil on canvas. NM In Lviv





Келтар. Початок XX ст. с. Старий Гвіздець Горodenківського р-ну Івано-Франківської обл. КМНМГ

Vest. Early 20th c. VI. Stary Hvzdets, Horodenka Dist., Ivano-Frankivsk Reg. KMFAHP





Жіноча весільна свита. Кінець XIX ст. Івано-Франківська обл.  
Сукно, аплікація, гладь. НМ у Львові

Woman's wedding coat. Late 19th c. Ivano-Frankivsk Reg.  
Cloth, appliqué. NM in Lviv

зустрічаються при оздобленні бокових швів сердаків, на рукавах кожухів. У селах Вербоivecь, Старий Косів поширений мотив птахів з піднятими і розпростертими крилами. Космацький кептар прикрашають квадратами коричневого сап'яну, густо вибитими металевими прикрасами – капселями, жаб'ївський – барвистими вовняними шнурами з перевагою зеленого, верховинський – по низу широкою стрічкою з кручених ниток. Гаму кольорів доповнюють темно-коричневі зубці із сап'янових аплікацій, вишивка зеленими нитками. Святково декорують кептарі в с. Розтоки, суцільно вкриваючи їх візерунками з "рачків", "кучерів", "зубців", дерева життя. Вишивкою оздоблювали місцеві сердаки з чорного, вишневого, ясно-червоного сукна. Вишивка не тільки зміцнювала лінії швів, але й була яскравою декоративною оздобою. Сердаки обшивали довкола вовняними нитками червоного і жовтого кольорів, підкреслюючи простоту і лаконічність крою. Вишивали мотиви "кучері", "звізди", "зубчики", нашивали яскраві червоні гудзики, китиці.

Збереженням давніх традицій народного мистецтва відзначаються вишивки Бойківщини, Опілля, Покуття. Покуття розташоване у Придністровській частині Поділля та Прикарпаття, охоплюючи Снятинський, Городенківський, Тлумацький, частково Коломийський, Тисменицький райони. У с. Корнів Городенківського району популярною є вишивка дрібним хрестиком орнаментів "паскові" в поєднанні з мережкою, в с. Ясенів-Пільний того ж району плечики в сорочках вишивали орнаментом "розкалисти". Варіанти червоного кольору в різних селах Покуття мали свої відмінності. В с. Стецева "червоненки" були оранжевого кольору, в селах Воронів і Раковець (Городенківський район) – темно-вишневого. Улюблений сюжет узору – композиція з чотирикутників, вся площа яких заповнювалась блискучими нитками. Сорочки "чорненки" носили заміжні жінки. Оздоблювали їх здебільшого геометричним орнаментом. Це скісні вертикальні або розміщені у шаховому порядку лінії, що суцільно вкривали весь рукав. Нижче полика і "морценки" смуги орнаменту



Чоловіча весільна свита. Кінець XIX ст. Івано-Франківська обл.  
Сукно, аплікація, гладь. НМ у Львові

Man's wedding coat. Late 19th c. Ivano-Frankivsk Reg.  
Cloth, appliqué. NM in Lviv



*І. І. Труш. Гуцулки біля церкви. Фрагмент. 1920.  
Картон, олія. НМ у Львові*

*I. I. Trush. Hutsul Women near the Church. Detail. 1920.  
Oil on cardboard. NM in Lviv*



Сорочка жіноча. Фрагмент. XX ст. с. Пистинь Косівського р-ну Івано-Франківської обл.  
Полотно, бавовняні нитки, ретязь, хрестик. МУНДМ

Chemise. Detail. 20th c. Vil. Pystyn, Kosiv Dist., Ivano-Frankivsk Reg.  
Linen, cotton threads. MUFDA





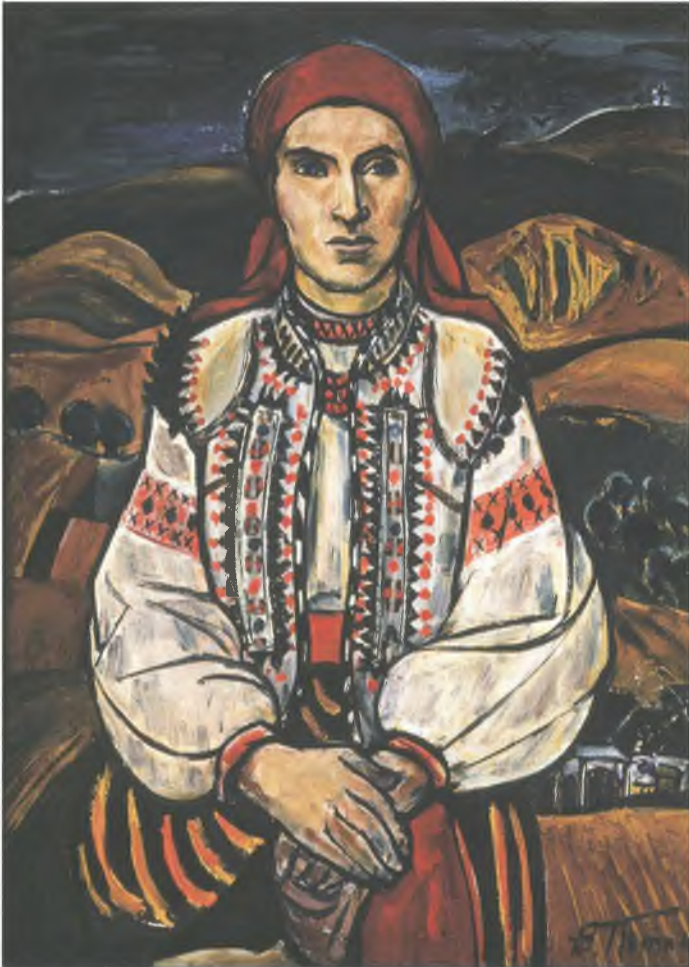
Сорочка жіноча. Фрагмент. Початок XX ст. с. Космач Косівського р-ну Івано-Франківської обл.  
Домоткане полотно, хрестик. КМНМГ

Chemise. Detail. Early 20th c. Vil. Kosmach, Kosiv Dist., Ivano-Frankivsk Reg.  
Homespun linen. КМФАHP



Вишивка. Фрагмент. Початок XX ст. с. Космач Косівського р-ну Івано-Франківської обл.  
Полотно, хрестик. НМ у Львові

Embroidery. Detail. Early 20th c. Vil. Kosmach, Kosiv Dist., Ivano-Frankivsk Reg.  
Linen. NM in Lviv



В. Й. Патик. Жінка з Русова. 1970.  
Полотно, олія. НМ у Львові

V. Yo. Palyk. A Woman from Rusiv. 1970.  
Oil on canvas. NM in Lviv



Вишивка. Фрагмент. Початок ХХ ст. Надвірнянський р-н Івано-Франківської обл. Полотно, муліне, хрестик. НМ у Львові

Embroidery. Detail. Early 20th c. Nadvirna Dist., Ivano-Frankivsk Reg. Linen, cotton floss threads. NM in Lviv



Вишивка. Фрагмент. Початок ХХ ст. с. Космач Косівського р-ну Івано-Франківської обл. Полотно, хрестик. НМ у Львові

Embroidery. Detail. Early 20th c. Vil. Kosmach, Kosiv Dist., Ivano-Frankivsk Reg. Linen. NM in Lviv





М. І. Струсяк. Сорочка жіноча. Фрагмент. 1928. с. Голови Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.  
Полотно, бавовняні нитки, гладь „качалочки”, хрестик. КМНМГ

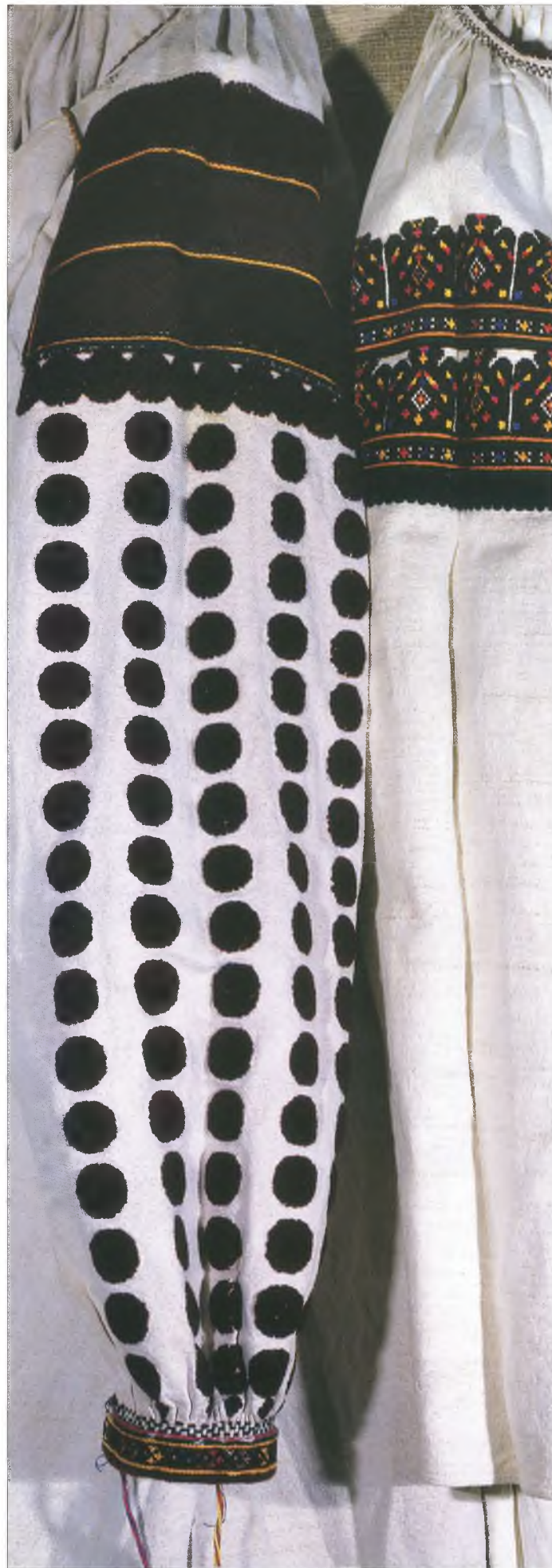
M. I. Strusiak. Chemise. Detail. 1928. Vil. Holovy, Verkhovyna Dist., Ivano-Frankivsk Reg.  
Linen, cotton threads. KMFAHP





Сорочка жіноча. Фрагмент. Початок ХХ ст с. Чернятин  
Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.  
Полотно, бавовняні нитки, хрестик. КМНМГ

Chemise. Detail. Early 20th c. Vil. Cherniatyn, Horodenka Dist.,  
Ivano-Frankivsk Reg. Linen, cotton threads. KMFAHP



Сорочки жіночі. Фрагменти. 1935–1938. с. Ясенів-Пільний  
Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.  
Полотно, бавовняні нитки, хрестик. КМНМГ

Chemises. Details. 1935–1938. Vil. Yaseniv-Piinyi, Horodenka Dist.,  
Ivano-Frankivsk Reg. Linen, cotton threads. KMFAHP





Сорочка жіноча. Початок XX ст. с. Іза Хустського р-ну Закарпатської обл.  
Домоткане полотно, заполоч, гладь, настилування, виколювання. НМ у Львові

Chemise. Early 20th c. Vil. Iza, Khust Dist., Transcarpathian Reg.  
Homespun linen, cotton threads. NM in Lviv



А. А. Коцка. Молода. 1967. Полотно, олія. НХМУ

A. A. Kotska. Bride. 1967. Oil on canvas. NAMU





Сорочка жіноча. Фрагмент. Початок ХХ ст. с. Сокирниця Хустського р-ну Закарпатської обл.  
Домоткане полотно, заполоч, гладь, настилування. НМ у Львові

Chemise. Detail. Early 20th c. Vil. Sokyrnytsia, Khust Dist., Transcarpathian Reg.  
Homespun linen, cotton threads. NM in Lviv



А. А. Коцка. Розмова. 1968. Полотно, олія. НХМУ

A. A. Kotska. Talk. 1968. Oil on canvas. NAMU



розташовувались горизонтально у три-чотири ряди, складаючись з ромбів, квадратів, зигзагів. Особливістю сорочок є ажурне мережання окремих частин, при цьому шви перетворювались на широкі орнаментальні смуги переважно вишневого кольору. На Покутті зустрічаються мотиви геометричного орнаменту – ламана лінія, хрест, квадрат з гачками, що виконувались вирізуванням, виколуванням, у Снятинському районі – білими, в Тлумацькому – чорними нитками.

Вишивка, аплікація, оздоблення кольоровими шнурами, рельєфні обшивки широко використовувалися на Покутті в оформленні одягу. Характер вишивки, її композиція, вибір технічних прийомів шитва залежали від крою одягу, його призначення та місцевих традицій. Найяскравіше оздоблювали жіночі святкові сорочки, хутрянні цурканки, вовняні сердаци, весільні білі манти.

Цурканки – довгі кептарі – оздоблювались хутром тхора, аплікацією із сап'яну та вишивкою. У композиції узору відчувається тонке розуміння майстринями особливостей фактури різних матеріалів – співвідношення білого тла цурканки з пухнастим теракотово-чорним хутром та яскравим кольором сап'янової аплікації.

Вишивка – один з найбільш масових і улюблених видів народного мистецтва. Вона є складовою частиною народного костюма, активно застосовується в сучасному одязі, надаючи йому яскравої індивідуальності, своєрідності й неповторності.

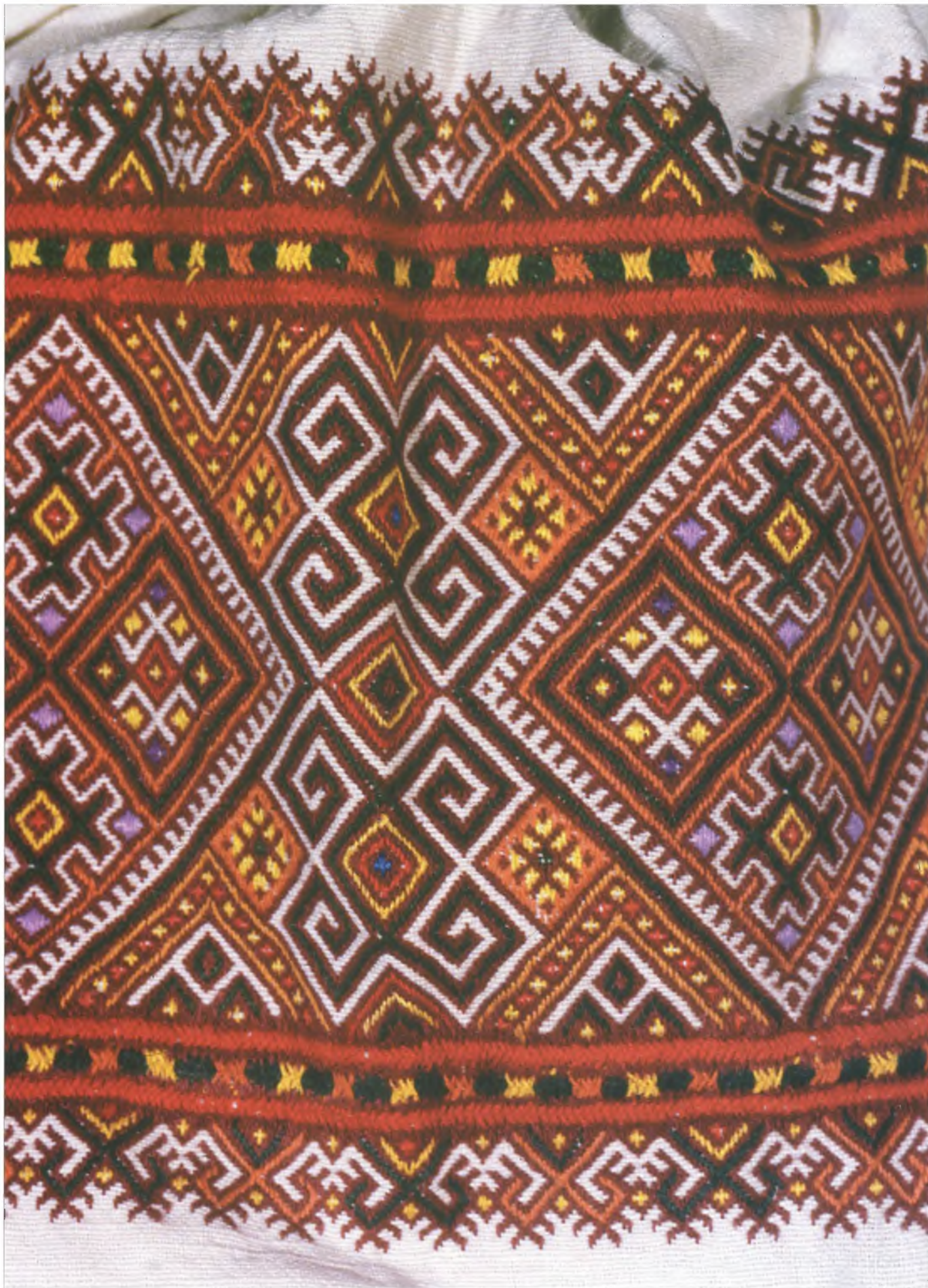
<sup>1</sup> Шудря Є. Подвижниці народного мистецтва. Бібліографічні нариси. – К., 2003. – С. 60.

<sup>2</sup> Там само. – С. 19.



М. М. Барничко. Сорочка жіноча. Початок ХХ ст. Закарпатська обл. Полотно, бавовняні нитки, кручений шов. МУНДМ

M. M. Barnychko. Chemise. Early 20th c. Transcarpathian Reg. Linen, cotton threads. MUFDA



Вишивка. Фрагмент. Початок XX ст. Закарпатська обл.  
Домоткане полотно, заповіч, хрестик. КМНМГ

Embroidery. Detail. Early 20th c. Transcarpathian Reg.  
Homespun linen, cotton threads. KMHFA







# УКРАЇНСЬКИЙ РУШНИК

UKRAINIAN RUSHNYKS

І в дорогу далеку ти мене на зорі проводжала,  
І рушник вишиваний на щастя, на долю дала.  
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.

*А. Малишко*

**В**ишитий рушник в Україні посідає особливе місце. Рушники – це символ України, відбиття культурної пам'яті народу, в їх узорах

збереглися прадавні магічні знаки, образи дерева життя, символічне значення різних кольорів. З літописів відомо, що під час весняних заклиналих обрядів дерева обвішували убрусами з вишитими на них орнаментальними знаками, які відповідали символіці родючості. Рушники в давнину відігравали важливу роль, на них вишивалися священні зображення, що були "язичницькими іконостами".

Упродовж століть рушникам надавалось важливе образно-символічне значення. Вони були неодмінним атрибутом народного побуту, святкової й весільної обрядовості, традиційною окрасою житла. Важливі події в житті народу ніколи не обходились без рушників. Мабуть, у всьому декоративному мистецтві немає іншого такого предмета, який би концентрував у собі стільки різноманітних символічних значень. У вишивці рушників знайшли відображення орнаменти, пов'язані з образами добра, краси, захисту від усього злого й недоброго.

Рушник супроводжував селянина і в радості, і в горі протягом усього життя. Він завжди був символом гостинності – на ньому підносили дорогим гостям хліб-сіль. Хліб завжди мав глибоку образну символіку: "Я – хліб життя. Хто до Мене приходить, – не голодуватиме він, а хто вірує в Мене, – ніколи не прагнутиме" (Євангелія від Івана. 6: 35).

Очевидно, символіка хліба як Бога потребувала шанобливого ставлення до нього і вимагала, щоб він ніколи не лежав на "голому", не покритому рушником столі. Саме тому рушником укривають паски, несучи їх святити на Великдень.

Рушник виконував і важливу образно-символічну, літургійну роль у християнській обрядовості – в ритуалі омовіння ніг, обличчя, рук під час богослужіння. Орап, який надіває диякон при таїнстві причастя, нагадує віруючим про "лентон", яким Ісус Христос витирив ноги своїм учням після омовіння. Плат Вероніки є тим святим убрусом, на якому зберігся образ Спаси Нерукотворного. Символіка

рушника генетично пов'язана і з омофором. За легендою, Божа Матір власноруч зробила омофор Св. Лазарю, якого Спаситель воскресив із мертвих.

Рушник був найдорожчим подарунком синові, якого мати виряджала в далеку дорогу. Він був пам'яттю про рідну домівку, побажанням щасливого майбутнього в новому житті.

*І в дорогу далеку ти мене на зорі проводжала  
І рушник вишиваний на щастя, на долю дала, –*

писав видатний український поет Андрій Малишко.

Рушники дарували в дорогу не випадково. Семантика рушника (полотна) пов'язана з дорогою, яка, з одного боку, символізувала світлий, радісний життєвий початок, з другого – перехід в "інший" світ.

Рушники дарували новобранцям, обвішуючи ними з голови до ніг на знак побажання щасливої дороги і якнайшвидшого повернення. Під час будівництва хати рушниками підіймали сволюки, потім ці рушники дарували майстрам.

Під час похорону рушником накривали тіло небіжчика або клали його під ноги. Віз, на якому везли домовину, встеляли рушником або килимом. Домовину прикривали рушником, на який клали хліб. На знак жалоби на воротах або у вікні вивішували рушники. Домовину спускали на рушниках в яму, а надмогильний хрест, особливо коли ховали молодого хлопця, також перев'язували рушником. Учасників процесії пов'язували хусточками або рушниками.

Важлива роль рушника в похоронному обряді пояснюється медіативною роллю, пов'язаною з поєднанням сфер життя і смерті, адже похоронний обряд сприймався як сполучна ланка між ними.

У кожному селі зазвичай виготовляла похоронні рушники лише одна майстриня.

Існував звичай перев'язувати рушником придорожні хрести. Лише після того, як його поспе або понищить дощ чи вітер, прив'язували новий рушник.

Рушники використовували при народженні дитини. На Закарпатті рушник, що слугував для загортання немовлят і перенесення на далеку відстань, називався "гайтка".



Подарунок на щастя

A gift for good luck





Інтер'єр хати садиби батьків Г. С. Сковороди. смт Чорнухи Полтавської обл.

Interior of the house of H. S. Skovoroda's parents. Vil. Chornukhy, Poltava Reg.



Інтер'єр хати Національного заповідника "Батьківщина Т. Г. Шевченка". с. Моринці Черкаської обл.

Interior of a house. Shevchenko's Homeland National Preserve. Vil. Moryntsi, Cherkasy Reg.





Ф. Г. Кричевський. Наречена. Фрагмент. 1910. Полотно, олія. НХМУ

F. H. Krychevskyi. Bride. Detail. 1910. Oil on canvas. NAMU

Перекидаючи її через плече, одним кінцем обгортали дитину, а другий закріплювали спереду.

Особливо значну роль виконував рушник у весільному обряді як один з найважливіших його атрибутів. Змалечку дівчатка навчались вишивати та прясти, з ранніх літ дівування старанно готували собі посаг, заповнюючи весільні скрині, де серед сорочок, тканих виробів зберігалися вишиті рушники. Кожна дівчина вишивала на посаг не менше 12–14 рушників, а іноді навіть і більше.

*А в коморі сволок,  
На ньому рушників сорок,  
Біжіте внесіте  
Та боярів прикрасіте, –*

співалося в народній пісні.

Кількість виготовлених дівчиною рушників було ознакою її працелюбності. Дівчина, яка "рушників не придбала", вважалася ледащицею, а "скриня, повна рушників" свідчила про хазяйновитість нареченої, про її заможність, багатство.

*Ой ластівонька купалася,  
Край бережка сушилася,  
Дівка Маруся журилася,  
Ой ще рушничків не надбала,  
А вже Івана сподобала.  
Ой ще рушничків не зробила,  
А вже Івана полюбила.*

Довгими зимовими вечорами збиралась молодь на вечорниці, пряли, вишивали, співали. У вишитих

орнаментах дівчата відтворювали свої думки і почуття, надії і сподівання на щасливу долю.

Рушники дарували старостам, перев'язували їх через плече на знак згоди. Такі рушники називались плечовими.

*Та спасибі тобі, моя ненько,  
Що будила мене раненько,  
А я слухала, вставала  
Та рушнички напряла,  
По тихому Дунаю білила,  
На сухому бережечку сушила,  
Своїх старостів дарила.*

Під час заручин староста накривав рушником хліб, клав на нього руки наречених і зв'язував рушником, потім розв'язував, і наречена перев'язувала рушниками старостів. Це супроводжувалось обрядовими піснями.

*Рушнички ж мої,  
Рушнички ж мої,  
Тонкі та біленькі,  
Я ж вас пряла, я ж вас пряла –  
Ніченьки не доспала,  
Я ж вас робила, я ж вас робила –  
Всіх ткачів обносила,  
Я ж вас білила, я ж вас білила –  
Всі береги обстелила,  
Я ж вас дарила, я ж вас дарила –  
Всю родину звеселила.*

Коли приходили сватати дівчину, вона, згодившись, подавала рушники сватам, які пов'язували їх собі через



*Рушник. Фрагмент XIX ст. Полтавщина.  
Домоткане полотно, заповлоч, штапівка, гладь. МУНДМ*

*Rushnyk. Detail. 19th c. Poltava Reg.  
Homespun linen, cotton threads. MUFDA*



Рушник. Фрагмент. XIX ст. Полтавщина.  
Ляне полотно, бавовняні нитки, рушниковий шов. МУНДМ

Rushnyk. Detail. 19th c. Poltava Reg.  
Linen, cotton threads. MUFDA





Рушник. XIX ст Чернігівщина.  
Полотно, лляні нитки, хрестик, рушниковий шов. МУНДМ

Rushnyk. 19th c. Chernihiv Reg. Linen, flax threads. MUFDA





Рушник. ХІХ ст. Полтавщина.  
Домоткане полотно, лляні нитки, рушниковий шов. МУНДМ

Rushnyk. 19th c. Poltava Reg.  
Homespun linen, flax threads. MUFDA

плече попід ліву руку. За існуючими морально-етичними нормами це було законним зобов'язанням майбутнього шлюбу. Якщо ж дівчина виходила заміж за іншого, свати та батько покритвженого молодого мали право йти до суду. В такому разі батько молодої сплачував покритвження відшкодування.

У весільних піснях так співається про сватання:

*Ой ти, мати, порадице в хаті,  
Порадь мені, що людям казати?  
А чи мені рушники давати,  
А чи мені іншого чекати?*

У деяких місцевостях, коли молода йшла запрошувати на весілля, вона обв'язувалась рушником, іноді з обв'язаним рушником йшла до шлюбу. На Гуцульщині дівчина на знак згоди перев'язувала старшого старосту рушниками через груди навхрест. Вішали старостам на шию калач, прив'язаний до рушника. Такий вислів, як "рушники подати", означає заручитися, а "на рушник стати" – обвінчатися. Саме на рушнику вінчалися в церкві.

*Коли б мені, Боже, неділі діждати,  
Неділі діждати, на рушничок стати,  
Тоді не розлучать ні батько, ні мати,  
Ні суд, ні громада.*

Або:

*Лети, лети, соколонуку, поперед нас,  
Неси, неси вістонуку батеньку од нас:  
Що вже его діточки звінчали,  
На білому рушничку стояли,  
Золотим перстенечком міняли.*

Рушниками зв'язували руки молодим під час вінчання, бажаючи щасливого подружнього життя:

*Почуєм, побачим, що нам скажуть,  
Біленьким рушничком рученьки зв'яжуть.*

На дівич-вечір, коли відбувався обряд прощання з дівуванням, наречена й подружки обв'язувались рушниками. На картині Ф. Кричевського "Наречена" відбито саме цей момент, коли дружка тримає рушник, щоб обв'язати наречену. Вважалося, що рушник захищає від злих сил.

Коли молодий приїжджав зі своїм весільним поїздом, щоб забрати молоду до вінця, батько й мати вітали його на порозі хлібом і сіллю на рушникові. Подібний обряд привітання молодих відбувався, коли вони поверталися з церкви.

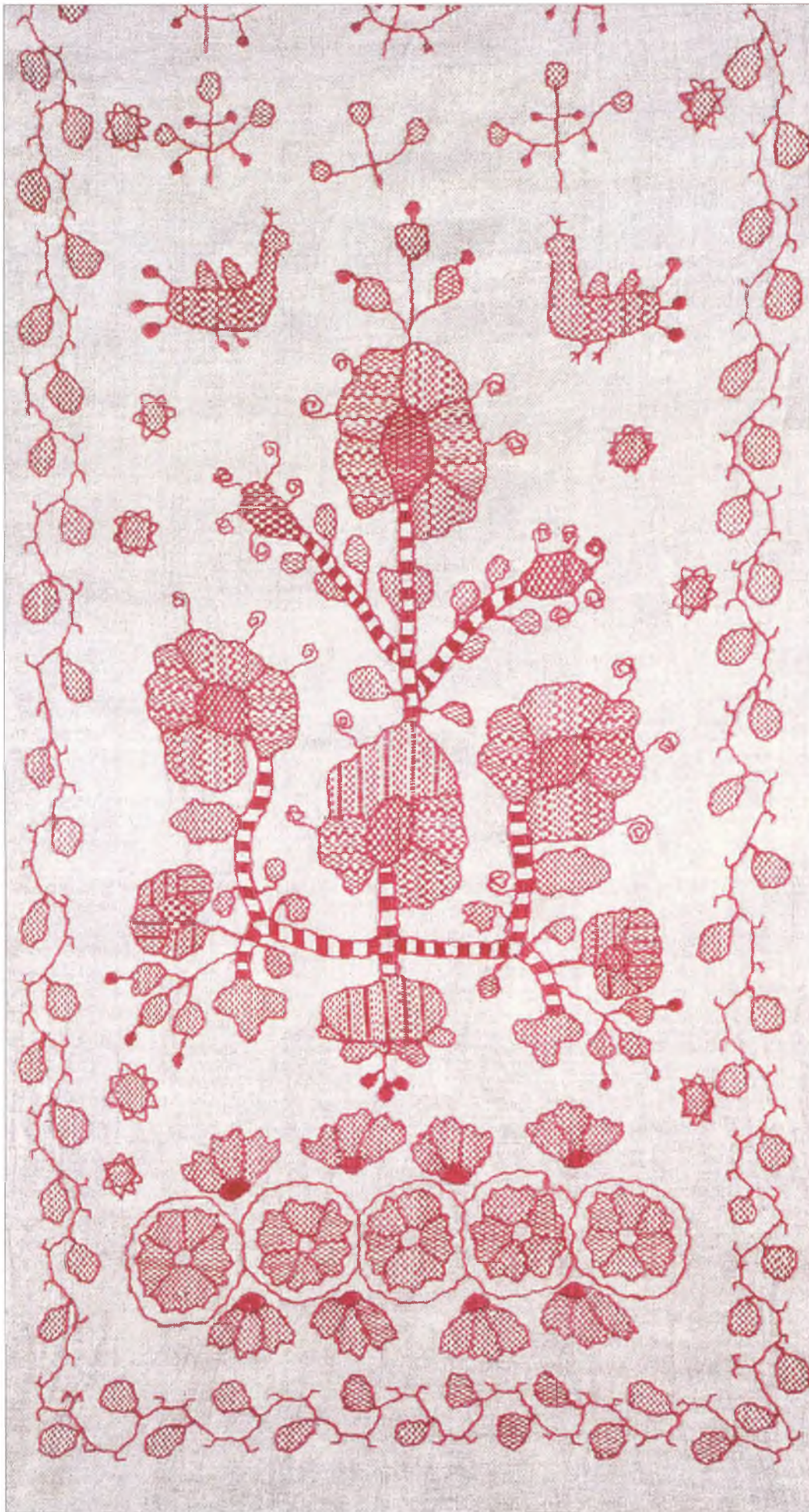
На всій території України рушником прикрашають коровай. Іноді його обв'язують або кладуть на рушник, у деяких місцевостях коровай прикривають навхрест рушниками і знімають їх лише тоді, коли починають ділити. Ці рушники забирає собі дружка.

За традицією, на весіллі молода дарує молодому власноруч вишиту сорочку, хустину, рушники. Молодий дарує їй чоботи, хустину та інше. Обов'язком молодої є обдаровування друзів рушниками. Цей звичай знайшов відображення в народних піснях:



Рушник. ХІХ ст. Полтавщина.  
Домоткане полотно, лляні нитки, рушниковий шов. МУНДМ

Rushnyk. 19th c. Poltava Reg.  
Homespun linen, flax threads. MUFDA



Рушник. Фрагмент. XIX ст. с. Федірки Лебединського р-ну Сумської обл.  
Домоткане полотно, заповоч, рушниковий шов. МУНДМ

Rushnyk. Detail. 19th c. Vil. Fedirky, Lebedyn Dist., Sumy Reg.  
Homespun linen, cotton threads. MUFDA



Рушник. Фрагмент. ХІХ ст. м. Кобеляки Полтавської обл.  
Домоткане полотно, заплоч, рушниковий шов. МУНДМ

Rushnyk. Detail. 19th c. Kobeliaky, Poltava Reg.  
Homespun linen, cotton threads. MUFDA





Рушник. Фрагмент. XIX ст. Київщина.  
Домоткане лляне полотно, бавовняні нитки, рушниковий шов. МУНДМ

Rushnyk. Detail. 19th c. Kyiv Reg. Homespun linen, cotton threads. MUFDA



Рушник. Фрагмент XIX ст. с. Єрки Миргородського р-ну Полтавської обл.  
Домоткане полотно, заплоч, рушниковий шов. МУНДМ

Rushnyk. Detail. 19th c. Vil. Yerky, Myrhorod Dist., Poltava Reg.  
Homespun linen, cotton threads. MUFDA



*Аж вона раненько вставала,  
Тонкі рушники налягла,  
У тихого Дніпра білила,  
Молодих друзків дарила.*

Тарас Шевченко добре знав народні звичаї, пов'язані з весільними обрядами, що знайшло відображення в його поезії: "Я все виглядала, чи не шле за рушниками", "А в мене, як на тее, й рушники вже ткались", "Вернулись люди з рушниками". Існує легенда про те, що Тарас Шевченко, готуючись до свого весілля, замовив у Кролевець рушники з птахами, та, на жаль, не дочекався. Коли перевозили домовину з прахом Шевченка з Петербурга до Канева і проїздили через Кролевець, замовлені весільні рушники кролевецької майстрині поклали на труну.

Видатний український етнограф Павло Чубинський під час етнографічної експедиції 1869–1870 рр. на Правобережну Україну зафіксував цікавий звичай "торочення рушників" перед весіллям. У п'ятницю сходилися друзки

та старости до хати молодої торочити рушники. Це означало дошивати до вже готових рушників шматки полотна, що залишились на ткацькому верстаті, з довгими звисаючими нитками. Торочені рушники дарували друзкам-боярам. Під час цієї церемонії вперше просили в Бога благословення: "Благослови, Боже, і отець, і мати, своєю дитяті рушники торочити".

На Поділлі під час весілля також відбувався подібний обряд. При цьому дівчата співали:

*Торочи рушники, торочи,  
Аби було чим обділити,  
Аби родини не образити.*

На Поліссі зафіксовано звичай колективного виготовлення рушників за один день. Це пов'язано з поширенням епідемічних хвороб, засухою. Зафіксовано також індивідуальне виготовлення матір'ю рушників у разі хвороби дитини або для дитини, що народилась у сім'ї, в якій



*Інтер'єр хати. ПХДІКЗ*

*Interior of a cottage. PKhSHCP*





Інтер'єр хати. ПХДІКЗ

Interior of a cottage. PKhSHCP



доти діти вмирали. Такі рушники називались "обиденними" або "обітними". Вони мали обрядово-магічне значення. Їх дарували церквам для ікон Богородиці та Покрови.

Відповідно до функціонального призначення рушники мали такі назви: посудний, стирок (для посуду), утироч, утиральник (для рук, обличчя й тіла).

Рушники вішали на кілок, тому вони отримали назву "кілкові".

Широко використовувались рушники для оздоблення інтер'єру хати.

Завдяки яскравій орнаменталі, вони виконували функції своєрідних прикрас, декоративних акцентів. Їх вішали між вікнами, на дверях.

*Держи хату, як у віночку,  
Рушнички на кілочку.*

Рушники, які вішали над іконами, мали такі назви: покутні, божникові, божники, наобразники, іконні. Довжина

божників сягала до трьох метрів і більше. На Галичині рушники над іконами були невеликими, їх призбирували посередині і зв'язували стрічкою. Кінці рушника не звисали по боках ікон. Рушниками прикрашали поширені в сільському побуті народні картини "Козак Мамай" або портрети Тараса Шевченка.

На Буковині для прикрашання оселі широко використовувались так звані бурунчюкові рушники. Виткані з тонкої лляної пряжі (бурунчук) та білої бавовняної нитки (бомбак), вони мали жовтаво-білий колір.

На Закарпатті узороткані рушники (утиральники) вивішувались на жердці (грядці), прибитій над ліжком, навпроти вікна, утворюючи цілий ряд декоративних прикрас. Орнаментували такі рушники тільки з одного кінця, тим, що вивішувався на хату, і, відповідно, назвали "утиральник на грядку".

Поряд з рушниками в побуті широко використовували й хустки. Це чотирикутний шмат полотна розміром 50 x 50 см, вишитий переважно рушниковим швом



Інтер'єр хати. ПХДІКЗ

Interior of a cottage. PKhSHCP



Рушник. Фрагмент. ХІХ ст. Київщина.  
Домоткане полотно, заплоч, рушниковий шов. МУНДМ

Rushnyk. Detail. 19th c. Kyiv Reg.  
Homespun linen, cotton threads. MUFDA





Рушник. Фрагмент. XIX ст. Київщина.  
Ляне полотно, бавовняні нитки, рушниковий шов. МУНДМ

Rushnyk. Detail. 19th c. Kyiv Reg. Linen, cotton threads. MUFDA



Рушник. Фрагмент. ХІХ ст. Київщина.  
Ляне полотно, бавовняні нитки, рушниковий шов. МУНДМ  
Rushnyk. Detail. 19th c. Kyiv Reg. Linen, cotton threads. MUFDA





Рушник. Фрагмент XIX ст. Київщина.

Фабричне полотно, бавовняні нитки, старокиївський шов. МУНДМ

Rushnyk. Detail. 19th c. Kyiv Reg.

Factory-made linen, cotton threads. MUFDA

найчастіше червоними нитками, іноді з додаванням синіх. Як і рушники, хустки мали символічне, обрядове значення. Їх дарували старостам, дівчина вишивала хустку і на весіллі пов'язувала нареченому руку.

Про хустку співається в українських народних піснях:

*Ой у город Лебедин їхав молодий,  
Під ним кониченько вороний,  
На йому жупан голубий,  
На йому шапка боброва,  
Збоку хустка шовкова.  
Шила, шила та дівчина молодая...  
Вишивала з темної ночі до свічі,  
Ясного сонця, до віконця,  
Для свого парубка молодця.*

Вишита хустка, як і рушник, була дорогим, пам'ятним подарунком, який супроводжував козака в далеких походах, чумака в тяжких мандрах, бідного в чужій стороні на заробітках. Це був символ вірності, пам'яті про рідний дім, про кохану. В українській народній пісні "Іхав козак на війноньку" юнак, прощаючись з коханою, просить:

*Дай мені, дівчино, хустину,  
Може, я в бою загину.*

Поширеним був звичай накривати померлому обличчя хустиною і на могилі прибивати хустину до хреста.

Орнаментация рушників, як і хусток, надзвичайно різноманітна. У процесі історичного та культурного розвитку в Україні в кожній місцевості утворились характерні орнаментальні мотиви і композиційні вирішення, найбільш улюблені колірні гами і техніки шитва. Дбайливо передавались вони з покоління в покоління, майстри відшліфовували кращі досягнення своїх попередників, розвиваючи і вдосконалюючи їх.

Ще понад сто років тому, досліджуючи вишивку, В. Стасов відзначав: "У народів стародавнього світу орнамент ніколи не містив у собі жодної зайвої лінії, кожна рисочка мала тут своє певне значення... Це – складна мова, послідовна мелодія, що має свою основну причину і призначена не лише для очей, а й для розуму і почуттів". Справді, всі образи народного мистецтва пройняті глибоким змістом. Нині вже важко з'ясувати цілісну картину початкової семантики сюжетів. Сталі композиції розпались на частини, з'явилися поєднання компонентів з різних сюжетів. З плином часу функції давніх образів утрачали своє первісне значення, набували нового змісту. Нині прочитати і розшифрувати орнаменти неможливо, тим більше перенести на них своє бачення і вільне трактування розшифровки сюжетів. На жаль, цим захопилась сьогодні чимало аматорів, створюючи власну міфотворчість, яка не має нічого спільного з науковими підходами до розв'язання цієї проблеми.

Вивчаючи орнаменти рушників, дослідники відчують ритмічну красу узорів і якусь таємничу, майже магічну, силу, що йде від них. Жіночі образи, зображення дерева життя, прадавніх геометричних мотивів є свідченням праслов'янських язичницьких світоглядних уявлень, розробленої системи оберегової, заклиальної символіки.



Рушник. Фрагмент. ХІХ ст. Київщина.  
Фабричне полотно, бавовняні нитки, старокиївський шов. МУНДМ

Rushnyk. Detail. 19th c. Kyiv Reg.  
Factory-made linen, cotton threads. MUFDA





Рушник. Фрагмент. XIX ст. Київщина.  
Фабричне полотно, бавовняні та вовняні нитки, старокиївський шов. МУНДМ

Rushnyk. Detail. 19th c. Kyiv Reg.  
Factory-made linen, cotton and woollen threads. MUFDA





Рушник. Фрагмент. ХІХ ст. Київщина.  
Фабричне полотно, бавовняні та вовняні нитки, старокиївський шов. МУНДМ

Rushnyk. Detail. 19th c. Kyiv Reg.  
Factory-made linen, cotton and woollen threads. MUFDA





За прядінням. ПХДІКЗ

Spinning. PKhSHCP

Окрему групу становлять сюжетні зображення на рушниках. Характерно, що найдавніші міфологеми, як і символіка червоного кольору, збереглися на рушниках, що мали ритуальне значення.

Зображення жіночої постаті з двома птахами в руках – мотив, що зберігся в найдавніших рушниках Поділля та Полтавщини.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. в орнаменталіці рушників відбуваються помітні зміни: давні образні мотиви зникають, поступаючись місцем більш зрозумілим, реальним.

Своїм художньо-образним ладом вирізняються рушники Поділля. Найцікавіші з них створювались у селах Томашпільського, Крижопільського районів і особливо в селах Клембівка, Городківка, Писарівка. У невеликих за розміром рушниках кінці оздоблювались горизонтальними, вертикальними або скісними смугами геометричного або рослинного орнаменту, закомпонованого з окремих розеток. Вишивальниці відтворювали на полотні фантастичних коней з крилами, казкових павичів з розкішними хвостами, вершників у військовому одязі, жінок з піднятими вгору руками і жінок, які тримають коней з вершниками або птахів. Ці вишивки зберегли традиційні язичницькі зображення, що уособлювали сили природи, сонця, Великої Богині. Подільські рушники вишито червоними, жовтими, синіми, зеленими та чорними вовняними

нитками, що лягають опуклими рельєфними рядами, утворюючи виразні, сповнені величного ритму композиції. У с. Клембівка вишивкою рушників займалися не тільки жінки, а й чоловіки. Серед них – відомі у 40-х роках майстри Сергій Довгань, Олексій Куштар. На початку XX ст. на зміну давнім мотивам приходять такий улюблений малюнок, як "самовар". У с. Стіна його вишивають кольоровою вовною з обох боків полотна.

Ганна Лялька, Параска Корзун, Марія Сидоренко, Надія Горобець та інші уславлені майстрині продовжують традиції вишивання подільських рушників. Їхні рушники "Мрія", "Чорнобривці", "Танок" та інші, виконані в техніці "качалочка", – це поетична розповідь про красу природи, радість життя.

На Київському та Чернігівському Поліссі рушники оздоблювали горизонтальними смугами у техніках листви, вирізування, занизування. Вишивальниці Рівненщини Марія Шевчук, Євгенія Ємельянова по-новому підійшли до розробки традиційних узорів поліського краю. Їхній пошук спрямовано на відродження давнього шитва білими нитками, виявлення виразності вишивки червоним занизуванням.

На Волині майстрині З. Мегеровська, Н. Горлицька, М. Чорна, М. Тимошук, І. Сензюк активно впроваджують у вишивку рушників прадавню техніку занизування. Подібна до узорного перебірного ткацтва, вишивка найчастіше



М. А. Приймаченко. Сватання. 1961. Папір, гуаш

M. A. Priymachenko. Match-Making. 1961. Gouache on paper



Рушник. Фрагмент. Початок ХХ ст. с. Курган Лебединського р-ну Сумської обл.  
Фабричне полотно, бавовняні нитки, тамбурний шов. МУНДМ

Rushnyk. Detail. Early 20th c. Vil. Kurhan, Lebedyn Dist., Sumy Reg.  
Factory-made linen, cotton threads. MUFDA



Рушник. XIX ст. с. Короп'є Козелецького р-ну Чернігівської обл.  
Полотно, бавовняні нитки, мережки, штапівка, хрестик. МУНДМ

Rushnyk. 19th c. Vil. Koropye, Kozelets Dist., Chernihiv Reg.  
Linen, cotton threads. MUFDA





Рушник. Початок XX ст. Чернігівщина.  
Домоткане полотно, заповоч, мережки, хрестик. ЧОІМ

Rushnyk. Early 20th c. Chernihiv Reg.  
Homespun linen, cotton threads. ChRMH

виконується червоними нитками, іноді вводяться додаткові – чорні та сині. Найпоширенішими узорами є геометричні – ромби, квадрати, розетки.

У Карпатах та на Прикарпатті сформувалась і набула свого розквіту незнана раніше вишивка рушників. Давні традиційні узори гуцульської вишивки з уставок жіночих сорочок переносились на полотно рушників і своєрідно переосмислювались. Велична краса карпатської природи сприяла монументалізації геометричного орнаменту, протиставленню чорного, червоного, жовтого, зеленого кольорів. Особливістю творчої манери майстринь є укрупнення окремих елементів, виділення центра композиції, наповнення твору емоційною наснаженістю.

Витоки творчості Михайлини Сабодаш з Коломиї ґрунтуються на давніх традиціях прикарпатської вишивки, що виділяється стриманим колоритом з перевагою темно-червоних, чорних кольорів, витонченою проробкою деталей орнаменту. Основним засобом художньої виразності її вишивок виступає чітка лінія, переважно чорного кольору, що утворює і підкреслює основні форми малюнка, які потім ускладнюються і доповнюються іншими кольорами. М. Сабодаш творчо інтерпретує традиції народної вишивки, застосовує у своїх роботах хрестик, стебнівку, гладь, але найулюбленішою технікою залишається низинка. Світ асоціативних уявлень майстрині розкривається у вишивці рушників через ритмопластичні мотиви, певний колорит. Так, основа художнього образу рушника "Вівці мої, вівці" передається через ритмічне повторення домінуючого мотиву "баранячих ріжків". Візерунок "Подарунок матері", побудований на зіставленні чорного і червоного кольорів, викликає асоціації з художнім образом, поширеним у поетичній творчості. Свіжістю барв, м'яким ліризмом та досконалістю виконання відзначаються рушники М. Сабодаш "Гори димлять", "Вечірні зорі".

Орнаменти квітучого краю Гуцульщини бачимо в творчості іншої майстрині з Коломиї – Євгенії Генік. Вона народилась у с. Верхній Березів і з дитинства опанувала мову місцевих вишивок. Її рушники "Яворівський", "Квітка з полонини", "Осінь у Карпатах" полонять з першого погляду красою візерунків, довершеністю композицій, витонченістю, багатством кольорів.

У рушниках Параски Клим розквітають барви цього краю, розмаїття його кольорів. Творче прочитання і осягнення народних традицій вишивки Буковини, їх подальший розвиток визначають доробок Олени Ґасюк з Вишніці. Її рушники приваблюють своєю різноманітністю, декоративністю. Євдокія Ґарас переносить на рушники малюнки Григорія Ґараса, широковідомого далеко за межами України художника вишивки.

Особливості художньо-образної мови народної вишивки західних областей, її інтерпретація стали провідними у творчості майстринь із Львівщини – Софії Коцюбас, Оксани Сатурської, Ольги Возниці, Марії Калиняк, Зіновії Краковецької, Ірини Ольшанської, Олімпії Гушул.

Творчість таких видатних творців вишивки, як Марія Федорчак-Ткачова зі Львова, Ганна Вінтоняк з Коломиї, Ганна Григоренко з Чернігова, Григорій Гринь з Опішні, Олена Василенко з Решетилівки, Антоніна Задувайло, Олександра Теліженко та Ганна Ґрабовська з Черкас, спрямовано на переосмислення давніх традицій, наповнення їх новими змістом і формою.



Рушник. ХІХ ст. Чернігівщина.  
Домоткане полотно, заполич, мережки, вирізування. ЧОІМ

Rushnyk. 19th c. Cherniviv Reg.  
Homespun linen, cotton threads. ChRMH



Рушник. XIX ст. Чернігівщина. Полотно, заплоч, хрестик. ЧОІМ

Rushnyk. 19th c. Chernihiv Reg. Linen, cotton threads. ChRMH



У центральних і північних регіонах України – на Полтавщині, Київщині, Черкащині, Чернігівщині – поширення набула орнаментация з пишних рослинних форм. Мотив дерева-квітки тут є одним з найулюбленіших у вишивці рушників. Його семантику пов'язано з язичницькою міфологією – священне дерево життя було символом матері-природи. Мотив дерева-квітки протягом часу модифікувався, інтерпретувався залежно від смаків і уявлень народних майстрів. Так, на Полтавщині в усіх видах народної творчості мотив дерева, вазона з квітами є дуже популярним. Однак його втілення завжди підпорядковане властивостям того чи іншого матеріалу і залежить від специфіки певного виду мистецтва – кераміки, килимарства чи вишивки. Мотив вазона з'являється в XVII–XVIII ст. як наслідок освоєння ренесансно-барокових мотивів з подальшою переробкою народним мистецтвом. Цікаво зазначити, що мотиви вазона, дерева скрізь зберігають один і той самий принцип у зображенні рослин. На рушниках квіти, пуп'янки виглядають площинно, внутрішню

будову квітки передано різними рушниковими заповненнями. Ці мотиви мають завжди свій логічний початок і завершення. Це можуть бути вазони найрізноманітнішої конфігурації, видовженої форми вази, округлих обрисів глечики, типові за формою для кераміки Полтавщини. Їх площинне зображення підкреслюється орнаментальними заповненнями поверхні і сприймається як один з елементів композиції. Дерево-квітка часто виростає з умовно трактованої землі, яка подається ніби у розрізі. Прагнення осягнути явища природи і проникнути в їх суть спричинилось до того, що у розрізі вишивальниця позначає крапками умовне зображення насіння, з якого виростає дерево.

Мотив дерева характерний і для рушників Полтавщини початку і середини XIX ст. Композиція вирішується за принципом симетрії і рівноваги мас. Причому симетрію відчують майстри не як дзеркальне відображення ідентичних мотивів, а лише як урівноваження з обох боків стебла різноманітних за малюнком, але однакових за габаритами елементів. Для більшої рівноваги внизу,



Рушник. Фрагмент. Початок XX ст. Чернігівщина.  
Полотно, заповоч, декоративний шов. ЧОІМ

Rushnyk. Detail. Early 20th c. Chernihiv Reg.  
Linen, cotton threads. ChRMH



Рушник. ХІХ ст. с. Грабів Ічнянського р-ну Чернігівської обл.  
Полотно, лляні нитки, хрестик. МУНДМ

Rushnyk. 19th c. Vil. Hrabiv, Ichnya Dist., Chernihiv Reg.  
Linen, flax threads. MUFDA



Г. М. Тихонова. Рушник. Фрагмент. 1957. Полтава.  
Полотно, муліне, рушниковий шов. МУНДМ

H. M. Tykhonova. Rushnyk. Detail. 1957. Poltava.  
Linen, cotton floss threads. MUFDA



в основі квітки, вишивальниці розміщують по боках два найбільших у загальній композиції мотиви. Бічні гілки згинаються під тягарем плодів, квіток, які нанизуються на основне стебло. Простежується загальна побудова і пружний, стрімкий рух ліній і форм рослинних елементів. Погляд перебігає від основи елемента вгору до його завершення. Верхівка позначається однією великою квіткою з більш ретельною розробкою деталей або квіткою з трьома гілками, що виходять з неї.

На Чернігівщині, особливо в Городнянському районі, мотив дерева, вазона ускладнюється значною кількістю птахів – великих павичів по боках дерева і по кілька пар менших.

Прагнучи в орнаментуванні рушників передати пишність, красу природи, її цвітіння, вишивальниці розміщують на стеблі багато різноманітних квіток і майже не зображують листочків, які, порівняно з квітками, зовсім не великі. Вишивальниці сконцентровано увагу не на передачі реальних форм природи, а на декоративному вирішенні

всього малюнка, на орнаментальному заповненні площин мотивів, створюють їх велику варіантність.

Зображення дерева-квітки має тричастинний поділ, який в народній уяві асоціюється з підземним, земним та небесним царствами. Дерево – це зв'язок потойбічного світу з небесним. Саме це підтверджує наявність зображень сонця, зірок. Дерево життя в рушниках є філософським осмисленням категорії вічності – минулого, сучасного і майбутнього. Поступово символіка птахів як небесних представників змінює своє первісне значення. Вони втрачають риси фантастичності, їхнє зображення на весільних рушниках ХІХ ст. переходить у категорію символів кохання, побажання сімейного щастя. Вигляд птахів набуває реальних рис.

*Сива пташка літала,  
Крилами двір мітала,  
Сподівалась вінця  
До свого гуменця.*



Т. Н. Яблонська. Життя. 1969. Полотно, олія

T. N. Yablonska. Life. 1969. Oil on canvas



О. О. Починко. Рушник. 1957. смт Нові Санжари Полтавської обл.  
Полотно, муліне, рушниковий шов. МУНДМ

O. O. Pochynko. Rushnyk. 1957. Novi Sanzhary, Poltava Reg.  
Linen, cotton floss threads. MUFDA



Г. М. Тихонова. Рушник. 1957. Полтава.  
Полотно, муліне, рушниковий шов. МУНДМ

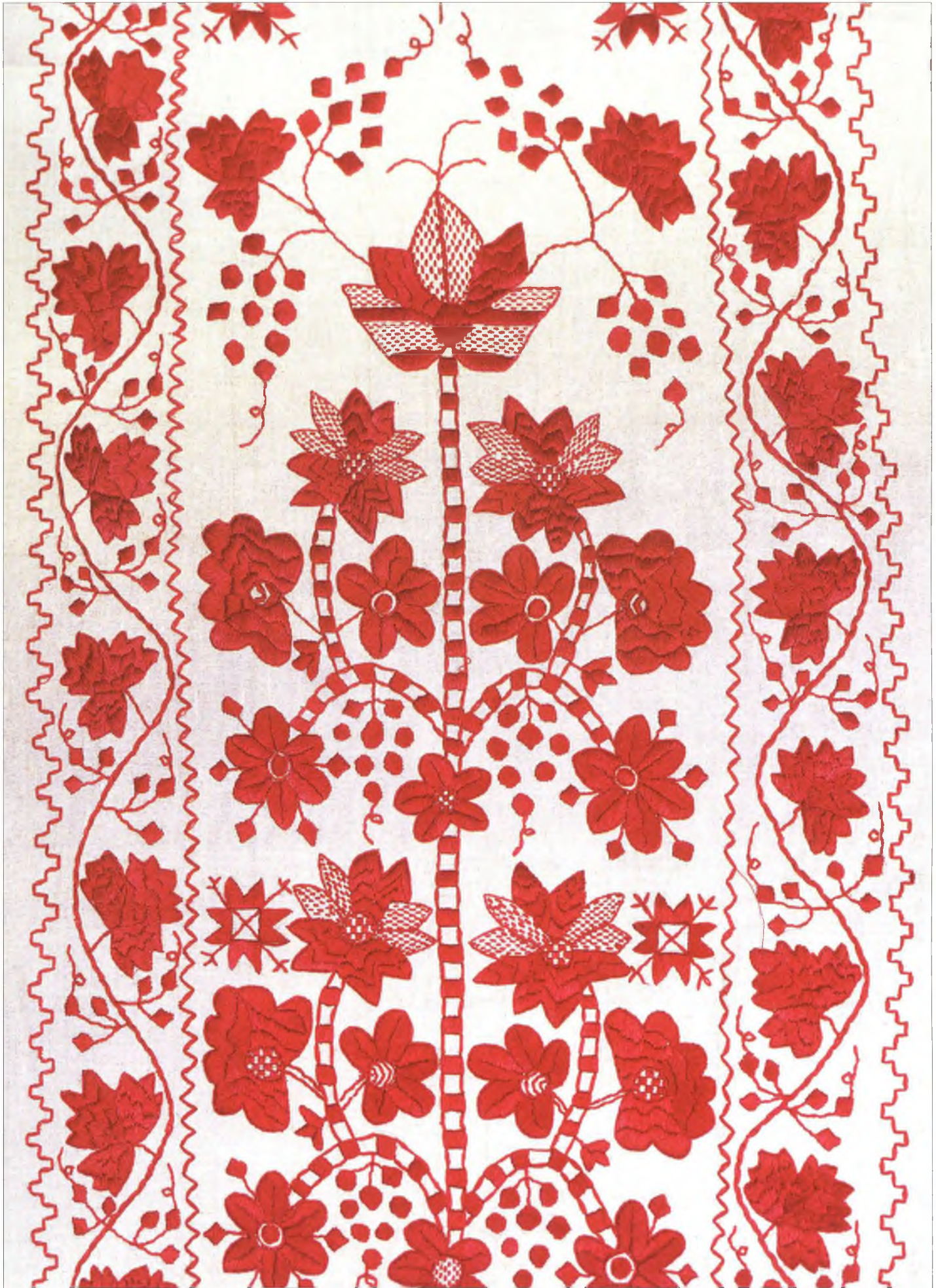
H. M. Tykhonova. Rushnyk. 1957. Poltava.  
Linen, cotton floss threads. MUFDA





К. Л. Асауленко. Рушник. 1957. Полтава.  
Полотно, муліне, рушниковий шов. МУНДМ

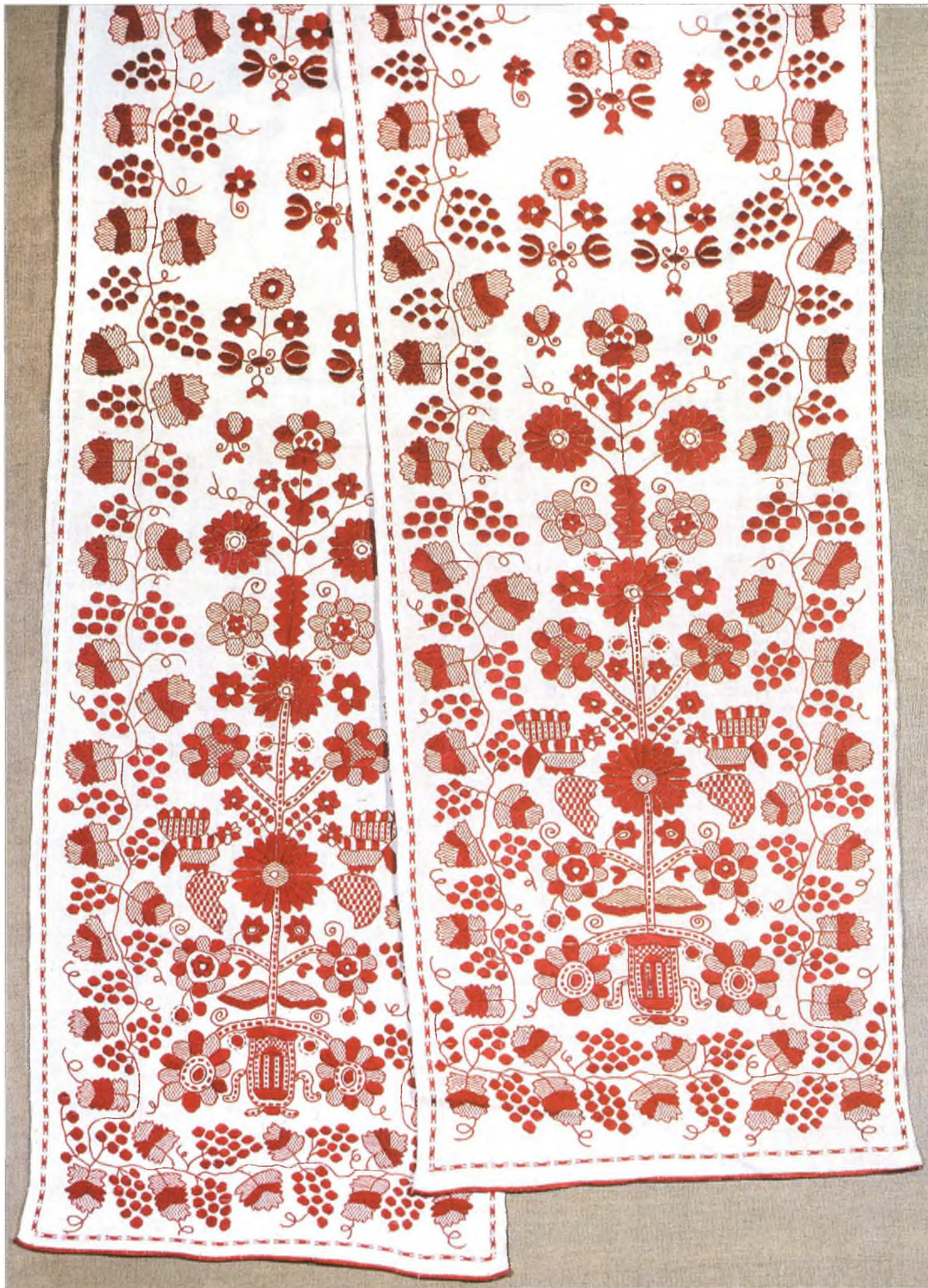
K. L. Asaulenko. Rushnyk. 1957. Poltava.  
Linen, cotton floss threads. MUFDA



К. Л. Асауленко. Рушник. Фрагмент. 1957

K. L. Asaulenko. Rushnyk. Detail. 1957





Г. П. Гринь. Рушник. Фрагмент 1970. смт Опішня Зіньківського р-ну Полтавської обл.  
Полотно, муліне, рушниковий шов. МУНДМ

Н. Р. Грын. Rushnyk. Detail. 1970. Opishnya, Zinkiv Dist., Poltava Reg.  
Linen, cotton floss threads. MUFDA



У XVII–XVIII ст. в українському гаптуванні в оздобленні епитрахилей з'являється сюжет "Дерево Єсееве" як ілюстрація до родоводу Ісуса Христа, яке вишивальниці підсвідомо асоціюють з деревом життя на рушниках. У вишивці рушників XIX ст. дерево життя – це емоційний образ природи, символ урожаю, родючості. У народно-поетичній творчості дерево життя, дерево раю асоціювалося з символом молоді та молодого. Таке олюднення дерева пояснюється матеріалістичними властивостями образного мислення народного мистецтва, характерного для фольклорно-поетичного осягнення і осмислення світу.

У XIX ст. в орнаменті рушників, передусім на Полтавщині та Чернігівщині, значне місце мало зображення двоголового візантійського орла. Вишивальниці поступово спростили цей мотив, перетворивши його в рослинний орнамент. У народі ці рушники широко використовувались у весільній обрядовості під назвами "орлови" або "орликові".

Рушники Центральної України вишивались техніками вільного малюнка. До них належать рушниковий і тамбурний шви, полтавська та художня гладь. Ці шви виконуються за попередньо нанесеним на полотно малюнком, який потім вишивається. Контур малюнка, найчастіше дерева-квітки, обводиться стебловим швом, а площини зображення пелюсток, листків, птахів, мотивів "шахматка", "риб'яча луска" вишивають рушниковим заповненням. Це невеликі різноманітні квадратики, прямокутники, розміщені в шаховому порядку, в народі називаються "бігунець", "драбинка", "насіпочка", "прикріп". Ці заповнення утворюють чергування вертикальних смуг, хвилястих ліній, штрихів різної густоти, площин різного наповнення кольором. Усе це створює враження внутрішнього руху. Для вишивання використовували куповані нитки – червону заполоч або домоткані, фарбовані у буряковому квасі. Полотно використовували домоткане, найкращим вважалося кролевецьке. Нитки, покладені в різних напрямках, створюють багату гру червоного кольору, що



Г. П. Гринь. Рушник. Фрагмент. 1970. смт Опішня Зіньківського р-ну Полтавської обл.  
Полотно, муліне, рушниковий шов. МУНДМ

H. P. Hryn. Rushnyk. Detail. 1970. Opishnya, Zinkiv Dist., Poltava Reg.  
Linen, cotton floss threads. MUFDA



Г. П. Гринь. Рушник. Фрагмент 1970. смт Опішня Зіньківського р-ну Полтавської обл.  
Полотно, муліне, рушниковий шов. МУНДМ

Н. Р. Грын. Rushnyk. Detail. 1970. Opishnya, Zinkiv Dist., Poltava Reg.  
Linen, cotton floss threads. MUFDA



Г. П. Гринь. Рушник. 1970. смт Опішня Зіньківського р-ну Полтавської обл.  
Полотно, муліне, рушниковий шов. МУНДМ

Н. Р. Гryn. Rushnyk. 1970. Opishnya, Zinkiv Dist., Poltava Reg.  
Linen, cotton floss threads. MUFDA





Рушник. XX ст. Київщина.  
Полотно, заповоч, рушниковий шов

Rushnyk. 20th c. Kyiv Reg.  
Linen, cotton threads



Рушник. XX ст. Полтавщина.  
Полотно, лляні нитки, рушниковий шов

Rushnyk. 20th c. Poltava Reg.  
Linen, cotton threads



В. Р. Захарченко. Рушник. 1971. Київ.  
Полотно, бавовняні нитки, ліштва, мережка. МУНДМ

V. R. Zakharchenko. Rushnyk. 1971. Kyiv.  
Linen, cotton threads. MUFDA





Рушник. XX ст. с. Клембівка Ямпільського р-ну Вінницької обл.  
Полотно, бавовняні нитки, гладь, штапівка. МУНДМ

Rushnyk. 20th c. Vil. Klembivka, Yampil Dist., Vinnytsia Reg.  
Linen, cotton threads. MUFDA

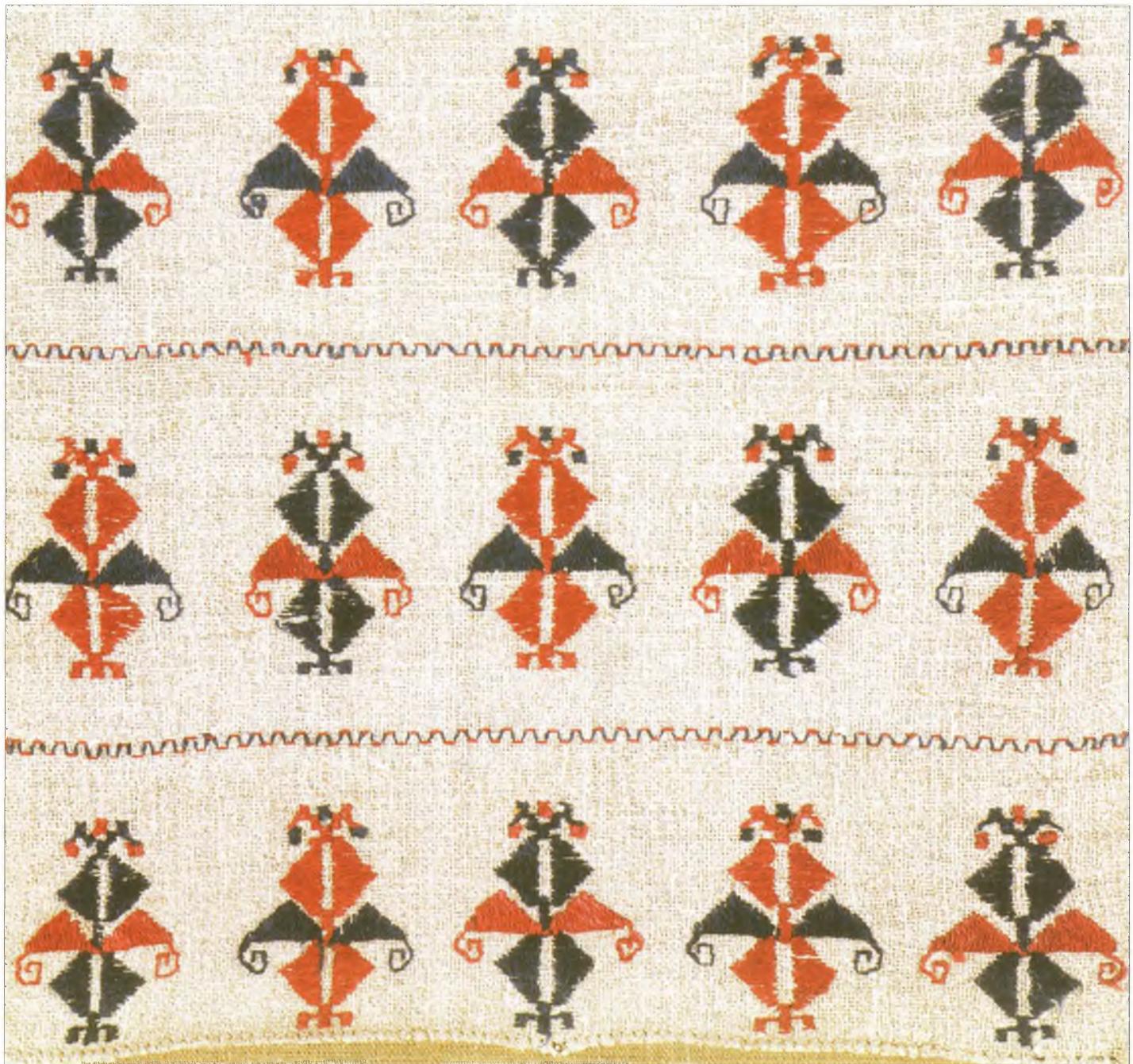
ніби світиться, сяє. Декоративність підсилюється чітко окресленим контуром, і вся композиція стає легкою, ажурною. Техніка рушникового шва в колишніх районах Полтавщини – Черкаському, Золотоніському – замінюється компактнішою композицією з густо зашитими площинами, що надають більшій насиченості кольору. На Київщині ця техніка ускладнюється контурною обводкою, а техніка полтавського рушникового шва, так званого старокиївського, має більш густі площини заповнення. Рушники вишивають інтенсивним червоним кольором, який несе відгомін символіки червоного кольору й нагадує про давнє символічне значення рослин. На Київщині й Чернігівщині червоний колір рушників доповнюється чорним, на Полтавщині – синім, на Катеринославщині – жовтим. На Слобожанщині додавали незначну кількість зеленого кольору, що підсилював звучання червоного.

Рушники центральних областей України мають підкреслено вертикальну композицію. З обох боків вони

орнаментуються мотивом дерева-квітки або вазона пишних рослинних форм. У весільних рушниках в орнамент уплітаються зображення птахів.

На зламі XIX–XX ст. в Україні, особливо на Сумщині, Полтавщині, Черкащині, значного поширення набула тамбурна техніка. Нею виконувались вишивки у Вірменії та в арабських країнах. У Франції вона дістала назву tambur (барабан). Російські назви – "в петлю", "петелькой", "цепочкой", "косичкой" – відтворюють характер цього шва, що складається з ланцюжка (петля в петлю). Цей шов образно ще називають мишачою стежиною. Орнаментальні рослинні мотиви вільних вибагливих ліній не зв'язані з рахунком ниток полотна. Вишивались узорі червоним кольором, іноді з додаванням жовтого, синього, чорного. Особливо цікаві так звані кумачеві рушники, які виконувались білими нитками на червоному полотні.

Вишивка гладдю поширилася й на вишивці рушників, де її називають рисою вишивкою, або вибиванкою. За цією технікою рослинний орнамент попередньо



Рушник. XIX ст. Поділля.  
Конопляне полотно, лляні нитки, гладь „качалочки”. МУНДМ

Rushnyk. 19th c. Podillia.  
Hemp linen, flax threads. MUFDA



Рушник. ХІХ ст. Поділля.  
Полотно, бавовняні нитки, штапівка, гладь „качалочки”. МУНДМ

Rushnyk. 19th c. Podillia. Linen, cotton threads. MUFDA





Рушник. XIX ст. с. Клембівка Ямпільського р-ну Вінницької обл.  
Полотно, бавовняні нитки, гладь „качалочки”. МУНДМ

Rushnyk. 19th c. Vii. Klembivka, Yampil Dist., Vinnytsia Reg.  
Linen, cotton threads. MUFDA





Рушник. XIX ст Балта Одеської обл.  
Лляне полотно, бавовняні нитки, штапівка, гладь „качалочки”. МУНДМ

Rushnyk. 19th c. Balta, Odesa Reg. Linen, cotton threads. MUFDA



Рушник. XIX ст. с. Дмитрашківка Піщанського р-ну Вінницької обл.  
Ляне полотно, бавовняні нитки, штапівка, гладь „качалочки”. МУНДМ

Rushnyk. 19th c. Vil. Dmytrashkivka, Pischanka Dist., Vinnytsia Reg.  
Linen, cotton threads. MUFDA



наносять на полотно і вишивають різними видами гладі. Невичерпна фантазія майстринь вводить у вишивку чарівний світ різноманітних квітів, пуп'янків, листочків та ягід. Основний художній ефект полягає в гармонії колірних плям, їх масштабності, ритмічному розміщенні. При цьому вишивальниці досягають дивовижної віртуозності, хоча надмірна багатоколірність часто призводить до строкатості.

На зламі XIX–XX ст. в Україні відбувається кардинальна зміна художньо-образного вирішення народної вишивки, зокрема рушників. Пояснюється це поширенням техніки хрестика, відомої в Європі з XVIII ст., а в Україні – з початку XIX ст. Хрестиком вишивали в містах і селах різноманітні предмети інтер'єрного призначення: декоративні панно, оздоби на меблі, скатерті, серветки тощо. Здебільшого це були натюрморти, пишні букети з об'ємно-живописними формами квітів, багатують гамою колірних відтінків.

У народному вишиванні ця техніка викликана появою нових рослинних натуралістичних мотивів троянд, гвоздик,

лілій, жоржин, хмелю, винограду, які поширюються через друковані зразки, дешеві альбоми з малюнками для вишивок.

На початку XX ст. у вишивці рушників поширюються зображення жанрових побутових сцен, які майстрині запозичували з журналів "Нива", "Аполлон", "Искусство и художественная промышленность" тощо. Іноді подібні картинки на рушниках поєднувалися з текстами дидактичного характеру або з прислів'ями та приказками, наприклад: "При сонці тепло, при матері добро", "У батька – до вінця, у свекра – до кінця", "Хліб–сіль їж, а матку ріж", "Вишивати важко – дивитись легко" та інші. Малюнки для подібних рушників художники виконували у псевдоукраїнському стилі, що сприяло нівелюванню регіональних художніх традицій, виробленню певних шаблонів та невибагливого смаку.

У XX – на початку XXI ст. в Україні активно відроджується мистецтво вишивання рушників. Вони продовжують своє життя у побуті, в різноманітних обрядах,



П. Й. Коржук. Рушник. Фрагмент. 1957. с. Клеmbівка Ямпільського р-ну Вінницької обл. Полотно, муліне, штапівка, гладь „качалочки”. МУНДМ

P. Yo. Korzhuk. Rushnyk. Detail. 1957. Vil. Klembivka, Yampil Dist., Vinnytsia Reg. Linen, cotton floss threads. MUFDA



Є. С. Волошина. Рушник. 1960. с. Клеmbівка Ямпільського р-ну Вінницької обл. Полотно, муліне, штапівка, гладь „качалочки”. МУНДМ

Ye. S. Voloshyna. Rushnyk. 1960. Vil. Klembivka, Yampil Dist., Vinnytsia Reg. Linen, cotton floss threads. MUFDA



П. Ю. Боднар. Рушник. Фрагмент. 1957. с. Клембівка Ямпільського р-ну Вінницької обл.  
Полотно, муліне, штапівка, гладь „качалочки”. МУНДМ

P. Yu. Bodnar. Rushnyk. Detail. 1957. Vil. Klembivka, Yampil Dist., Vinnytsia Reg.  
Linen, cotton floss threads. MUFDA



Рушник. Фрагмент. 1920. с. Вербляни Яворівського р-ну Львівської обл.  
Полотно, бавовняні нитки, хрестик. МУНДМ

Rushnyk. Detail. 1920. Vil. Verbliany, Yavoriv Dist., Lviv Reg.  
Linen, cotton threads. MUFDA

зокрема у весільних, залишаються неодмінною окрасою сільського житла. Майстрині відтворюють давні форми "набожників" для ікон, рушники для оздоблення церков, для відзначення Великодніх свят. Сучасні митці вивчають традиції української вишивки, переосмислюючи відомі форми орнаментики, шукають нові мотиви, прагнуть в образній формі відтворити наше сьогодення.

Переосмислюючи традиційні форми орнаментики, і насамперед дерева-квітки, майстрині збагачують їх, вводять нові мотиви – колоски пшениці, цвіт соняшника, плоди, ягоди, урізноманітнюють орнаментальні композиції. Адже основне їхнє завдання – створювати емоційні образи, символи багатих урожаїв, родючості, прославляти працю людей Української держави.

Олександра Теліженко з Черкас – представник сучасної генерації митців України, знаний художник української вишивки. Художниця глибоко досліджує давню народну вишивку рушників, уважно вивчає різноманітні техніки шитва і, творчо переосмисливши, дає свою, індивідуальну

інтерпретацію. Розлогі вибагливі фантастичні дерева, як символи вічного оновлення життя, розквітають на червоному, білому полотні її рушників. Твори О. Теліженко кінця ХХ ст. – "Холодний яр", "Роде наш красний", "Роксолана", "Звізда Полин" – це творче оновлення традицій народної вишивки, її подальший розвиток шляхом сучасного мистецтва. З позицій художника-професіонала вона урізноманітнює кольорове тло рушників, укрупнює орнаментальні форми, а головне – кожний свій твір наповнює глибиною змістовністю, високими патріотичними почуттями.

Основною прикметою останнього часу стало дбайливе вивчення регіональних особливостей і традицій мистецтва вишивки. Так, Євген та Тетяна Причепії вивчили особливості вишивки рушників Східного Поділля. В численних експедиціях, у дослідженнях фондів музеїв вони опрацювали і досконало оволоділи технічними прийомами шитва подільських рушників і зуміли передати на полотні красу цих рушників, їх яскраві рельєфні узорі, що утворюють монументальні композиції.



Рушник. ХІХ ст. Галичина.  
Ляне полотно, металеві та шовкові нитки, хрестик. МУНДМ

Rushnyk. 19th c. Halychyna. Linen, metallic and silk threads. MUFDA



Є. П. Ґеник. Русник. 1970. Коломия Івано-Франківської обл.  
Полотно, муліне, низь. КМНМГ

Ye. P. Henyk. Rushnyk. 1970. Kolomiya, Ivano-Frankivsk Reg.  
Linen, cotton floss threads. KMFAHP





*М. С. Салюк. Рушники. 1970. Івано-Франківськ.  
Полотно, муліне, низь. КМНМГ*

*M. S. Saliuk. Rushnyks. 1970. Ivano-Frankivsk.  
Linen, cotton floss threads. KMFAHP*



Відродженням давнього козацького рушника захопилися майстрині запорізького творчого об'єднання „Мальва”, яке згодом перетворилося у широковідоме сьогодні не тільки в Запоріжжі, а й в усій країні творче об'єднання „Цвіт калини”. Так назвали вони його тому, що калина вважається символом України, а, як кажуть у народі, без верби і калини нема України. Майстрині творчо підійшли до вивчення традицій вишивки рушників свого краю, уважно вивчили колекції музеїв, бували в експедиціях. Нині в арсеналі об'єднання близько 200 робіт, сповнених одухотвореної краси й урочистості. Об'єднання, створене за ініціативою талановитої вишивальниці Рози Кутасевич, веде активну виставкову та науково-популяризаторську діяльність. Його візиткою є рушник „Козацька слава”, який вишивали Роза Кутасевич, Світлана Ігнатченко, Катерина Вашурина, Тетяна Філатова, Лідія Арутенянц, Ірина Дерibas, Тетяна Листопад, Ганна Овчаренко, Ганна Тимошенко, Любов Коваленко. В центрі цього дивовижного колективного витвору – символічне дерево козацького роду:

розлоге, пишне, з дубовим листям, численними птахами, з суцвіттям, що тягнеться до неба. Вгорі осяває все навкруги квітка-сонце. Крім традиційно білого, майстрині використовують червоне тло, на якому яскравими золотавим, з додаванням синього й зеленого кольорів виділяється дерево-квітка, дерево роду. Своєю вишуканістю й довершеністю виділяються рушники Р. Кутасевич „Козацьке ретро”, „Відгомін козацької слави”, „Козацький спомин”, „Дві дороги – два життя”, а також кумачевий рушник „Вишиває Україна”. Відомий пропагандист і дослідник традицій козацького рушника С. Ігнатченко створила серію рушників – „Козацьке бароко”, „Світове дерево”, „Славна родина”, „Великдень” та ін. Монументальністю й яскравим декоративним вирішенням відзначаються роботи Ганни Тимошенко „Запорізький”, Ірини Дерibas „Козацька родина”, Лідії Вареник „Хортиця”.

Вишивальниці об'єднання захоплюються також вишивкою білих мережаних рушників. Це роботи Ганни Одарченко „Лебедина вірність”, Людмили Мельник „Ніжність”,



Г. В. Василячук. Рушник. 1971. с. Шешори Косівського р-ну Івано-Франківської обл.  
Полотно, муліне, низь. КМНМГ

H. V. Vasylyashchuk. Rushnyk. 1971. Vil. Sheshory, Kosiv Dist., Ivano-Frankivsk Reg.  
Linen, cotton floss threads. KMFAHP



О. О. Шведюк. Рушник. 1970. Косів Івано-Франківської обл.  
Полотно, муліне, низь. КМНМГ

O. O. Shvediuk. Rushnyk. 1970. Kosiv, Ivano-Frankivsk Reg.  
Linen, cotton floss threads. KMFAHP





Г. Ю. Герасимович. Рушник. 1970. Косів Івано-Франківської обл.  
Полотно, муліне, низь. КМНМГ

H. Yu. Herasymovych. Rushnyk. 1970. Kosiv, Ivano-Frankivsk Reg.  
Linen, cotton floss threads. KMFAHP



Г. Ю. Герасимович. Рушник. 1970. Косів Івано-Франківської обл.  
Полотно, муліне, низь. КМНМГ

H. Yu. Herasymovych. Rushnyk. 1970. Kosiv, Ivano-Frankivsk Reg.  
Linen, cotton floss threads. KMFAHP





*V. Semko. Rushnyk. Fragment. 1985. Kolomyia Ivano-Frankivskoi obl.  
Полотно, муліне, хрестик. КМНМГ*

*V. Semko. Rushnyk. Detail. 1985. Kolomyia, Ivano-Frankivsk Reg.  
Linen, cotton floss threads. КМФАНР*



*М. І. Зарембська. Рушник "Подільська симфонія". Фрагмент. 1982. Київ.  
Полотно, муліне, низь*

*M. I. Zaremska. Podillia Symphony. Rushnyk. Detail. 1982. Kyiv.  
Linen, cotton floss threads*



Олени Климової „Заручини”, що відзначаються м'яким ліризмом й поетичністю.

Серед талановитих майстринь чільне місце посідає творчість Марини Чудної. Впродовж свого творчого життя вона дбайливо вивчала і відтворювала на рушниках узори Полтавщини. Відмітною рисою її робіт є власне прочитання і переосмислення традиційних технік, поширених мотивів дерева-життя, які в її уявленні перетворюються на символи добробуту, щастя, на естетично довершені вироби. Сповнені творчого натхнення і глибокої образності рушники М. Чудної „Радість життя”, „Мамині жоржини”, „Київська Русь”, „Тюльпани України”. Рушники цієї талановитої майстрині зберігаються в колекціях США, Канади, Німеччини, Греції.

Авторську колекцію рушників, що відроджують традиції рушників Київщини та Полтавщини, створили Олена Феоклістова, Валентина Костюкова.

Катерина Карацук із Чернігівщини все своє життя присвятила вивченню традиційної народної вишивки

рушників. Особливо полюбляє майстриня виконані білими нитками мережки, які поєднує з лиштвою, штапівкою. Творчою знахідкою майстрині є використання ниток, витягнутих з тканини для обкручування сітки мережки, по якій білими нитками зроблено „настил”. На такому тлі орнамент читається чітко й виразно. Основний художній ефект полягає в грі світла і тіні, в поєднанні рельєфу орнаменту й сітчастого, прозорого тла рушника. В доробку вишивальниці – серія рушників із зображеннями жіночого божества. Так, рушник „Берегиня” (1990) із суцільної сітки прозорої мережки, на якій вишито жіночу постать, обрамлену деревцями, пташками, хатками, дитячими посталями. Ця композиція символізує родинне щастя, достаток, побажання радості і благополуччя. Інший рушник „Берегиня” (1993) побудовано на ритмічному чергуванні трьох поперечних орнаментальних смуг; на центральній вишито зображення трьох жіночих фігур з піднятими у молінні до неба руками. Так само символічно сприймається рушник „Ой гиля, гиля, гусоньки” (1995) з трьома вишитими



Є. П. Гарас. Вашківці Вижницького р-ну Чернівецької обл.

Ye. P. Haras. Vashkivtsi, Vyzhnytsia Dist., Chernivtsi Reg.





М. Д. Андрущенко. Натюрморт "Коровай". 1974.  
Полотно, олія. Власність автора

M. D. Andruschenko. Loaf. Still-life. 1974.  
Oil on canvas. The artist's property





О. Теліженко. Рушники "Вогонь душі Тараса" (1999) та "Шлях аріїв" (1999).  
Домоткане полотно, акрил, рушникові шви

O. Telizhenko. Flame of Taras's Soul (1999) and Aryans' Road (1999).  
Rushnyks. Homespun linen, acryl threads



*Д. М. Петкевич. Рушник. Фрагмент. 1973. Івано-Франківськ.  
Полотно, муліне, шовкові нитки, хрестик. Виставочний фонд Укрхудожпрому*

*D. M. Petkevych. Rushnyk. Detail. 1973. Ivano-Frankivsk.  
Linen, cotton floss and silk threads. Ukrainian Handicrafts Exhibition Fund*



*М. Ф. Попадинець. Рушник. Фрагмент. 1980. Івано-Франківськ.  
Полотно, муліне, шовкові нитки, низинка, гладь. Виставочний фонд Укрхудожпрому*

*M. F. Popadynets. Rushnyk. Detail. 1980. Ivano-Frankivsk.  
Linen, cotton floss and silk threads. Ukrainian Handicrafts Exhibition Fund*





М. Чудна. Рушник "Мамині жоржини". 2000. Київ.  
Полотно, рушниковий шов

M. Chudna. Mother's Dahlias. Rushnyk. 2000. Kyiv. Linen

фантастичними птахами-павичами. У кожен твір майстриня вкладає свої думки, переживання, відгукується на теми, які її хвилюють. У рушнику „Біль Чорнобиля” (1993) цю страшну катастрофу К. Карашук відобразила поєднанням ритмічно укладених хрещатих ромбів з уписаними в них хрестами різної конфігурації. Почуття глибокого жалю від пережитої трагедії майстриня передає через введення до світлої вишивки орнаменту темного кольору. Важливе місце у творчості К. Карашук займає вишивка рушників з рослинним орнаментом, малюнок яких сприймається цілісно, виразно, як єдине ціле, як загальний образ квітки або рослини. Це такі твори, як „Мамині пісні”, „На калині соловейко”, „Ранкова мелодія” (2000), виконані рушниковим швом червоними нитками.

Образна змістовність вишивки, значущість її символічної орнаментики глибоко хвилюють жінок, що проживають далеко за межами України. Любов Волинець зі Сполучених Штатів Америки вивчає історію українських рушників, використання їх під час свят і обрядів. Вона сама чудово вишиває рушники, викладає техніки шитва.

Неподалік Нью-Йорка живе Мирослава Стахів – чудова вишивальниця, справжній знавець української вишивки. Світ асоціативних уявлень майстрині розкривається насамперед у вишивці рушників. Композиційному вирішенню рушника М. Стахів підпорядковує ритміко-пластичні мотиви, певний колорит, технічні засоби шитва. Її руками створено рушники, що репрезентують художнє обличчя Полтавщини, Київщини, Поділля, Гуцульщини. На карту України вона поклала узори, типові для кожної місцевості, які злились у мажорну симфонію на честь краси української вишивки.

Протягом 2007–2008 рр. в Україні було проведено надзвичайно цікаву добродійну акцію – вишивання „Рушника національної єдності”, в якій брали участь майстрині з усіх регіонів країни. У свій витвір вони вклали найсвітліші почуття, побажання щастя, добробуту й злагоди в Україні.



В. Барінова-Кулеба. "Родина". 2005. Київ. Полотно, олія

V. Barynova-Kuleba. Family. 2005. Kyiv. Oil on canvas





# ВИШИВКА XX СТОЛІТТЯ

EMBROIDERY OF THE 20th CENTURY

В небі сонця золотий клубочок  
Розсипає нитки промінні,  
Їх збирають рученьки дівочі  
І гаптують цвіт на полотні.

*Максим Рильський*

# ПОШУКИ ХУДОЖНИКІВ-АВАНГАРДИСТІВ ПОЧАТКУ СТОЛІТТЯ

**Д**екоративне мистецтво як галузь, що охоплює творчість художників-професіоналів, народних майстрів і майстрів художніх промислів, є найчутливішою, найдинамічнішою стосовно нових тенденцій часу. Воно найтісніше пов'язане з життям суспільства, з його економікою, смаками та вподобаннями.

Початок двадцятого століття ознаменувався активною діяльністю українських митців, спрямованою на пошуки різноманітних форм художньо-образної мови, нових художніх стилів на шляху подальшого формування і розвитку національного стилю, який у різних частинах України мав свої локальні відмінності. Прогресивно налаштована частина творчої інтелігенції свідомо й цілеспрямовано працювала на національну ідею. При формуванні варіанта сецесії митці Західної України зверталися до мистецтва Гуцульщини, вбачаючи в ньому основи національного мистецтва, натомість художники Центральної України при формуванні варіанта модерну зверталися до героїчної епохи Гетьманщини XVII–XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти стилю бароко. Саме тому орнаменти гуцульської вишивки застосовувалися в оздобленні кераміки, в облицювальних плитках, якими прикрашали будинки в Західній Україні, орнаменти барокового шитва перероблялися для використання як самої вишивки, так і для орнаментів керамічних виробів, насамперед опішнянських.

Початок століття позначений бурхливим розвитком капіталістичних відносин, що спричинили зміни економічної та виробничо-організаційної структури художнього виробництва, поглинання кустарних ремесел фабричною промисловістю. Відбувалися глибокі зрушення в народному мистецтві, пов'язані як з особливостями соціально-економічних відносин, так і з явищами духовного життя, зацікавленістю творчої інтелігенції народним мистецтвом і його збереженням, а відтак і організацією та активною роботою в утворенні земств, широкої мережі навчальних закладів і художніх майстерень. Продукція промислів ставала більш сучасною, відомі художники-живописці залучалися до творчої співдружності з народними майстрами.

Важливе значення мала так звана промислова революція, коли на зміну ручній праці кустарів прийшло промислове виробництво і замість унікального витвору народного майстра з'явилися вироби, тиражовані машиною. На початку століття утворюється особлива галузь художньої творчості, що охоплює широкий спектр – від високохудожніх творів до зразків для масового виробництва, від побутових предметів до виставкових виробів вишивки, фарфору, дерева, металу. Головні чинники соціально-економічного й культурного спрямування вплинули на формування нових стилістичних рис у народному мистецтві, стали причиною змін його художньо-образної мови, руйнування його цілісності.

Народне мистецтво зазнає певного впливу міської культури, виробів фабричного виробництва. Ці процеси найбільше виявилися на території Східної України в таких масових видах народної творчості, як вишивка, ткацтво, килимарство. В цих галузях відчувається інтенсивний процес втрати притаманного їм художньо-образного світобачення і формування нової стилістики художньої мови. Ці зрушення особливо інтенсивно проявилися на Полтавщині й Київщині, в промислово розвинених регіонах – на Катеринославщині, Слобожанщині та Півдні України, де вплив міських смаків був найсильнішим. Так, у вишивці й килимарстві замість доморобних починають використовувати фабричні нитки, забарвлені в яскраві кольори анілінових фарб, що кардинально вплинуло на колірну гаму. Замість м'яких, теплих кольорів рослинних барвників з'являються "відкриті", різкі поєднання малинового, зеленого, червоного, чорного.

Зміна характеру засобів шитва вплинула на стиль орнаментальних мотивів. Завдяки простоті й доступності набуває поширення вишивка хрестиком. Ця техніка була легкою для виконання і перезнімання узорів, надавала широкі можливості для колірної розробки площини орнаментальних мотивів, насамперед у червоно-чорній гамі. Техніка хрестиком повсюдно витісняє давні традиційні засоби шитва, усталену колірну гаму та орнаменти, типові для кожного етнографічного регіону. В цей час випускаються дешеві альбоми з узорами вишивок квіткового характеру з натуралістичним трактуванням. Цей процес відбувся й на стилістиці килимарства: стають популярними



килими з чорним тлом, на якому в різних варіантах компонуються червоні троянди.

На Лівобережній Україні колірна гама вишивок насичується червоним із широким уведенням мотивів троянд, лілій, гвоздик, винограду, жоржин, хмелю. Нові мотиви та яскраві контрастні поєднання стають популярними, відкривають перед майстрами широкі можливості для художніх вирішень. Вишивальниці поступово навчилися домагатися цілісності ритмічного співвідношення білого тла полотна та яскраво насиченої вишивки. Процес засвоєння нових мотивів, засобів шитва відбувався відповідно до місцевих художньо-естетичних смаків і традиційних уявлень. Трансформація художнього вирішення червоно-чорних троянд ішла шляхом відходу від натуралістичності, об'ємності, від деталізації до узагальненості, площинно-декоративного вирішення з певною часткою умовності.

Поява цих мотивів стала імпульсом для відтворення реалістичних тенденцій та розробки образів живої природи. Збагачені творчою фантазією майстринь, зразки у кожній місцевості набували власних рис. Так, на Київському Поліссі поширеними стають зображення великих форм, де кольори лягають суцільними площинами з переважанням червоного, весь рукав сорочок заповнюється улюбленими орнаментами – “калина”, “паничі”, “кропива”. Водночас у Богуславському, Миронівському, Ржищівському районах мотиви більш розріджені, чорний колір

лише підкреслює перехід від однієї форми до іншої. Широко використовується біле тло як колір.

Зміна естетичних поглядів, нове розуміння краси впливають на зміни в народному мистецтві. В селянський побут широко впроваджуються малюнки, що друкувалися масовим тиражем у додатках до журналів “Нива”, “Ваза”, “Родина” та ін. Майстрині охоче переносили на рушники гірлянди з вензелями, квітами, вигадливої форми зображення ваз, кошиків з овочами та фруктами. Ці малюнки відповідали смакам масового споживача, були позбавлені декоративної цілісності та традиційного розуміння краси народного мистецтва.

На початку ХХ ст. в українській вишивці визначилася тенденція до поступового переважання рослинної орнаменталізації над геометричною. На півдні України, де місцеві традиції послабилися внаслідок міграції населення, широко побутували рушники з майже однаковими орнаментальними мотивами. Так, у селах Баштанка, Лиса Гора, Олександрівка Миколаївської області утвердився своєрідний рушниковий стиль із зображеннями крилатих коней, вершників з рушницями у поєднанні з рослинним орнаментом.

У центральних районах України набувають поширення друківані картинки зі сценами з народного життя, приправлені приказками й висловлюваннями повчального характеру, натуралістичне трактування сюжету, нехтування декоративними принципами вишивки утверджували



Є. І. Прибильська. Декоративне панно. Фрагмент. 1913–1915.  
Шовк, гладь. МУНДМ

Ye. I. Prybylska. Decorative panel. Detail. 1913–1915.  
Silk. MUFDA

псевдонародний стиль. Схожі сюжети кочують різними регіонами України, іноді витісняючи традиційну, притаманну цій місцевості вишивку, нівелюють її особливості.

Негативні наслідки в розвитку народного мистецтва постали перед прогресивними діячами культури та мистецтва. Представники творчої інтелігенції, відомі художники і письменники О. Сластіон, Олена Пчілка, С. Васильківський, В. Кричевський, М. Коцюбинський, І. Франко, О. Кульчицька намагалися пробудити інтерес широких кіл громадськості до народної образотворчості, сприяти розвитку народного мистецтва. Тенденція відродження художніх промислів, їх осучаснення, створення національного стилю перетворюється на широкий патріотичний рух, який підтримують земські організації, поміщики ліберальних поглядів, видатні етнографи, фольклористи.

Зусиллями губернських земств, передусім Полтавського і Київського, приватних осіб, державних установ організовується мережа навчальних закладів, навчально-показових і "роздавальних" пунктів, майстерень. Серед

них слід назвати майстерню А. Семигradoвої в с. Скопці Переяславського повіту Полтавської губернії, кустарний пункт, організований Ю. Гудим-Левкович у с. Зозів Липовецького повіту Київської губернії, навчально-виробничий осередок у с. Оленівка, організований В. Ханенко, Кагарлицьку кустарню ткацько-рукодільну майстерню Н. Терещенко в с. Червоне Бердичівського повіту Подільської губернії, рукодільну артіль ручної вишивки та килимарства Н. Яшвіль у с. Сунки Черкаського повіту та Н. Давидової в с. Вербівка Київської губернії, Решетилівську ткацьку навчально-показову майстерню Полтавського губернського земства, створену в 1905 р., артіль художньої вишивки в с. Іванівка, організовану В. Черченко, рукодільну земську школу і керамічний навчально-показовий пункт (1912) в Опішні та в с. Ревівка Олександрійського повіту на Херсонщині, артіль у с. Хоробичі на Чернігівщині, організовану Н. Семпликевич. Активно почали працювати майстерні вишивки в селах Яланець і Клембівка Ямпільського повіту Полтавської губернії. Однією з провідних



*В. Кричевський. Доріжка. 1920-ті рр.  
Полотно, муліне, гладь. Приватна колекція*

*V. Krychevskiy. Runner. 1920s.  
Linen, cotton floss threads. Private collection*



*А. Семигradoва, Є. Прибильська. Наволочка. 1912.  
Шовк, муліне, художня гладь*

*A. Semyhradova, Ye. Prybylska. Pillowcase. 1912.  
Silk, cotton floss threads*



*А. Семигradoва, Є. Прибильська. Наволочка. 1912.  
Шовк, муліне, художня гладь*

*A. Semyhradova, Ye. Prybylska. Pillowcase. 1912.  
Silk, cotton floss threads*



Є. І. Прибильська. Декоративне панно. 1913–1915.  
Шовк, шовкові та металеві нитки, гладь. МУНДМ

Ye. I. Prybylska. Decorative panel. 1913–1915.  
Silk, silk and metallic threads. MUFDA



А. Семиградова, Є. Прибильська. Наволочка. 1912.  
Шовк, муліне, художня гладь

A. Semyhradova, Ye. Prybylska. Pillowcase. 1912.  
Silk, cotton floss threads





Г. Ф. Собачко. Наволочка. 1948. Виконавець О. С. Балашова. Київ.  
Шовк, муліне, гладь. МУНДМ

H. F. Sobachko. Pillowcase. 1948. Embroidered by O. S. Balashova. Kyiv.  
Silk, cotton floss threads. MUFDA

стає ткацька школа-майстерня в Дігтярях, а згодом у Решетилівці.

Земські організації надавали економічну й технічну допомогу сільським кустарям, забезпечували їх новими зразками, організовували збут готової продукції, приводили промисли у відповідність до потреб і запитів міського населення. Вироби в "народному стилі", які поступали до спеціалізованих кустарних магазинів, йшли на експорт, прикрашали виставки і ярмарки, сприяли підвищенню попиту на них, розширювали сферу їх використання. Передусім це стосується міського споживача, для сільського вони були малоприйнятними, не завжди зрозумілими і через це ставали псевдонародними, чимдалі віддаляючись від витоків народного мистецтва. Водночас діяльність земств було спрямовано на дослідження призабутих технічних прийомів виконання, традиційних орнаментальних мотивів і форм. Таке відродження сприяло підвищенню майстерності промислів і стало своєрідним заслоном, убереженням від поширених

зразків "малоросійської" продукції. Увага до народного мистецтва та відродження його традицій була творчим імпульсом для новаторських пошуків художників-професіоналів.

Для відродження художніх промислів в осередки народного мистецтва приходять художники-професіонали. Так, у с. Оленівка працював В. Кричевський. За його ескізами було створено килими й декоративні тканини, що мали великий успіх за кордоном і отримали Золоту медаль на Всеросійській кустарній виставці в Санкт-Петербурзі (1913). Інструкторами в Решетилівці були художниці В. Болсунова та Є. Прибильська, у с. Вербівка художнім процесом керувала О. Екстер.

У 1901 р. в Полтаві відбувся обласний з'їзд діячів кустарної промисловості, спрямований на підтримку різних видів народного мистецтва. Наступні з'їзди (1902, 1903) в Полтавському земському музеї було присвячено питанням відродження у вишивці, килимарстві, розписах опішнянської кераміки стилю українського бароко, в якому



Г. Ф. Собачко. Наволочка. Ескіз. 1935. Виконавець Л. Н. Бойко. 1951. Київ. Полотно, муліне, гладь. МУНДМ

H. F. Sobachko. Pillowcase. Sketch. 1935. Embroidered by L. N. Boiko. 1951. Kyiv. Linen, cotton floss threads. MUFDA

вбачали яскраве втілення національної самобутності. Основною метою цих заходів було бажання надати "допомогу кустарям, ремісничим та художньо-промисловим майстерням і школам, щоб вони звернули увагу на "місцевий національний стиль"<sup>1</sup>. Планувалося видати серію альбомів з окремих видів народного мистецтва.

Показовими в цьому плані є експонати Всеросійської кустарної виставки в Санкт-Петербурзі (1913). У передмові до альбому чітко сформульовано основні напрями розвитку кустарних промислів, серед яких названо "малоросійський", котрий використовує простонародні узори й художні мотиви XVIII ст., що збереглися у вишивці та килимах<sup>2</sup>. Експонати, представлені земськими майстернями, дають уявлення про те, як художники переосмислюють і пристосовують до нових вимог художню систему професійного шитва XVIII ст. Вони вилучають з цієї цілісної системи окремі мотиви (різноманітні зображення квіткових букетів у кошиках, вазах, окремі галузки і квіти) й штучно переносять їх у вишивку подушок, панно. Внаслідок таких

дій ці мотиви набувають застиглих форм із відтінком манірності та статичності.

Вироби кустарних майстерень початку XX ст. помітно відрізняються від своїх прототипів. Хоча їх першооснова простежується доволі чітко, вони позбавлені підвищеної емоційності й чутливості до тонкої градації кольору, притаманної шитву XVIII ст. З плином часу вишивки шовком у музеях певною мірою втратили звучання первісних яскравих кольорів. Саме цю бляклість художники кустарних промислів сприйняли як естетичний еталон. Кольорове тло не було характерним для народної вишивки, яка виконувалась тільки на білому крупнозернистому полотні. Інтерес до шитва XVIII ст. відроджує декоративно-живописну техніку гладі кольоровим шовком.

Спроби відродити народні промисли і спрямувати їх у нове стильове русло дали свої результати. Особливо слід відзначити роботи, виконані за ескізами В. Кричевського. У 1912–1915 рр. він очолював оленівський осередок, де виготовляли килими, декоративну тканину,



Г. Ф. Собачко. Наволочка. Ескіз. 1935. Виконавець І. Д. Бражникова. 1948. Київ.  
Полотно, муліне, гладь. МУНДМ

H. F. Sobachko. Pillowcase. Sketch. 1935. Embroidered by I. D. Brazhnykova. 1948. Kyiv.  
Linen, cotton floss threads. MUFDA

вибійку, різноманітні види узорного полотна, що мали широкий попит і реалізовувалися через спеціалізований магазин у Лондоні.

Майстерня, яку відкрила Наталія Яшвіль у с. Сунки, спеціалізувалась на виготовленні різьбярських та карбованих на металі виробів, а найбільше – на створенні виробів з художньої вишивки та килимарства. Майстерня брала активну участь у таких виставках: у Парижі 1900 р. (Мала золота медаль), у Києві 1906 та 1909 рр. (Велика срібна медаль), Чернігові 1912 р. (Бронзова медаль), у Санкт-Петербурзі 1913 р.

На початку ХХ ст. в Україні відбуваються процеси формування різноманітних художніх напрямів у мистецтві. Провідні художники-авангардисти активно співпрацюють з народними майстрами, звертаються до народної творчості. Ці взаємовпливи привели до глибоких структурних змін, пов'язаних із зародженням нового напрямку мистецтва – українського модерну, авангарду.

Формуючи український варіант модерну, митці звертаються до часів героїчної епохи Гетьманщини ХVII–ХVIII ст. – доби розквіту бароко. Саме цей яскраво виражений національний стиль стає об'єктом стилізації та естетичних рефлексій. Формування стилю з ретроспективною орієнтацією на героїчне минуле посилює ідеологічну спрямованість, визначає "українську ідею", співзвучну з соціально-політичними й культурними процесами за відродження та становлення національної культури.

За прикладом моррісівських майстерень в Англії утворюються подібні осередки і в Росії, зокрема в Талашкіні та Абрамцеві, в яких працюють В. Васнецов, М. Врубель, К. Коровін, С. Малютін, В. Полєнов. Зусиллями творчої інтелігенції та меценатів в Україні створюється розгалужена мережа майстерень, в яких генеруються і реально втілюються в життя новітні ідеї. Майстерні в селах Скопці та Вербівка були тими центрами, де викристалізувались ідеї синтетичного мистецтва, а згодом – супрематизму. Увага художників-авангардистів до народної



Г. Ф. Собачко. Наволочка.  
Полотно, муліне, гладь. МУНДМ

H. F. Sobachko. Pillowcase.  
Linen, cotton floss threads. MUFDA



П. І. Власенко. Наволочка. Ескіз. 1930. Відтворено в 2007 р. В. Костюковою.  
Полотно, муліне, гладь. МУНДМ

P. I. Vlasenko. Pillowcase. Sketch. 1930. Reproduced by V. Kostiukova in 2007.  
Linen, cotton floss threads. MUFDA



творчості сприяла демократичній спрямованості у формуванні специфічної мови супрематизму, його "лексики". Ці тенденції позначилися на творчості таких видатних народних майстрів, як Ганна Собачко, Параска Власенко, Євмен Пшеченко, Василь Довгошия.

Найбільш сприйнятною до нових напрямків тогочасної моди була вишивка, яка швидко реагувала на появу нових малюнків, технік шитва. Широке використання вишивки в оздобленні костюма чи інтер'єру стало складовою творення художніх виробів у майстерні с. Скопці. Орієнтація одягу на європейську моду з використанням декоративної вишивки – такий основний принцип міського костюма, особливо в середовищі інтелігенції, яка сповідувала ідеї національного відродження.

Значний внесок у розвиток художньої вишивки зробила художниця В. Болсунова, яка в 1911–1930 рр. працювала в артілях Полтавщини. Досконало виконуючи вишивку кольоровим шовком, золотом і сріблом по атласу, вона творчо переосмислювала традиції українського шитва XVIII ст. За успішне керівництво вишивальною справою В. Болсуну було нагороджено Малою срібною медаллю на Всеросійській кустарній виставці в Санкт-Петербурзі (1913), відзначено різними нагородами на всесоюзних і міжнародних виставках.

Пошуки у створенні одягу за народними традиціями велись на всій території України. Особливо слід

відзначити діяльність Олени та Ольги Кульчицьких зі Львова, які розглядали національну течію тогочасної моди як пропаганду українського мистецтва. Вони ретельно вивчали особливості народного крою, декоративного оформлення із застосуванням вишивки, орнаментів, вибійки, писанки. Художниці пропагували свої дизайнерські проекти на сторінках часопису "Нова хата".

Серед творчого доробку сестер Кульчицьких є проекти буденного і святкового вбрання для дорослих і дітей, декоративні пояси, хустки, жіночі прикраси. Художниці органічно втілювали в стилістику модерну переосмислені орнаменти та елементи крою народного вбрання. Цікаві зразки риз створили Кульчицькі в кооперативі "Українське народне мистецтво", де розроблялися орнаменти за мотивами народної вишивки для одягу священнослужителів. В основі цих мотивів лежали вишивки Галичини, Полтавщини та інших регіонів України.

Одним із перших митців, хто звернувся до пропаганди орнаментів народного мистецтва й використання його в сучасному одязі, був С. Дембіцький. Уже в 1901 р. він спроектував зразки жіночого одягу з застосуванням гуцульської орнаментики. Навколо гасла "Творімо українське мистецтво!" згуртувалися також М. Степанович-Ольшанська, М. Охрімович, В. Вальцева. Над розробленням нових форм декоративного мистецтва працював Д. Бутович<sup>3</sup>. Важливу роль у розвитку української моди відіграв



Є. Пшеченко, В. Довгошия. Панно «Кінь». Ескіз. 1920.  
Відтворено в 2007 р. В. Костюковою. Полотно, муліне, гладь

Ye. Pshechenko, V. Dovhoshyia. Horse. Panel. Sketch. 1920.  
Reproduced by V. Kostjukova in 2007. Linen, cotton floss threads

М.-К. Ольшевський. Він доклав багато зусиль у проектування одягу, розробку орнаментів, заклав підвалини сучасного дизайну для масового індустріального виробництва одягу.

Творцями львівської моди початку ХХ ст. були архітектори, художники декоративного мистецтва, поети, філософи, музиканти. Передусім це В. Садловський, В. Вітвіцький, С. Дембіцький, Ф. Вигжевальський та ін.<sup>4</sup> Увага митців, що формували моду сецесії, не оминула й аксесуари одягу – капелюшки, парасольки, жіночі сумочки, біжутерію. Пошуки в галузі моделювання одягу відбувалися в контексті загального руслу стилю модерн і відбивали провідні тенденції моди Відня, Парижа, Праги, де в цей час працювали видатні дизайнери.

Українську моду підтримували і пропагували видатні письменниці Леся Українка, Олена Пчілка, акторка Марія Заньковецька; у Львові в авангарді новітньої моди були всесвітньо відома співачка Соломія Крушельницька, письменниця Габрієла Запольська, родина Шухевичів.

Яскравою постаттю в розвитку стилю модерн була художниця Є. Прибильська. Художниця згадувала, як протягом 1908–1910 рр. вона посилено вивчала українське мистецтво, робила замальовки з тканин і вишивок ХVIII ст. з ризниць Софійського собору в Києві та Успенського собору Києво-Печерської лаври, а також вивчала сучасні рушники, писанки “дзвінкого, веселого забарвлення”. На запрошення А. Семиградової Є. Прибильська очолила в 1910 р. художнє керівництво навчально-показової килимарської майстерні і вишивального пункту в с. Скопці, де працювала до 1916 р.

На той час Є. Прибильська вже добре була обізнана з українським мистецтвом ХVIII ст. і сучасною народною творчістю. Ці два напрямки й було покладено в основу діяльності майстерні. Тут виготовляли шарфи, декоративні подушки, панно, покривала з “характерним для всіх панських майстерень наслідуванням бляклого, старого шиття і, на відміну від нього, введено було багато свіжого, рослинного орнаменту у веселій та яскравій розкольоровці за



*О. Екстер. Сумочка. 1915. Шовкові нитки, гладь. Приватна колекція*

*O. Ekster. Bag. 1915. Silk threads. Private collection*

малюнками місцевих кустарок<sup>5</sup>. Докладний аналіз діяльності майстерні дано в передмові до "Каталогу виставки сучасного декоративного мистецтва. Вишивки і килими за ескізами художників" (1915).

Виставка відбулася в московській галереї Лемерсьє. Тут було представлено вишивки й килими, виконані місцевими майстринями за ескізами Є. Прибильської. В каталозі зазначено, що "первісним завданням цієї справи було відродження орнаменту на підставі замальовок по церквах, ризницях та музеях старовинних килимів, вишивок, начиння та писанок. Роботи першого періоду ґрунтуються на примітивній композиції, але вже відчувається прагнення відійти від первісної форми орнаменту до кольорової побудови композиції, зберігаючи, однак, деякі примітивні форми народної творчості".

Для роботи в майстерні було запрошено народних майстринь Г. Собачко та П. Власенко. Для своїх робіт вони запозичили в Є. Прибильської "декоративні задуми, гостроту і вишуканість мотивів, сміливість колірних поєднань, в яких вражає, поруч з наївними відгуками сільського малювання на скринях та писанках, якась виняткова смілива екзотичність та буйність"<sup>6</sup>. Майстрині виконували малюнки, за якими виготовляли килими, вишиті декоративні панно, подушки.

Художні вироби "Кустарного пункту Семиградової та Прибильської" мали велику популярність. Вони експонувалися на Всеросійській кустарній виставці в Санкт-Петербурзі (1913), де отримали Велику срібну медаль, на Всеросійській сільськогосподарській виставці в Києві (1913), де були нагороджені Великою золотою медаллю, на виставці російського мистецтва під час осіннього салону в Парижі (1914), на виставці народного мистецтва в Берліні (1914). Окремо свої роботи Є. Прибильська експонувала на Виставці сучасного декоративного мистецтва (1915) та на Виставці художньої індустрії (1915–1916) в галереї Лемерсьє поруч із полотнами М. Врубеля, К. Коровіна, А. Головіна, К. Малевича. Її доробок 1913–1916 рр. досить чітко розкриває тенденції до створення нового стилю у вишивці.

Інтерес художниці до шитва XVIII ст. яскраво засвідчує фрагмент вишивки, що збереглася в Музеї українського народного декоративного мистецтва: спокійна, врівноважена фризовидна композиція з гірляндю багатопелюсткових квітів, бляклі вохристо-жовтуваті півтони, застосування шовкових і металевих ниток, техніка гладі та шва "у прикріп".

У 1914 р. Є. Прибильська здійснила подорож у Париж з виставкою робіт народних майстринь. Тут на бульварі Кліші в ательє, заснованому відомим модельєром Полем Пуаре, народилася мода на тканини з квітковим орнаментом. З 1911 р. в ательє працював живописець і графік Рауль Дюфі. Він багато експериментував, вивчав твори примітивістів, лубок, створював малюнки, які відповідали тогочасним художнім смакам. Художник прагнув до підвищеної декоративності, експресії форм та образів, до живописного вільного вирішення орнаментів, чистоти кольору. Цілком природно, що атмосфера активних новаторських пошуків кольору, нових принципів орнаменталізації, які панували в Парижі, знайомство і бесіди з Раулем Дюфі полонили Є. Прибильську. Пізніше вона згадувала, що Рауль Дюфі був у захваті від її колекції "сільських малюнків".

По поверненні з Парижа Є. Прибильська відходить від наслідування шитва XVIII ст. – "свіжий сільський малюнок і писанка штовхали до яскравості й руху"<sup>7</sup>. Її роботи свідчать про енергійні пошуки й неординарність підходів.

Побудовані за принципом протиставлення об'ємів, вони перейняті енергійним ритмом, динамічною рівновагою. Кольорове тло тут відіграє роль космосу, ірреального світу, вишивка підсилює його фантастичність і небуденність. Орнаменти її вишивок набувають небачених, фантастичних форм, одна деталь наче чіпляється за іншу й органічно виростає з неї. Оскільки орнамент модерну став самодостатнім, вишивкою почали оздоблювати декоративні панно, диванні подушки, в яких орнаментальне начало виступає на передній план. Так, одне з відомих панно Є. Прибильської, що зберігається в Музеї українського народного декоративного мистецтва, будується на асиметричному розташуванні примхливих гнучких ліній дивовижних, фантастичних квітів і рослин складної конфігурації. Колірну гаму утворюють контрастні яскраві зелені, бузкові, фіолетові, сині та жовті кольори, що підсилюються кольоровим тлом. Химерно надломлені лінії листя, гострі завершення бутонів, експресивна гра кольорів – все свідчить про складний, невтомний пошук, небуденний талант художниці.

Основою художнього образу подушки, вишитої сестрами А. та Є. Семиградовими за ескізом Є. Прибильської, є звивиста гілка з фантастичними квітами. Колірну гаму становить багато аранжоване рожево-бузкове забарвлення. Уважне вивчення шитва XVIII ст. дало можливість художниці збагнути красу вишивки гладдю. З допомогою цієї техніки, яку називають "живопис голкою", сповна проявляються декоративні якості шовку. Залежно від напрямку покладених стібків його блиск, мінливість створюють надзвичайно емоційну гру кольорів. Водночас художниця підкреслює різну фактуру матеріалу: глибину й матовість шовкового тла, блискучість вишитих шовковими нитками суцільних локальних плям, покладених, як у живописі, широкими мазками. В цілому вишивка зазнає впливу живопису, точніше, у них схоже формотворення художньо-образної структури.

Однією з особливостей художнього напрямку майстерні була міфологізація, переосмислення сюжетів, вторгнення світу безмежної фантазії, що спостерігається у вишитих роботах Є. Прибильської та Г. Собачко. У своїх творах Г. Собачко виступає як сміливий новатор. Її композиції "Тривога" (1916), "Червоний травень" (1917) насичені стрімкою ритмікою й напруженістю завдяки контрастам синього, брунатного та червоного кольорів. Збереглася декілька фотографій її робіт. Це окрайка скатертини і панно (1917), які експонувалися на виставці "Сучасна творчість українського села" (1919), та фото з виставки 20-х років у Києві<sup>8</sup>. Майстриня полюбляє вишивати диванні подушки різноманітної форми, найчастіше круглої. В композиціях завжди є ніби центр, від якого починається вихор кольору та орнаментальних фігур. Рух створюється по колу, чим підкреслюється безперервність, особлива сила пружини, що несе заряд космічної енергії. Майстриня вигадує різноманітних казкових персонажів, фантастичних птахів, риб, небачені квіти, ніби створюючи власну флору і фауну. Реальне й фантастичне зміщено, сплетено в єдиний згусток

почуттів – то тривожних, хистких і стрімких, то спокійних, врівноважених, впевнених.

Майстриня малює свої ескізи темпераментно, "від руки". Вона мислить насамперед кольором, його поєднаннями, в які вкладає певний емоційний зміст. Декоративні панно "Квітка-редька" (1912), "Коники" (1919), "Птиці-чарівниці" (1921) – це фантастичні квіти, композиція яких будується на своєрідній пластичній рівновазі кольорів. Усі твори виконано в техніці художньої гладі. Інтенсивні барви шовкових ниток, стібки, покладені в різних напрямках, чудово відтворили малюнок майстрині й передали свободу та експресію загального задуму. Твори Г. Собачко триумфально пройшли по виставках в Україні та за кордоном: у Києві (1918, 1919), Москві (1927, 1936), Берліні, Дрездені, Мюнхені (1922, 1924, 1925), Парижі (1937), Нью-Йорку (1939).

У 1913–1915 рр. у майстерні с. Скопці працювала талановита художниця Н. Генке-Меллер, за абстрактними композиціями якої майстрині вишивали декоративні панно.

На виставці декоративного мистецтва в галереї Лемерсьє експонувалися три вишиті подушки і 32 ескізи для вишивок Є. Пшеченка. Він привертав увагу як "художник-примітивіст з прекрасним ніжним поетичним світосприйняттям". Його декоративні панно вирізняються широкою палітрою барв, використанням яскравих, чистих кольорів – від ніжних до інтенсивних і напружених, але завжди незмішаних. Особливий інтерес становлять ескізи, об'єднані в "циркову" серію – "Блазень", "Велетень", "Акробат", "Жонглер". Виконані темперою на папері, вони призначалися для подальшого використання у вишивці. Ці роботи приваблюють щирістю, наївністю образів циркових акторів, сповнених сили і спритності.

Виставка була цікава насамперед тим, що в ній брали участь художники різних творчих напрямів – Н. Генке-Меллер, К. Богуславська, Н. Давидова, К. Малевич, Л. Попова, І. Пуні, Г. Якулов, за ескізами яких працювали вишивальниці з с. Вербівка. Різноманітні за призначенням роботи представили О. Екстер та Є. Прибильська. Широкий



О. Екстер. Панно. Ескіз. 1914–1915.  
Відтворено в 2007 р. І. В. Жураківською. Полотно, гарус, гладь

O. Ekster. Panel. Sketch. 1914–1915.  
Reproduced by I. V. Zhurakivska in 2007. Linen, worsted

асортимент вишитих виробів О. Екстер – подушка, шарф, скатертина, пояс, сумка, ширма, парасолька, халат – свідчить про органічне поєднання вишивки із сучасною модою, інтер'єром. Журнал "Женское дело" (1915) вмістив фото вишитої парасольки за ескізом О. Екстер. Ця робота ще раз підтвердила невтомне експериментаторство художниці у пошуках нових форм, кольору й ритму.

Активно працював у майстерні Н. Давидової В. Довгошия. У Музеї українського народного декоративного мистецтва збереглися ескізи його декоративних панно: "Заєць", "Рожевий лебідь", "Півень", "Казковий птах". У цих роботах розкривається тонкий майстер кольору, який створює узагальнені образи з допомогою яскравих кольорних плям, а головне – віртуозної лінії, що окреслює і виявляє зображення. Митець любить екзотичних птахів, яких наділяє яскравими, дуже умовними, але завжди вишуканими поєднаннями кольорів – "Папуга", "Птах".

У Москві 6–9 грудня 1916 р. відбулася Друга виставка сучасного декоративного мистецтва, на якій експонувалося

понад 400 зразків вишивок, виконаних майстринями з с. Вербівка за ескізами художників-супрематистів. На виставці було представлено роботи Є. Пшеченка, І. Пуні, Г. Якулова, вишивки білим по білому Н. Давидової та О. Екстер, три декоративні композиції та ескізи жіночої сукні й сумочки Н. Удальцової та О. Розанова, роботи Н. Генке-Меллер та ескізи Л. Попової, зроблені для вишивальниць з с. Вербівка. Ці роботи свідчать про експериментальні пошуки у створенні композицій, де предметна форма конструювалася з різноманітних циліндричних, конусоподібних об'ємів, побудованих на поєднанні контрастних кольорів.

Фольклорний архетип народного мислення вони піднесли на рівень світового значення. У контексті цих творчих пошуків слід розглядати й роботи О. Екстер "Кольорові ритми" 1916–1917 рр., виконані олівцем і гуашшю на папері. Можливо, вони призначалися для подальшого використання у вишивці<sup>9</sup>, проте залишалися тільки ескізами. Разом з Є. Прибильською О. Екстер організує



О. Екстер. Панно. Ескіз 1914–1915.  
Відтворено в 2007 р. І. В. Жураківською. Полотно, гарус, гладь

O. Ekster. Panel. Sketch. 1914–1915.  
Reproduced by I. V. Zhurakivska in 2007. Linen, worsted





Н. Генке-Меллер. Панно. 1915.  
Полотно, муліне, гладь. Приватна колекція

N. Henke-Meller. Panel. 1915.  
Linen, cotton floss threads. Private collection



Н. Гєнке-Мєллер. Панно. 1915.  
Полотно, муліне, гладь. Приватна колекція

N. Henke-Meller. Panel. 1915.  
Linen, cotton floss threads. Private collection



майстерню живопису й декоративного мистецтва, яка згодом стане Студією О. Екстер й існуватиме до 1918 року.

Важливою подією в культурному житті України стала виставка в 1919 р. Народне мистецтво було представлено на ній сузір'ям яскравих народних художників – П. Власенко, Г. Собачко, Є. Пшеченком та ін. Відновлення кустарних промислів розпочалося в 1921–1922 рр.

В Україні відбувається інтенсивний процес організації художніх артілей під керівництвом Українкустарспілки – єдиного центру, створеного в 1922 р. на I Українському з'їзді кооперації в Харкові. В 20-ті роки налагоджують активну діяльність насамперед ті кустарні промисли, які не потребували значних асигнувань і задовольняли потреби населення в товарах широкого вжитку. До них належали вишивальний і ткацький промисли, що базувалися на ручній праці. До того ж вироби, оздоблені українською вишивкою, мали величезний попит за кордоном і посідали почесне місце в експорті країни.

Вишивальні промисли Полтавщини та Київщини основну увагу спрямовують на розвиток народної вишивки і ткацтва. Там створювалися різноманітні вироби для оздоблення інтер'єру: рушники, скатерті, покривала, декоративні панно, різноманітний одяг, прикрашений народною вишивкою. На Полтавщині ще до 1929 р. відновили свою діяльність і працювали Решетилівська майстерня, Новосанжарська "Червоний промінь", Полтавське товариство імені Лесі Українки, Абазівське "Селянка-кустарка", Кустолівське імені Олени Пчілки, Яреськівське імені 8 Березня, Славківське "Незаможник", Диканське "Надія", в яких займалися вишивкою і ткацтвом. Працювали також універсальні товариства: Решетилівське "Кустар", Мало-перещепинське імені Т. Г. Шевченка, Мачуське "Промбуд", Опішнянське "Кустар-кредит", Піщанське "Гуртом до кращого", Великобудищанське "Воля", Кошелівське "Відродження". У 1928 р. в Умані було створено художньо-промислову артіль "Розкріпачена жінка", в Нових Санжарах – "Червоний ткач", в Охтирці – промартіль імені



П. І. Власенко. Наволочка. 1948. Київ. Відтворено в 2007 р. М. Е. Соболевою.  
Полотно, муліне, гладь

P. I. Vlasenko. Pillowcase. 1948. Kyiv. Reproduced by M. Ye. Soboleva in 2007.  
Linen, cotton floss threads



15-річчя Жовтня, у 1930 р. – Чернігівську артіль імені 8 Березня. На Київщині у цей час уже діяло п'ять товариств: Київське художньо-промислове, Березанське "Килимар", Скопечьке імені Н. К. Крупської, Трипільське "Ткач", Кагарлицьке ткачів, шовківників, вишивальниць імені Олени Пчілки, а також товариства у Вишеньках, Літках, Гаврилівці, Нових Петрівцях, Луб'янці, Баришівці, Броварах, Василькові, Гоголеві, Макарові, Катюжанці, Чорнобилі, Іванкові, Переяславі, Хабному. І далі працювали приватні майстерні в Оленівці, Кагарлику, Зозові. В 1925 р. відновлює свою діяльність Клембівська артіль "Жіноча праця", утворюється Городківська "Жіноча праця".

У Вербівці Н. Давидова разом з К. Малевичем розробляє нові принципи моделювання одягу, що було невід'ємною частиною завдань, які стояли перед мистецтвом нової епохи. Основи творення одягу було закладено художницями Н. Ламановою, Є. Прибильською (з 1922 р. вона жила у Москві), О. Екстер, В. Болсуновою, Г. Цибульовою, Г. Собачко.

Відомий модельєр Н. Ламанова одна з перших звернулася до традицій народного вбрання, розробила систему взаємозв'язку між призначенням та його формою: силуетом, об'ємом та декором. Вона вважала, що в основу сучасного одягу слід покласти принципи крою народного вбрання і його декоративність. Є. Прибильська в ансамблі народного одягу акцентувала увагу на його емоційності та образному змісті вишивки. Саме цей підхід покладено в основу сукні, вишитої Г. Собачко, де органічно поєднано експресивний малюнок з елементами тогочасної моди. Моделі, створені Є. Прибильською, Н. Ламановою, В. Мухіною за мотивами народного одягу з широким використанням аплікації, вишивки, експонувалися на Всесвітній виставці в Парижі 1925 р., де отримали "Diplom d'honneur" і, як зазначала зарубіжна преса, багато в чому вплинули на розвиток міжнародної моди. Золоту медаль завоювали також вишиті роботи майстринь Полтавщини, одяг за малюнками В. Болсунової.



П. І. Власенко. Наволочка. 1948. Київ.  
Полотно, муліне, рушниковий шов. МУНДМ

P. I. Vlasenko. Pillowcase. 1948. Kyiv.  
Linen, cotton floss threads. MUFDA

Особлива роль у створенні нового одягу в 20-х рр. належить О. Екстер. У своїх моделях вона приділяє велику увагу орнаментованим площинам, ритму малюнка, розподілу кольорових плям, їх зв'язку з загальною конструкцією.

У 1920 р. було створено Кустекспорт, куди ввійшли Н. Ламанова і Є. Прибильська, Н. Давидова та О. Екстер, перебуваючи в еміграції, підтримували з ними творчі контакти. Основну діяльність Кустекспорту було спрямовано на створення нових функціональних форм одягу, в основі якого лежить прямокутник. У конструюванні одягу широко використовувалась вишивка у вигляді вставок, іноді як інкрустація зі старих фрагментів. Для створення костюма було запрошено Варвару Степанову та Олександра Родченка. Їхні моделі того періоду й нині сучасні й співзвучні пошукам модельєрів-новаторів в усьому світі.

У 1923 р. в Москві відбулася Всесоюзна сільськогосподарська виставка, на якій серед репрезентованих Україною експонатів провідне місце посіла вишивка. Поряд із традиційними виробами – керсетками, фартухами,

хустками, сорочками, свитами було представлено й вироби міського побуту – плаття, блузи, дитячий одяг, предмети декоративного оздоблення інтер'єру: доріжки, фіранки, скатерті. Особливий інтерес викликало помешкання з комплексним вирішенням інтер'єру в одному стилі: меблі, килими, доріжки, білизна тощо. На виставці Україна отримала шість дипломів: за народні костюми, виконані на ляльках, за зразки вишивок вільної композиції Г. Собачко, за вишивки майстринь Є. Ковпак і В. Туровської з с. Опішня<sup>10</sup>.

На виставці "Мистецтво народів СРСР" у Москві (1927) роботи Є. Пшеченка та Г. Собачко було відзначено як "вираження сучасної селянської творчості"<sup>11</sup>.

У 20-х роках вироби народних промислів вже становлять значну питому вагу в експорті України. На виставці народного мистецтва 1922 р. в Берліні, а згодом у Празі, Гамбурзі, Лондоні експонувалися вишивки, килими, кераміка, різьблення по дереву Полтавської, Київської, Подільської губерній.



О. Кульчицька. Автопортрет 1917. Картон, олія

O. Kulchytska. Self-portrait. 1917. Oil on cardboard

<sup>1</sup> Сластионов А. Съезд художников по изданию народного орнамента // Археологическая летопись Южной России. – Кн. 1. – 1903. – С. 47.

<sup>2</sup> Русское народное искусство на второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. – Пг., 1914. – С. 5.

<sup>3</sup> Танко Зеновія, Коловицький Олександр. Художнє моделювання у Львові початку століття // Наукові читання пам'яті Святослава Гординського. – Л., 1995. – С. 69.

<sup>4</sup> Нога Олень. Проект пам'ятника Івану Левицькому. – Л., 1997. – С. 67.

<sup>5</sup> Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАН України (далі – ІМФЕ). Ф. 48-3, од. зб. 69, арк. 11.

<sup>6</sup> ІМФЕ. Ф. 48-6, од. зб. 48, арк. 6.

<sup>7</sup> Местечкін Г. Коли промовляють квіти. – Київ, 1983. – № 12. – С. 151–152.

<sup>8</sup> ІМФЕ. Ф. 45-5, од. зб. 53, арк. 3, 26.

<sup>9</sup> Коваленко Георгій. Александра Экстер: от "Цветовых ритмов" к "Цветовым динамикам" // Александра Экстер. Альманах. Вып. 9. – Спб.: Palace Editions, 2001.

<sup>10</sup> Кустарна промисловість та кустарно-промислова кооперація на першій Всесоюзній сільськогосподарській та кустарно-промисловій виставці (список нагород) // Українкустарспілка. 1924. – № 1–2. – С. 54.

<sup>11</sup> Прибыльская Е. Десятилетие художественно-кустарных мастерских на Украине: Выставка искусств народов СССР в Нескучном дворце // Вестник промышленной кооперации. – 1928. – № 3. – С. 121.



О. Кульчицька. За вишиванням. 1928. Папір, акварель

O. Kulchytska. Embroidering. 1928. Water colour on paper

# ПАРАДИГМИ СОЦІАЛІЗМУ І НАРОДНА ВИШИВКА 30–50-х років

**З**наковою подією в художньому житті України була виставка українського народного мистецтва (1936) в Києві, а згодом у Ленінграді й Москві.

Виставка продемонструвала дальший розвиток традиційного народного мистецтва, його взаємодію з професійним мистецтвом, а також народження нового явища художньої творчості – тематичного панно, гобелена. У представлених на виставці роботах майстрів Укрхудожпрому (рушники "Збір яблук", панно "Парашути", витвори О. Тихонової "Жнива", "Вишивальниці" та інші) відчуються нові підходи у відтворенні фігурних зображень та цілих жанрових сцен і сюжетів. Це вже, по суті, жанрові картини, виконані технікою гладі. Лише типове для рушників обрамлення по боках у вигляді вибагливої гілки квіткового орнаменту зберігає зв'язок із традиційною вишивкою.

Народні вишивки на виставці представили П. Шумак із с. Барахти на Київщині, Я. Шелудько та Є. Подвиженко з с. Сміла, О. Боднар з с. Клембівка. Роботи вишивальниць Д. Волошиної, К. Шинкар, Т. Милимко, В. Мундир, О. Мельник, П. Кубряк, У. Бондар було відзначено дипломами I ступеня, а П. Березовську та М. Коржук уперше в Україні удостоєно звання "Заслужений майстер народної творчості УРСР"<sup>1</sup>.

У 30-ті роки у вишивці відбуваються процеси перенесення малюнка на мову вишивки. За ескізами майстрів Г. Павленко, П. Глущенко із Петриківки вишиваються рушники з квітковим орнаментом. У традиціях вільної, невимушеної композиції продовжує працювати П. Власенко. Її два панно 1935 р. зображують райського птаха серед грон винограду та великих квітів. Особливістю цих панно є деталізоване членування кожного елемента з додатковим обведенням контуром.

Поряд із давніми традиційними мотивами у вишивці з'являються нові. Так, найулюбленішим стає мотив стилізованих червоно-чорних троянд, особливо поширений у вишивках Київської, Харківської, Полтавської та Чернігівської областей.

У 1936 р. було утворено Укрхудожспілку – централізований орган, який об'єднав художні артіль, керував їх

роботою та роботою кустарів-надомників. З одного боку, створення такого органу було позитивним явищем. Укрхудожспілка опікувалась народними майстрами, дбала про централізоване постачання сировини, збут готової продукції, про організацію різноманітних виставок та ін. Саме завдяки Укрхудожспілці було відновлено й збережено основні осередки народного мистецтва.

З іншого боку, виникли нові форми організації праці. Офіційно затверджувався еталон, виготовлений зазвичай професійними художниками. З'являються такі поняття, як тиражування творів, виконання плану, що часто призводить до нівелювання творчої ініціативи народних майстрів, перетворення їх на слухняних виконавців. Саме в зразках, розроблених художниками промислів, з'являються радянська емблематика, плакатність, відбувається спрощення засобів виразності, посилення монументальності, перетворення рушників, тканих виробів, килимів у тематичні панно.

Значним стимулом у розвитку мистецтва вишивки було приєднання у 1939 р. західноукраїнських земель до Центральної України. Того ж року створюється артіль художніх виробів імені Лесі Українки у Львові, художньо-промислова артіль імені Рози Люксембург у Станіславі (нині Івано-Франківськ). Артіль зосередила увагу на залученні сільських майстрів і збереженні народних традицій. Саме в 30-х роках відбуваються кардинальні зміни в розвитку художньо-образної мови вишивки західних регіонів.

<sup>1</sup> Виставка українського народного мистецтва: Краткий путеводитель по выставке в Центральном парке культуры и отдыха им. М. Горького. – М., 1936. – С. 21.



Г. К. Цибульова. Наволочка. 1930–1940. с. Баришівка Київської обл.  
Полотно, муліне, рушниковий шов. Власність автора

H. K. Tsybuliova. Pillowcase. 1930s–1940s. Vil. Baryshivka, Kyiv Reg.  
Linen, cotton floss threads. The author's property



Г. К. Цибульова. Вишивка. Фрагменти. 1930–1940 с. Баришівка Київської обл.  
Власність автора

H. K. Tsybuliova. Embroidery. Details. 1930s—1940s. Vil. Baryshivka, Kyiv Reg.  
The author's property.



Г. К. Цибульова. Вишивка. Фрагменти. 1930–1940. с. Баришівка Київської обл.  
Власність автора

H. K. Tsybuliova. Embroidery. Details. 1930s—1940s. Vil. Baryshivka, Kyiv Reg.  
The author's property





Г. К. Цибульова. Доріжка. Фрагмент. 1970. с. Баришівка Київської обл.  
Полотно, муліне, лиштва, вирізування, мережка. Власність автора

H. K. Tsybuliova. Runner. Detail. 1970. Vil. Baryshivka, Kyiv Reg.  
Linen, cotton floss threads. The author's property





Г. К. Цибульова. Вишивка. Фрагмент. 1930. с. Баришівка Київської обл.  
Полотно, муліне, лиштва, штапівка, мережка, хрестик. Власність автора

H. K. Tsybuliova. Embroidery. Detail. 1930. Vil. Baryshivka, Kyiv Reg.  
Linen, cotton floss threads. The author's property





Г. К. Цибульова. Вишивка. Фрагмент. 1930–1940. с. Баришівка Київської обл.  
Власність автора

H. K. Tsybuliova. Embroidery. Detail. 1930s—1940s. Vil. Baryshivka, Kyiv Reg.  
The author's property



О. Тихонова. Панно "Вишивальниці". 1936.  
Полотно, муліне, полтавська гладь. МУНДМ

O. Tykhonova. Embroideresses. Panel. 1936.  
Linen, cotton floss threads. MUFDA



О. Тихонова. Панно „Парашути”. 1936. Полотно, муліне, гладь. МУНДМ

O. Tykhonova. Parachutes. Panel. 1936. Linen, cotton floss threads. MUFDA



# ОНОВЛЕННЯ СТИЛІСТИКИ І ПОШУК НОВИХ ШЛЯХІВ 60–80-х років

**Д**руга половина XX століття в історії декоративного мистецтва є дуже складною і неоднозначною як за художньою спрямованістю, співвідношенням пропорційності народного і професійного мистецтва, так і за розумінням ролі й значення народного мистецтва у формуванні естетичних категорій. Декоративне мистецтво в цей час розвивається у сфері традиційного народного мистецтва, системи художніх промислів, а також серед численного загону художників-професіоналів, які в своїй творчості спираються на тенденції розвитку світового процесу. У цей час значного поширення набуває художня промисловість, де працюють талановиті митці, які створюють як речі масового вжитку, так і виставкові високохудожні твори, позначені рисами індивідуальності.

Ґрунтуючись на еволюційних законах творення, народні майстри в своїй творчості зберігають регіональні відмінності окремих осередків народного мистецтва, що яскраво виявляються в системі художньо-образного мислення кожного виду.

Роль художника-професіонала, форма спілкування з народним майстром на різних етапах розвитку промислів була неоднозначною. У 50-х роках в українському декоративному мистецтві відчувається вплив станкового мистецтва, нерозуміння специфіки, а подеколи й нехтування основ народної творчості, що призвело до абсолютизації ролі художника на підприємстві, нівелювання особи народного майстра, роль якого зводилася до пасивного втілення в матеріалі ескізу, попередньо розробленого художником.

Наступне десятиліття позначилося новими підходами до розуміння народних традицій. Художники відчули негативність механічного повторення, "цитування" образотворчого фольклору, шкідливого для творчості й розвитку народного майстра. Намітилась тенденція до ґрунтовнішого вивчення основ народного мистецтва, глибокого проникнення в його образно-естетичну систему, уважнішого ставлення до його специфіки, до принципів композиційного вирішення.

Найпліднішими в розвитку художніх промислів стали 80-ті роки. Впроваджуються нові організаційні форми

роботи, формується новий тип народного майстра. Більшість майстрів дістають освіту в спеціальних навчальних закладах – училищах, технікумах. Змінилося соціальне значення народного майстра: ця професія стала почесною, а твори, які раніше мали утилітарне призначення, перетворювалися на унікальні, часто орієнтовані на виставки, на оформлення громадських інтер'єрів. У таких промислах, як ткацький, вишивальний, килимарський, основною фігурою виступає народний майстер, що зберігає і творчо продовжує давні традиції. Водночас намітилась тенденція до утвердження ролі художника на фабриці.

Традиції української вишивки і подальший розвиток її локальних особливостей активно підтримуються на підприємствах Укрхудожпрому, розташованих у визначних центрах народної творчості. Тут працюють народні майстри, художники, які ретельно вивчають зразки вишивки, зберігають її класичне надбання.

У 1971 р. було організовано низку виробничо-художніх об'єднань з розгалуженою системою філіалів в основних осередках народного мистецтва, з системою надомної праці та організованого постачання і збуту продукції: "Вінничанка", київське імені Тараса Шевченка, харківське "Україна", полтавське "Полтавчанка", косівське "Ґуцульщина", львівське імені Лесі Українки, одеське імені Жанни Лябурб. Розвиткові художніх промислів сприяла постанова 1975 р. "Про народні художні промисли". 70–80-ті роки характеризуються бурхливим розвитком художніх промислів, на яких одночасно з масовою продукцією створювалися високохудожні твори мистецтва.

Найпоширенішим видом народної творчості залишається вишивка. На Полтавщині традиційними осередками народного мистецтва в цей час була Решетилівська фабрика художніх виробів та Полтавське промислово-художнє об'єднання "Полтавчанка", що мали філіали в Опішні, Кременчуці, Нових Санжарах, Лубнах, Великих Сорочинцях. Особливістю полтавської вишивки є поєднання рослинного, рослинно-геометричного та геометричного орнаментів, використання мотивів "барвінок", "хмелик", "морока", "кур'ячий брід", "зозулька". Улюбленими є "гілка" та "ламане дерево".



Л. І. Гордина. Блузи жіночі. Фрагменти. 1986. Васильків Київської обл.  
Маркізет, муліне, набірування, штапівка, мережки. Виставочний фонд Укрхудожпрому

L. I. Hordyna. Blouses. Details. 1986. Vasytkiv, Kyiv Reg.  
Marquisette, cotton floss threads. Ukrainian Handicrafts Exhibition Fund





Н. Я. Гречанівська. Блуза жіноча. Фрагмент. 1982. Київ.  
Муліне, набірування, штапівка, мережка. Виставочний фонд Укрхудожпрому

N. Ya. Hrechanivska. Blouse. Detail. 1982. Kyiv.  
Cotton floss threads. Ukrainian Handicrafts Exhibition Fund

Різноманітність мотивів досягається завдяки використанню багатого арсеналу технік, якими оздоблюють сорочки, доріжки, серветки, скатерті, наволочки. Це техніки наскрізного вишивання: вирізування, що утворює чіткі ажурні квадрати на полотні, виколювання, довбанка, що утворюють сіточку з дірочок, з яких виходять різні геометричні фігури, а також ажурні мережки. Найпоширенішою технікою Полтавщини залишається лиштва, або лічильна гладь, яка пов'язана з точним рахунком ниток полотна. Поєднання цих технік разом збагачує виразальні засоби орнаментальних композицій, надає їм схожості з мініатюрою.

У 60–80-х роках провідними майстрами вишивки білим по білому є заслужені майстри народної творчості України Олександра Великодна з Полтави та Олена Василенко з Решетилівки, вироби яких демонструють досягнення полтавської вишивки. На її художньо-виразальні засоби істотно вплинуло використання нових матеріалів, наприклад, для жіночих блуз – маркізету, батисту. Набули

популярності також і штучні тканини – капрон, віскоза, шовк, які надавали вишивці легкості й вишуканості. Майстрині О. Василенко та О. Великодна художньо-виразальні засоби вишивки білим по білому довели до досконалості. Залежно від узору тонкі білі нитки вони накладають в різних напрямках на полотні, один і той самий мотив створюється розташуванням ниток під різними кутами. При цьому звичайний білий колір дає безліч відтінків: від блискучого, що ніби випромінює світло, до сірувато-блакитного. Для підсилення ефекту білого кольору, його оптичних властивостей майстрині вводять незначну кількість ниток жовтуватого, сірого та зеленуватого кольорів.

Завдяки художній інтуїції вишивальниць, їхньому віртуозному володінню секретами техніки на звичайній тканині звичайними нитками створюється справжнє чудо. О. Великодна згадувала, що часто милувалася чудовими морозяними візерунками на вікнах. Якось вона задивилась, як лягла на снігу місячна доріжка, як радісно іскрився сніг і сяяли у небі зірки, і перед очима в неї з'явився новий



В. Й. Патик. Портрет Марії Авдієвської. 1964.  
Полотно, олія. Власність автора

V. Y. Patyk. Portrait of Maria Avdievska. 1964.  
Oil on canvas. The artist's property



Н. Я. Гречанівська. Купон жіночої блузи. 1980. Київ.  
Маркізет, муліне, набірування, мережка. МУНДМ

N. Ya. Hrechanivska. Ready-to-sew blouse. 1980. Kyiv.  
Marquissette, cotton floss threads. MUFDA





Н. Я. Гречанівська. Купон жіночої блузи. 1969. Київ.  
Маркізет, муліне, набірування, мережка. МУНДМ

N. Ya. Hrechanivska. Ready-to-sew blouse. 1969. Kyiv.  
Marquisette, cotton floss threads. MUFDA





З. Г. Сависько. Купон чоловічої сорочки. 1970. с. Веселинівка Баришівського р-ну Київської обл.  
Полотно, муліне, вирізування, штапівка, мережка, хрестик. МУНДМ

Z. H. Savysko. Ready-to-sew shirt. 1970. Vil. Veselynivka, Baryshivka Dist., Kyiv Reg.  
Linen, cotton floss threads. MUFDA

узор, що став основою вишитої сорочки. Композиція рукава складалася з горизонтальної лінії геометричного орнаменту, нижче по полю рукава розмістилися ажурні вертикальні смуги мережки і розсип орнаментальних елементів – сніжинок.

При вишиванні білим по білому для підкреслення світлотіні додають сіру або сірувато-жовту нитку. Колірна гама орнаментальних композицій при цьому будується на поєднанні м'яких, пастельних відтінків: сірого, зеленого, вохристого, коричневого. Увага концентрується на декоративному вирішенні простих елементів орнаменту за допомогою переходів від світлого до темного кольору. Така градація в одній гамі створює гармонію ритмів і насичує вишивку рухом. Майстрині часто користуються протиставленням холодних і теплих рефлексів. Великі частини орнаменту – розетки, ромби, трикутники – вишиваються теплішими відтінками, ніби виступають на перший план, а дрібніші частини виконуються в холодних тонах, підкреслюючи рельєфність узору в цілому.

У типову для полтавської вишивки колірну гаму кожна майстриня вносить своє бачення кольору, своє улюблене забарвлення. О. Великодна віддає перевагу м'яким, теплим пастельним відтінкам коричневого, вохристого, але найбільше – білого з невеликими вкрапленнями зеленуватого, сірого. Л. Мелашенко, В. Фоменко вишивають виключно білим по білому, О. Василенко полюбляє ажурні мережки, Г. Каніболодська – великі площини контрастного поєднання червоного і чорного кольорів.

Вишивка приваблювала не тільки жінок. В Опішні працюють художники Григорій Гринь та Михайло Півторацький, які спеціалізуються на виготовленні ескізів для чоловічих сорочок. Творча манера Г. Гриня позначається створенням напруженої колірної гами, побудованої іноді на контрастних поєднаннях теплих і холодних тонів. Широко використовує художник полотно сірого, зеленого, голубого, коричневого тонів. Часто він вводить чорний колір, але робить це обережно, лише для обрамлення



*Р. В. Горбач. Купон жіночої блузи. 1980. Кагарлик Київської обл.  
Маркізет, муліне, гладь, вирізування, мережка. МУНДМ*

*R. V. Horbach. Ready-to-sew blouse. 1980. Kaharlyk, Kyiv Reg.  
Marquisette, cotton floss threads. MUFDA*



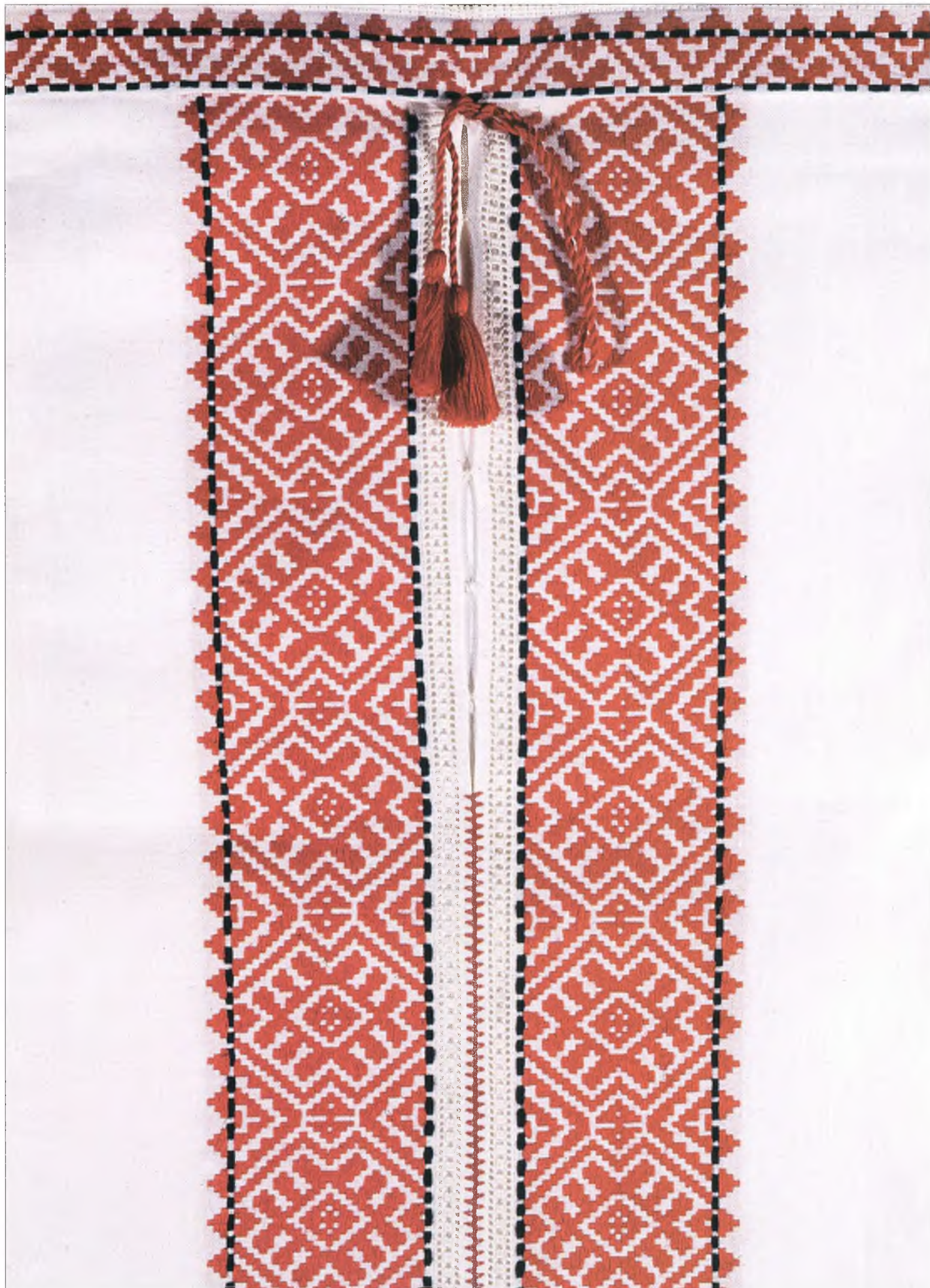
М. Д. Андрущенко. Поріднились. 1969. Полотно, олія. НМ у Львові

M. D. Andruschenko. Newlyweds. 1969. Oil on canvas. NM in Lviv



Г. Ф. Грабовська. Блузи жіночі. Фрагменти. 1980. Черкаси.  
Маркізет, муліне, гладь, вирізування, мережка. Виставочний фонд Укрхудожпрому

H. F. Hrabovska. Blouses. Details. 1980. Cherkasy.  
Marquisette, cotton floss threads. Ukrainian Handicrafts Exhibition Fund



*Р. В. Горбач. Купон чоловічої сорочки. Фрагмент. 1979. Кагарлик Київської обл.  
Ляне полотно, муліне, занизування. МУНДМ*

*R. V. Horbach. Ready-to-sew shirt. Detail. 1979. Kaharlyk, Kyiv Reg.  
Linen, cotton floss threads. MUFDA*





М. М. Юзефович. Купон чоловічої сорочки. Фрагмент. 1977. смт Решетилівка Полтавської обл.  
Шовкове полотно, муліне, гладь, виколювання. МУНДМ

M. M. Yuzefovych. Ready-to-sew shirt. Detail. 1977. Reshetylivka, Poltava Reg.  
Silk, cotton floss threads. MUFDA



А. М. Задувайло. Купон чоловічої сорочки. Фрагмент. 1972. Черкаси.  
Льон з лавсаном, муліне, набірування, штапівка, мережка. МУНДМ

A. M. Zaduvalo. Ready-to-sew shirt. Detail. 1972. Cherkasy.  
Flax with lavsan, cotton floss threads. MUFDA



важливих деталей орнаменту, підкреслюючи звучність основних кольорів.

У 60–80-х роках традиції декоративного мистецтва Київщини зберігали й примножували підприємства художньо-виробничого об'єднання імені Тараса Шевченка з філіалами відомих осередків вишивки в Кагарлику, Іванкові, Василькові, Барішівці та ін. Тут працювало багато майстринь-надомниць із навколишніх сіл, народні та професійні художники.

Художня вишивка Київщини зберігає яскраву самобутність різних районів. Серед плеяди майстрів цього виду декоративного мистецтва провідна роль належить заслуженому майстру народної творчості України Глиkerії Цибульовій, яка віддала вишивці шістьдесят п'ять років нахненної праці. Ще в дореволюційний час на виставках її вироби привертали увагу досконалістю виконання, красою малюнка та надзвичайно тонкою гамою кольорних поєднань. Усе своє життя вона збирала орнаменти української народної вишивки і до останнього подиху не

розлучалася з шиттям. Її творчість є прикладом глибокого знання народних традицій мистецтва вишивки та їх плідного розвитку в сучасному декоративному мистецтві.

Найкраща її учениця – вже досвідчений майстер Зінаїда Сависька з Васи́линівки. Вона творчо розвиває традиції вишивки свого рідного села, в якому працювали Г. Собачко, сестри Деріболот.

Характерною особливістю вишивок жіночих і чоловічих сорочок Київщини є дрібно розчленовані орнаментальні мотиви, які в цілому становлять чітку, врівноважену композицію рослинного або геометричного орнаменту. Улюблені мотиви – грона винограду, гілочки з ягодами, квітами. Дуже популярною була вишивка під назвою зірочки. Її активно використовує у своїй творчості художниця Наталія Гречанівська. У створених нею сорочках, жіночих блузах домінує червоний колір, силу звучання якого підкреслює чорний (іноді жовтий, синій). Це і невеличке вкраплення чорного у середину зірочки, і окреслення тонкою павутинкою штапівки поверх основного



Г. Ф. Грабовська. Купон жіночої блузи. Фрагмент. 1988. Черкаси.  
Маркізет, муліне, вирізування, штапівка, мережка, лиштва. Виставочний фонд Укрхудожпрому

H. F. Hrabovska. Ready-to-sew blouse. Detail. 1988. Cherkasy  
Marquise, cotton floss threads. Ukrainian Handicrafts Exhibition Fund



рисунка, і контурна обвідка навколо основного малюнка, що надає орнаменту рис стриманості, чіткості.

Широко застосовуються в жіночих і чоловічих сорочках ажурні мережки і змережування окремих частин "черв'ячком" чорного й червоного кольорів. В роботах майстринь Київщини мережки, які раніше виконували функцію з'єднання окремих частин виробу, виступають як один з основних засобів художнього вирішення. Саме завдяки їм створюється відчуття легкості вишивки, її прозорості. Крім найпопулярніших на Київщині технік вишивки гладдю, зірочками, хрестиком, використовували набірування. Майстриня Раїса Горбач з Кагарлика по-новому осмислює набірування, яке в її роботах стає домінуючим художнім засобом.

Для вишивок Кагарлицького району характерна більш насичена гама червоного кольору, покладеного майже суцільними масами орнаменту. Тут такі само зірочки, але виконані здебільшого в техніці хрестика, настилування.

На Поліссі – у Київській, Житомирській, Волинській, Рівненській областях – здавна побутує звичай прикрасити сорочки узорним ткацтвом. Це вплинуло й на вишивку, появу техніки занизування червоного кольору, яку в своїх вишивках часто використовує Наталя Паршина з Кагарлика, Любов Гордіна з Василькова.

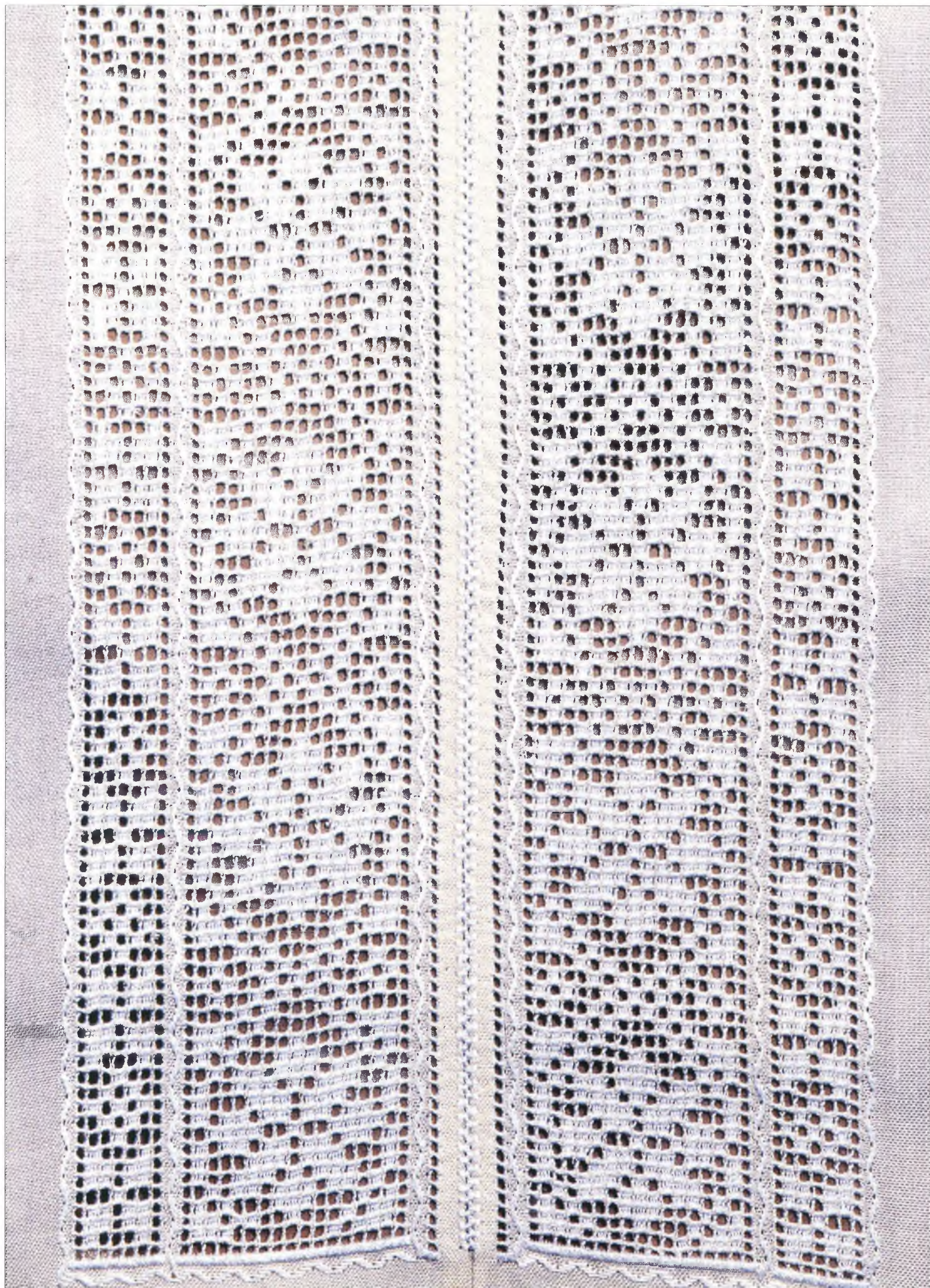
Один з філіалів художньо-виробничого об'єднання імені Тараса Шевченка містився в с. Літки. Художні вироби літківських вишивальниць експонувалися на міжнародних виставках і ярмарках у Парижі, Нью-Йорку, Брюсселі, Белграді, Дрездені, Монреалі. Тамтешні майстрині вишивають хрестиком, червоною і чорною гладдю блузи, сорочки, порт'єри, рушники, скатерті, серветки. Іноді палітру розширюють, додаючи блакитний, коричневий, жовто-сірий кольори.

Аналіз художньо-стилістичних особливостей вишивок Черкаської області виявляє розмаїття локальних особливостей кожної місцевості. Так, на Лівобережжі поширені вишивки жіночих блуз білим по білому в техніці лиштви, "курячого броду", "солов'їних вічок".



*О. М. Василенко. Купон чоловічої сорочки. Фрагмент 1988. смт Решетилівка Полтавської обл. Полотно, муліне, лиштва, мережка. Виставочний фонд Укрхудожпром*

*O. M. Vasylenko. Ready-to-sew shirt. Detail. 1988. Reshetylivka, Poltava Reg. Linen, cotton floss threads. Ukrainian Handicrafts Exhibition Fund*



*О. М. Василенко. Сорочка чоловіча. Фрагмент. 1980. смт. Решетилівка Полтавської обл.  
Полотно, муліне, мережка. Виставочний фонд Укрхудожпрому*

*O. M. Vasylenko. Shirt. Detail. 1980. Reshetylivka, Poltava Reg.  
Linen, cotton floss threads. Ukrainian Handicrafts Exhibition Fund*



Н. М. Троненко. Блуза жіноча. Фрагмент. 1987. Кагарлик Київської обл.  
Маркізет, муліне, набірування, мережка. Виставочний фонд Укрхудожпрому

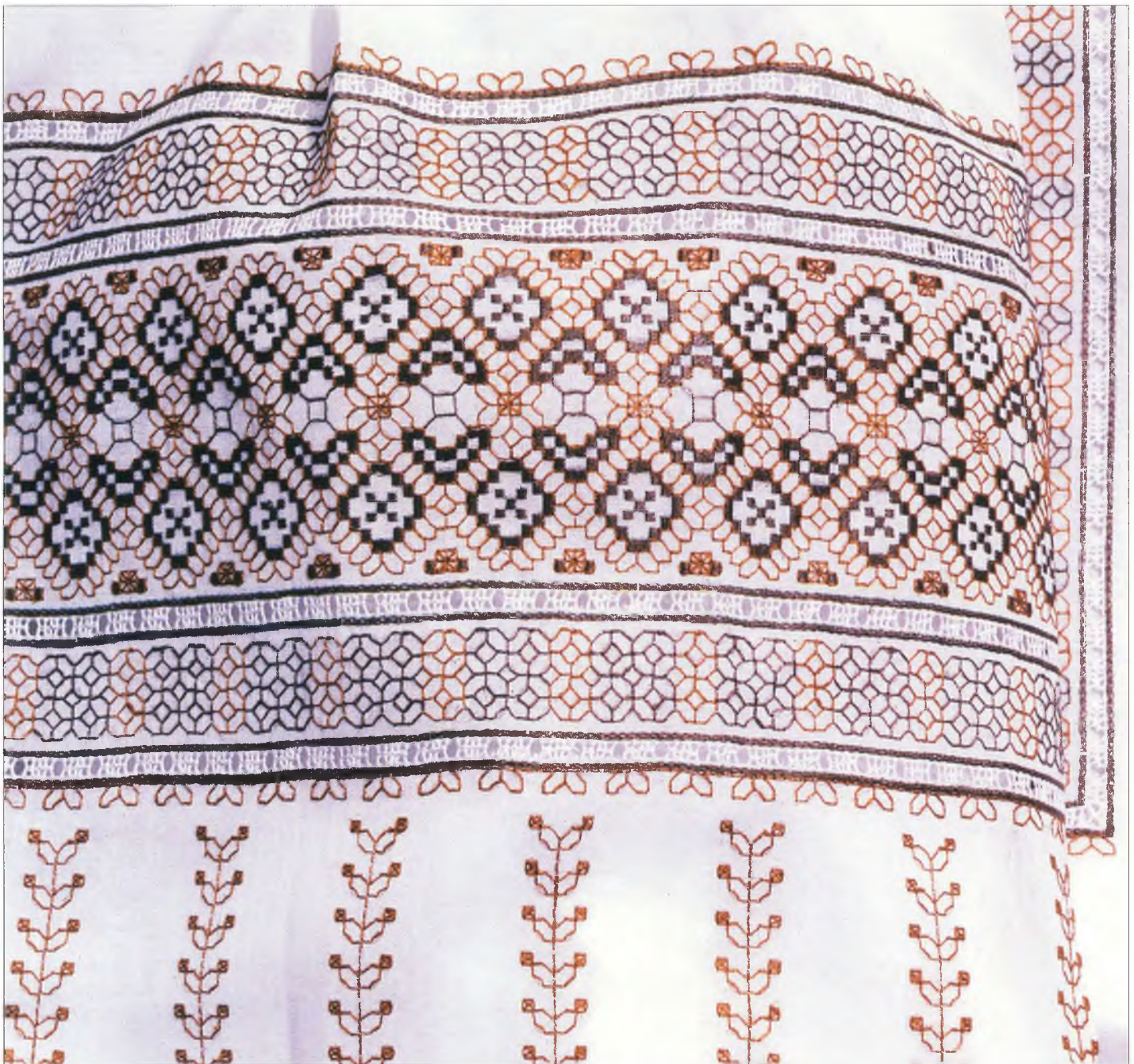
N. M. Tronenko. Blouse. Detail. 1987. Kaharlyk, Kyiv Reg.  
Marquissette, cotton floss threads. Ukrainian Handicrafts Exhibition Fund



Завдяки вдумливому вивченню і творчому переосмисленню народної вишивки роботи Антоніни Задувайло, Галини Грабовської набули яскравості, своєрідності, неповторного мистецького обличчя. А. Задувайло полюбляє поєднання чорного кольору з білим, іноді вишиває лише одними чорними нитками, що надає вишивці особливої вишуканості. Чоловічі сорочки й жіночі блузи художниці Г. Грабовської насичені глибоким кольором. На відміну від київських вишивок з контрастним поєднанням яскравого червоного з чорним, Г. Грабовська у своїх роботах використовує темно-вишневий колір, глибину якого підсилює чорний. Композиція складається з широких смуг орнаментів «льоник», «калина», «виноград» у поєднанні з білими ажурними мережками. Вражає різноманітність композицій. Це розташування нижче поліка по рукаву вертикальних навскісних, горизонтальних смуг, що утворюють вишукане павутиння сітки, в клітинках або на перетинах якої розміщено окремі орнаментальні елементи.

Вишивці Черкащини властивий рослинний орнамент, що складається з грон винограду, ягід, невеликих квіточок. Тут, як і скрізь в Україні, полюбляють поєднання червоного з чорним. Рукава жіночих блуз всуціль розшиті тонким орнаментом. Роботи талановитих майстринь З. Кресанової, О. Головки, художниць Г. Грабовської, А. Задувайло вирізняються філігранною технікою виконання, тонким розумінням ритму орнаментальних мотивів, загостреним відчуттям кольору.

Все своє творче життя присвятила Ганна Григоренко вивченню й розвитку вишивки Чернігівщини. Вона вишиває лиштвою, вирізуванням, виконує найскладніші мережки, використовуючи білий та білий з червоним кольори. Кожен з її виробів є довершеним за художньою майстерністю й віртуозністю виконання. Давні традиції народної вишивки Чернігівщини художниця поєднує з сучасним кроєм блузок, сорочок, суконь. Опанувавши складну техніку вишивки, вона застосовує різноманітні способи поєднання окремих частин виробів, розкриває



А. Н. Корзун. Блуза жіноча. Фрагмент. 1985. Харків.  
Муліне, лиштва, штапівка. Виставочний фонд Укрхудожпрому

A. N. Korzun. Blouse. Detail. 1985. Kharkiv.  
Cotton floss threads. Ukrainian Handicrafts Exhibition Fund



Г. І. Григоренко. Сукня жіноча. Фрагмент. 1980. Чернігів.  
Полотно, муліне, мережка. ЧОІМ

Н. І. Хригоренко. Dress. Detail. 1980. Chernihiv.  
Linen, cotton floss threads. ChRMH





П. О. Березовська. Купон жіночої сорочки. Фрагмент. 1957. с. Клембівка Ямпільського р-ну Вінницької обл.  
Крепдешин, муліне, гладь, виколювання, зерновий вивід. МУНДМ

P. O. Berezovska. Ready-to-sew chemise. Detail. 1957. Vil. Klembivka, Yampil Dist., Vinnytsia Reg.  
Crepe de chine, cotton floss threads. MUFDA



*О. В. Теліженко. Купон жіночої блузи. Фрагмент. 1985. Черкаси. Маркізет, муліне, хрестик, штапівка, мережки. Виставочний фонд Укрхудожпрому*

*O. V. Telizhenko. Ready-to-sew blouse. Detail. 1985. Cherkasy. Marquisette, cotton floss threads. Ukrainian Handicrafts Exhibition Fund*





Г. І. Григоренко. Сукня жіноча. Фрагмент. 1984. Чернігів.  
Вовна, муліне, гладь, мережка. ЧОІМ

Н. І. Нрхоренко. Dress. Detail. 1984. Chernihiv.  
Woollen cloth, cotton floss threads. ChRMH



ті народні секрети, що перетворюють звичайні грубі шви на творіння високої майстерності, які, крім утилітарної функції, мають ще й декоративне навантаження.

Особливу славу й популярність має подільська вишивка – одна з найскладніших і найкращих в Україні. Бездоганні за технікою виконання високохудожні вишивки цього краю зачаровують з першого погляду.

Художньо-виробничому об'єднанню "Вінничанка" підпорядковано визначні осередки художньої вишивки на Поділлі – фабрики художніх виробів "Жіноча праця" у Клеmbівці та "Художня праця" в Городківці. Це розгалужена система цехів, бригад, у багатьох селах працюють майстрині-надомниці. Уславлені вишивальниці Параска Березовська, Марія Коржук відомі далеко за межами України.

У роботах подільських вишивальниць улюбленою залишається класична техніка низи чорного й червоного кольорів, що лягають густими насиченими лініями, а також вишивка білим по білому, застосуванням філігранних

технік – "солов'їні вічка", зерновий вивід, довбанка, що є улюбленими у творчості Ганни Ляльки.

Роботи клеmbівських майстринь експонувалися на різноманітних виставках в Україні та за рубежом. Подільські вишивки знають у Брюсселі, Марселі, Монреалі, Лейпцигу, Парижі.

Високими художніми якостями характеризуються вишивки Львівської області. Так, в Сокальському районі легкі узори рукавів жіночих сорочок створюють враження тонкого мережива. Їх виконують зазвичай хрестиком нитками чорного кольору. Для Городоцького району характерні типові орнаменти, складені з багатопроменевої розетки та її фрагментів. Вишивають червоним, додаючи синього, рідше чорного кольору так званім городоцьким швом.

У Яворівському районі у 50–80-х роках замість дрібних мотивів, таких як "сосонки", "купочки", "деревця", "клинці", "кривульки", які вишивали хрестиком, стебнівою, майстрині почали вишивати рослинний, квітковий орнамент гладдю ("кладенням"), сміливо використовуючи



М. П. Іванюк. Купон жіночої блузи. Фрагмент. 1957. с. Клеmbівка Ямпільського р-ну Вінницької обл. Крепдешин, муліне, гладь, виколювання, зерновий вивід. МУНДМ

M. P. Ivaniuk. Ready-to-sew blouse. Detail. 1957. Vil. Klembivka, Yampil Dist., Vinnytsia Reg. Crepe de chine, cotton floss threads. MUFDA



К. О. Коротич. Купон жіночої блузи. 1950. с. Клембівка Ямпільського р-ну Вінницької обл.  
Маркізет, муліне, низь, кафасор. МУНДМ

K. O. Korotych. Ready-to-sew blouse. 1950. Vil. Klembivka, Yampil Dist., Vinnytsia Reg.  
Marquissette, cotton floss threads. MUFDA



Блуза жіноча. Купон. 1956. с. Клембівка Ямпільського р-ну Вінницької обл.  
Маркізет, муліне, низь, кафасор. МУНДМ

Ready-to-sew blouse. 1956. Vil. Klembivka, Yampil Dist., Vinnytsia Reg.  
Marquissette, cotton floss threads. MUFDA



жовті, сині, червоні, зелені нитки. Майстрині Львівщини – заслужений майстер народної творчості Марія Федорчак-Ткачова, Ганна Надвірна, Олімпія Гушул та інші – глибоко вивчають і розвивають надбання своїх попередників.

Вишивкам Тернопільської області властивий темний, аж до чорного, колорит. Виконані вовною густі, без пробілів, орнаменти суцільно вкривають рукава жіночих сорочок. З початку ХХ ст. у виконанні квіткових орнаментів поширилася хрестикова техніка, що охоплює близько 10–15 кольорів. Використовуються також бісер, стеклярус, лелітки. Рукава жіночих сорочок виконуються “кучерявим” стібком, заволікуванням, а також прозорим шитвом. Особливо цікаві сорочки з брижами – густо зібраними складками на манжетах, навколо ший з вишитими поверх них узорами.

Крім народних майстринь, вишивальниць одягу, тут працювали митці Івано-Франківської фабрики художніх виробів, серед них – Ярослав Грицишин, Дарина Піткевич, Марія Попадинець, Світлана Данилюк. Художниця

Д. Піткевич розробила багато варіантів композицій вишивок жіночих маркізетових блуз. Часто у вишиванні однієї сорочки вона поєднує різні техніки – низь, стебнівку, хрестик. На уставках розміщує мотиви ромбів і стрічкові композиції, нижче – у шаховому порядку зірочки, подібні укрупненим “слов’яним вічкам”, вводить вузькі мережані смуги. В її вишивках основним є помаранчевий колір, якому підпорядковані делікатно введені чорний, зелений, жовтий та фіолетовий. У композиціях вишивок чоловічих сорочок вона застосовує зелений колір як своєрідне тло для жовтого, червоного і чорного. Художниця створила цікаві композиції, виходячи з багатокольорності вишивок околиць сіл Яворова, Річки, Верховини, Космача.

У Косові жила й працювала славетна майстриня Ганна Герасимович (1889–1974). За великий внесок у розвиток вітчизняної художньої культури їй одній з перших на Гуцульщині було присвоєно звання заслуженого майстра народної творчості України. Усе своє творче життя Г. Герасимович збирала й вивчала скарби народної вишивки.



П. Й. Коржук. Купон жіночої блузи. 1957. с. Клембівка Ямпільського р-ну Вінницької обл. Маркізет, муліне, гладь, виколювання, мережка. МУНДМ

P. Yo. Korzhuk. Ready-to-sew blouse. 1957. Vil. Klembivka, Yampil Dist., Vinnytsia Reg. Marquisette, cotton floss threads. MUFDA



Народний одяг. с. Космач Косівського р-ну Івано-Франківської обл.

Folk costume. VII. Kosmach, Kosiv Dist., Ivano-Frankivsk Reg.





Народний одяг. с. Виженка Вижницького р-ну Чернівецької обл.

Folk costume. Vil. Vyzhenka, Vyzhnytsia Dist., Chernivtsi Reg.



П. М. Шинкарук. Сорочка жіноча. Фрагмент. 1946. с. Незвисько Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.  
Полотно, бавовняні нитки, хрестик. КМНМГ

*P. M. Shinkaruk. Chemise. Detail. 1946. Vil. Nezvyisko, Horodenka Dist., Ivano-Frankivsk Reg.  
Linen, cotton threads. KMFAHP*



Г. П. Кокіщук. Сорочка жіноча. Фрагмент. 1963. с. Замагорів Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.  
Полотно, муліне, низинка. КМНМГ

*H. P. Kokischuk. Chemise. Detail. 1963. Vil. Zamahoriv, Verkhovyna Dist., Ivano-Frankivsk Reg.  
Linen, cotton floss threads. KMFAHP*





Г. Ю. Герасимович. Сорочка жіноча. 1971. Косів Івано-Франківської обл.  
Полотно, муліне, низь. КМНМГ

H. Yu. Herasymovych. Chemise. 1971. Kosiv, Ivano-Frankivsk Reg.  
Linen, cotton floss threads. KMFAHP



Зачарована побаченим, вона створювала нові рисунки, гуцульські орнаменти – “скриньковий”, “головканий”, “лумеровий”, “чікканий” та ін., що лягали на полотно ска-тертей, серветок, доріжок, сорочок. Її вишивки – це поєднання індивідуальних пошуків художниці з традиціями народної творчості. Виконані майстринею узори приваблюють тонким відчуттям колориту, життєрадісною гамою кольорних поєднань – червоного, жовтого, оранжевого, зеленого, чорного. Її улюбленою технікою була низинка, але вишивала вона також хрестиком, білою мережкою – “циркою”. Основою композицій найчастіше були ланцюг видовжених ромбів з тонкою філігранною розробкою всередині й зовнішнім обрамленням “гребінчиком”, “кучериками” тощо. Вишивки прославленої художниці зберігаються в багатьох музеях країни.

Серед учнів Г. Герасимович – заслужений майстер народної творчості України Ганна Кива (1930–1981). Народилася вона на Київщині, з дитинства навчилася вишивки від матері. Навчаючись у Косові, назавжди полюбила

мистецтво цього краю. В орнаментах “Селянської ска-терті”, серветок “Голуби”, “Два кольори” використано мо-тиви вишивок Карпатського передгір'я, сіл Городоцького району, в орнаментах диванних подушок “Квіти з поло-нини”, “Зірочки” автор творчо переосмислює народні мо-тиви “рачки”, “кучері”, “чічки”, “головки”.

Параска Хім'як – з уславленої династії Шкрібляків, мистецтва вишивки навчилася у дитинстві від своєї тітки Катерини Шкрібляк-Корпанюк – першої в Яворові виши-вальниці. У вишивках П. Хім'як вражає насамперед її здат-ність щоразу знаходити нові й нові художні вирішення, створювати неповторної краси узори. Скатерті, рушники, сорочки приваблюють яскравою мережаною гамою ор-наментів, розмаїтістю, підкресленою декоративністю. У своїх роботах майстриня використовує традиційні на-родні мотиви “скриньки”, “кривульки”, “кучері”.

У руках Параски Клим з с. Виженка Чернівецької області розквітають усі барви цього краю. Особливо майстерно вишиває вона сорочки “рукав'янки”, щедро



*Роботи М. О. Сабадаш*

*Embroideries by M. O. Sabadash*





М. І. Зарембська. Сорочка жіноча. 1988. Київ.  
Полотно, муліне, хрестик

M. I. Zaremska. Chemise. 1988. Kyiv.  
Linen, cotton floss threads



*М. О. Сабадаш. Доріжка "Золота осінь". 1976. Коломия Івано-Франківської обл.  
Полотно, муліне, ретязь, низинка. КМНМГ*

*M. O. Sabadash. Golden Autumn. Runner. 1976. Kolomyia, Ivano-Frankivsk Reg.  
Linen, cotton floss threads. KMFAHP*





М. Білас. Серветка "Коники". Фрагмент. 1983.  
Трускавець Львівської обл. Полотно, вовна, хрестик. КМНМГ

M. Bilas. Horses. Serviette. Detail. 1983.  
Truskavets, Lviv Reg. Linen, woollen threads. KMFAHP



Вишивка одягу. с. Виженка Вижницького р-ну Чернівецької обл.  
Embroidered blouse. Vil. Vyzhenka, Vyzhnytsia Dist., Chernivtsi Reg.



прикрашені скісними лініями орнаментальних узорів. Улюблена гама кольорів – поєднання жовтого й коричневого або вишневого й зеленого.

Поблизу Чернівців, у Лужанах і Новосілці, на свята дівчата вдягають оздоблені бісером сорочки, суцільно вишиті на рукавах і грудях рослинним орнаментом. Яскраві, соковиті кольори вишивок виграють на сонці всіма барвами веселки і справляють незабутнє враження.

У Вашківцях на Буковині жив і працював заслужений майстер народної творчості України Григорій Гарас (1901–1972), який присвятив усе своє життя мистецтву орнаментики. На основі народних зразків буковинського

орнаменту він створив понад тисячу малюнків для вишивок і ткацтва, чим надзвичайно збагатив скарбницю народного мистецтва. У традиційну буковинську вишивку майстер вніс нові ритми й колірні поєднання. Мандрують світом створені ним узори, радуючи людей своєю декоративністю, яскравістю, гармонією кольорів, ритмом ліній.

Народні традиції вишивки Буковини творчо продовжують художниці Ніна Медвецька та Валентина Лека. Композиції рослинного та геометричного орнаментів на їхніх виробках – жіночих блузах, дитячому одязі чіткі й лаконічні. Часто полегшений малюнок обводиться смужкою чорного кольору, що надає йому графічної виразності.



*П. Й. Клим. Вишивка одягу с. Виженка Вижницького р-ну Чернівецької обл.*

*P. Yo. Klym. Embroidery. Vil. Vyzenka, Vyzhnytsia Dist., Chernivtsi Reg.*



П. Й. Клим. Сорочка жіноча. с. Виженка Вишницького р-ну Чернівецької обл.

P. Yo. Klym. Chemise. Vil. Vyzhenka, Vyzhnytsia Dist., Chernivtsi Reg.





П. Й. Клим. Сорочка жіноча. Фрагмент. 1950. с. Виженка Вижицького р-ну Чернівецької обл.  
Полотно, муліне, хрестик. КМНМГ

P. Yo. Klym. Chemise. Detail. 1950. Vil. Vyzhenka, Vyzhnytsia Dist., Chernivtsi Reg.  
Linen, cotton floss threads. KMFAHP



О. О. Гасюк. Блуза жіноча. Фрагмент. 1965. м. Вижиця Чернівецької обл.  
Крепдешин, муліне, гладь, мережка, ретязь. КМНМГ

O. O. Hasiuk. Blouse. Detail. 1965. Vyzhnytsia, Chernivtsi Reg.  
Crepe de chine, cotton floss threads. KMFAHP





Н. Н. Медвецька. Купони жіночих блуз. Фрагменти. 1988. Чернівці.  
Маркізет, муліне, низь, хрестик. Виставочний фонд Укрхудожпрому

N. N. Medvetska. Ready-to-sew blouses. Details. 1988. Chernivtsi.  
Marquisette, cotton floss threads. Ukrainian Handicrafts Exhibition Fund





*О. А. Курик. Сорочка жіноча. Фрагмент. 1982. с. Мілієве Вижницького р-ну Чернівецької обл.  
Домоткане полотно, шовкові нитки, вирізування, гладь, хрестик. КМНМГ*

*O. A. Kuryk. Chemise. Detail. 1982. Vil. Miliyevе, Vyzhnytsia Dist., Chernivtsi Reg.  
Homespun linen, silk threads. KMFAHP*



*В. І. Козак. Сорочка жіноча. 1950. с. Брідок Заставнівського р-ну Чернівецької обл.  
Полотно, бісер. КМНМГ*

*V. I. Kozak. Chemise. 1950. Vil. Bridok, Zastavna Dist., Chernivtsi Reg.  
Linen, glass beads. KMFAHP*



О. А. Курик. Сорочка жіноча. Фрагмент. 1976. с. Мілієве Вижницького р-ну Чернівецької обл.  
Домоткане полотно, шовкові нитки, муліне, мережка, бісер, гладь. КМНМГ

O. A. Kuryk. Chemise. Detail. 1976. Vil. Milyeve, Vyzhnytsia Dist., Chernivtsi Reg.  
Homespun linen, silk and cotton floss threads. KMFAHP



# ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

# У

70–80-х роках активізується інтерес до багатоглибини народної вишивки, одягу. До народних традицій вбрання звертаються

художники, які працюють на підприємствах художніх промислів та в будинках моделей. На основі вивчення народного костюма вони розробляють моделі одягу, в яких колір, вишивка, сучасний крій органічно поєднано в одне ціле. Створюючи найрізноманітніший одяг – сукні, костюми, чоловічі сорочки, жіночі блузи, дитячі вироби, художники враховують національний крій і традиційні схеми розміщення вишивки. Застосування нових матеріалів вплинуло на характер вишивки. Для жіночих блуз, наприклад, найчастіше використовують такі тканини, як маркізет, батист, крепдешин, шовк, що дає можливість застосовувати філігранну розробку орнаментальних мотивів.

Оригінальністю вирішення позначаються роботи заслуженого майстра народної творчості України Марії Федорчак-Ткачової, яка працювала на Львівському художньо-виробничому об'єднанні імені Лесі Українки. Глибоке вивчення специфіки українського костюма, етнографічних особливостей окремих районів, традиційних принципів побудови орнаменту допомогли художниці створити сучасне високохудожнє вбрання. Вона розробила низку моделей за мотивами жіночого одягу Яворівщини.

До традицій народного костюма звертається у своїй роботі львівська художниця Стефанія Кульчицька. Вона використовує й розвиває традиції класичної спадщини народного вбрання, його різноманітне декоративне оформлення вишивкою, аплікацією, шнуруванням. Найчастіше художниця звертається до народного мистецтва Гуцульщини, зокрема до традицій вишивки костюма. Тут кожний район, навіть кожне село має свої художні особливості, свою улюблену колірну гаму. Свої роботи вона створює за мотивами яворівських кабатів, лемківських гуг, бойківських гуньок, гуцульських кептарів, львівських кошушків, полтавських керсеток, київських сорочок.

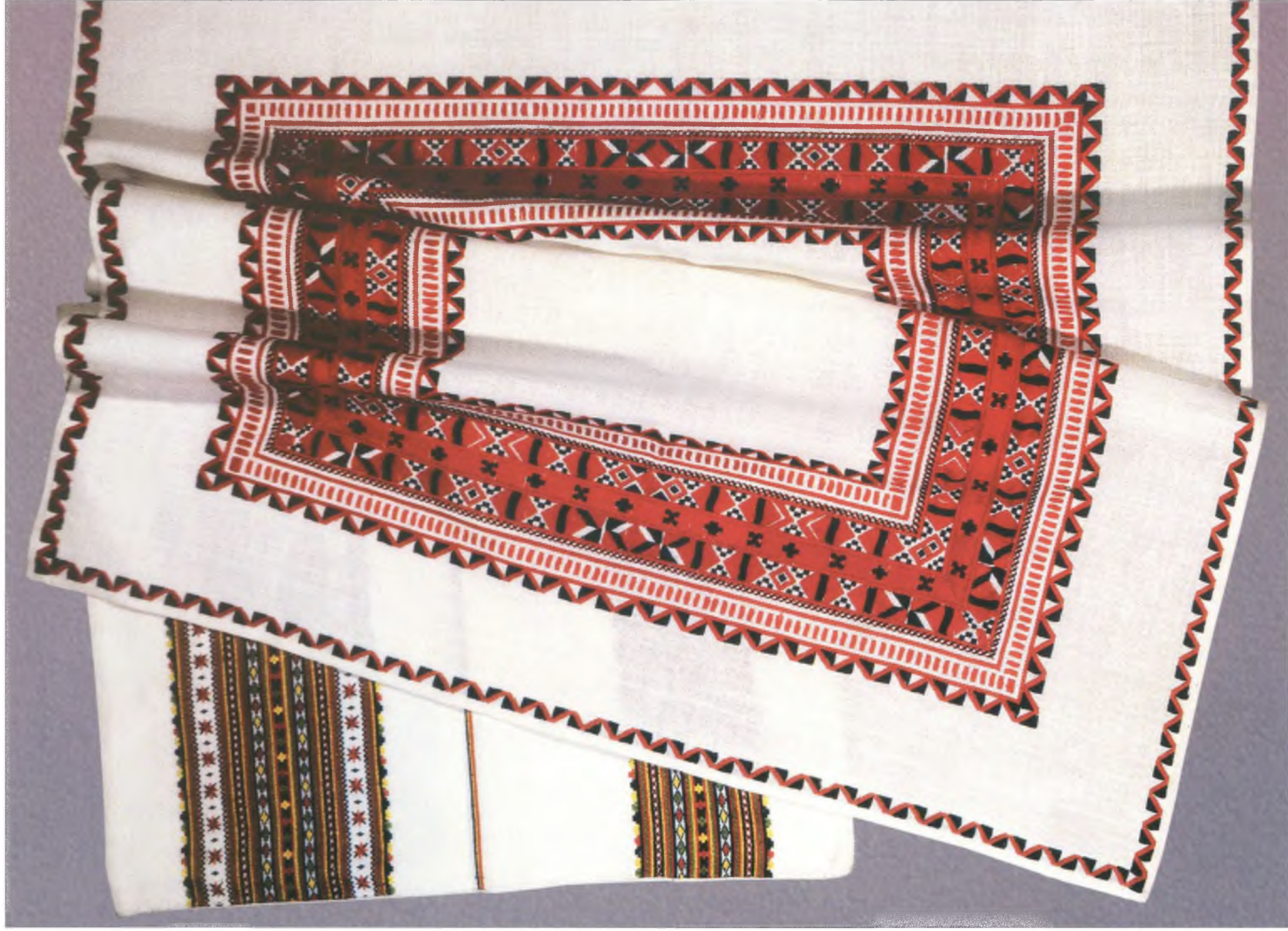
Кожна робота художниці – чи то жіноча свита, чоловічий кептар чи кожух – то своєрідний твір мистецтва, який має оригінальне художнє вирішення, свій поетичний образ. Це свити “Шахтарочка”, “Каштани Києва”,

“Едельвейс”, “Щасливе дитинство”, “Перлина Гуцульщини”, “Чарівна Марічка”, “Косівчанка”, “Космачанка”, сердаки “Довбуш”, “Закарпатський гуцул” тощо. Особливе місце у творчості художниці займають роботи на теми Шевченкової поезії: свити “Катерина”, “Тополя”, кептар “Квіти на Тарасовій горі” та ін.

Поезія костюма Поділля стала основою творчості Марії Зарембської, яка народилася у Копичинцях на Тернопільщині, здавна відомому осередку народної вишивки. Нині вона живе і працює в Києві. Красу й розмаїття барв рідного Поділля майстриня передає в узорах, що прикрашають сучасні за кроєм жіночі сукні, чоловічі сорочки, дитячий одяг. Орнаменти її вишивок витончені й гармонійні, в них закладено глибоке розуміння поезії вишивки, відчуття ритму, гармонії кольору. Ретельно вивчає вона народну вишивку в музеях, уважно придивляється до скарбів, що зберігаються у скринях літніх жінок. Вона творить свій власний світ краси й поезії. Роботи майстрині “Вечірня заграва”, “Чари кохання”, “Подільська легенда” позначені високою культурою орнаменту, кольору, сповнені оптимістичної сили та енергії художньої творчості. Її найулюбленіші кольори – чорно-вишневий із яскравими спалахами жовтого, зеленого та оранжевого.

Роботи заслуженого майстра народної творчості України Ганни Вінтоняк з Коломиї сповнені яскравого, оптимістичного світовідчуття. Це наочне свідчення новаторського розуміння народних традицій, їх сміливого оновлення. Майстриня вивчає народну спадщину Гуцульщини, Покуття і створює сучасні оригінальні жіночі блузи, сукні, чоловічі костюми, в яких вдало поєднано красу й доцільність. Художницю приваблює логічність і простота народного вбрання, його глибока образна наснаженість. Її роботи – це осягнення цілісної образно-конструктивної системи народного одягу, в якій рівноправними елементами є крій, фактура тканини, декоративне оздоблення. Проте Г. Вінтоняк не копіює традиційний народний одяг, а подає його з позиції сучасної моди.

У 80-х роках до традицій народного одягу звертаються художники-модельєри, насамперед Києва та Львова. Так, глибока образно-декоративна змістовність української вишивки в поєднанні з доцільністю і простою крою народного костюма приваблюють львівських



М. І. Калиняк. Вишивка. Фрагмент. 1967. Львів.  
Полотно, вовняні нитки, коса гладь, штапівка, набірування, МУНДМ

М. І. Kalyniak. Embroidery Detail. 1967. Lviv.  
Linen, woolen threads. MUFDA



М. Ф. Федорчак-Ткачова. Сорочка чоловіча. Фрагмент. 1974. Львів.  
Полотно, муліне, мережка, низь. МУҀДМ

M. F. Fedorchak-Tkachova. Shirt. Detail. 1974. Lviv.  
Linen, cotton floss threads. MUFDA



Л. О. Фролова. Сукня жіноча. 1980. Львів.  
Виставочний фонд Укрхудожпрому

L. O. Frolova. Dress. 1980. Lviv.  
Ukrainian Handicrafts Exhibition Fund





*Н. Л. Веселовська, М. Т. Скопич. Сукня жіноча. 1988. Київ.  
Шовкове полотно, муліне, машинна вишивка. Виставочний фонд Укрхудожпрому*

*N. L. Veselovska, M. T. Skopych. Dress. 1988. Kyiv.  
Silk, cotton floss threads. Ukrainian Handicrafts Exhibition Fund*



художниць Валентину Шелест та Світлану Заблодську. З позицій сучасного осмислення вони вивчають і розробляють основні принципи формотворення художнього образу народного вбрання, підкреслюючи найтиповіші й найвиразніші способи декорування і крою. Їхні ансамблі одягу „Полісся” й „Полтавчанка” – це цілком самобутні й оригінальні твори.

Серед художників, що звертаються до джерел української вишивки, шукаючи в ній наснагу й натхнення, слід назвати Михайла Біласа, що нині проживає в Трускавці. Його твори відзначаються новаторським підходом, свіжим, оригінальним вирішенням.

Верхній традиційний одяг, його своєрідне оформлення вишивкою, апікацією надихає художника Будинку моделей України Григорія Мепена. Він дав нове життя таким забутим нині видам верхнього одягу, як західно-українська ґуня і чуга, і на їх основі створив емоційно-виразні, сучасні за кроєм пальта-накидки й плащі. Орнаментовані сердаки ґуцульчини і свити Подніпров'я стали

творчим імпульсом у розробці цілих колекцій ансамблів „Сорочинський ярмарок”, „Запорожці”, „Єдність”. Віртуоз і майстер своєї справи Г. Мепен брав участь у міжнародних виставках моди. Разом з художницею Лідією Авдеевою вони започаткували перші в Україні шоу-програми показу моделей одягу за народними традиціями, які мали великий успіх у багатьох країнах світу. Це міжнародні виставки в таких містах, як Пловдив (Болгарія), Лейпциг (Німеччина), Монреаль (Канада), Гельсінкі (Фінляндія), Лос-Анджелес (США), Краків (Польща). У 90-х роках з успіхом пройшли виставки в Мексиці, Аргентині, Канаді. Зарубіжні глядачі з цікавістю спостерігали за тим, як сучасна мода гармонійно поєднувалася з традиціями українського народного вбрання, виявляючи його красу й оригінальність декоративного оформлення.

Різних за своїм спрямуванням, за засобами й методами вираження художньої мови Л. Авдееву та Г. Мепена об'єднує шанобливе ставлення до традицій класичної спадщини народного мистецтва.



*М. О. Сабадаш. Серветка "Новобудови". 1976. Коломия Івано-Франківської обл. Полотно, муліне, хрестик. КМНМГ*

*M. O. Sabadash. New Houses. Serviette. 1976. Kolomyia, ivano-Frankivsk Reg. Linen, cotton floss threads. KMFAHP*



С. В. Кульчицька. Доріжка "Тарасові шляхи". Фрагмент. 1976. Львів.  
Полотно, муліне, настилування, ретязь. МНАПУ

S. V. Kulchytska. Taras's Roads. Runner. Detail. 1976. Lviv.  
Linen, cotton floss threads. MFALU

Широкий діапазон пошуків художника-модельєра Л. Авдеєвої. Кожна її робота – це творче відкриття, що вражає сміливістю й неординарністю. Інтерес до народного мистецтва, використання його художньо-образної мови яскраво виявився у створенні колекції „Весілля”, що демонструвалася на Міжнародній виставці в Канаді у 1975 р. Сучасні моделі одягу з’явилися у доробку Л. Авдеєвої внаслідок ретельного вивчення барвистого одягу Подніпров’я. Художницю полонили своїм динамізмом і внутрішньою енергією малюнки Г. Собачко. Серія робіт Л. Авдеєвої – це яскраво індивідуальна інтерпретація, своєрідне прочитання творчості народної майстрині. Роботи Л. Авдеєвої з успіхом демонструвались в колекції Республіканського будинку моделей на виставці „Людина, суспільство, сім’я” у Сполучених Штатах Америки (1988). На жаль, у Києві вже не існує Будинку моделей, який так плідно працював у напрямку використання народних традицій українського вбрання в сучасному одязі. Нині Л. Авдеєва викладає в Інституті декоративного мистецтва ім. М. Бойчука, впроваджуючи свій досвід у роботи своїх учнів. Саме тому з’являються дипломні проекти сучасного одягу за мотивами творчості Марії Приймаченко й Ганни Собачко,

в яких відтворюється краса української народної вишивки.

Плідно працює над створенням сучасних за кроєм жіночих блуз, чоловічих сорочок художниця Валентина Костюкова. Вона сміливо користується кольоровими тканинами, органічно поєднуючи їх з вишивкою.

Витоки рукотворної текстильної пластики Галини Забашти своїм корінням сягають народного мистецтва. Художниця – неперевершений майстер сценічного костюма, кожна деталь якого – цілісний художній образ, сповнений глибокої змістовності й духовної наснаженості. Для її робіт характерне органічне поєднання сучасного силуету з яскравим розписом, аплікацією, різноманітними декоративними швами. В її знаковому творі «Українське бароко» відбито вміння проникати в стихію барокового орнаментального мистецтва, вносити у світ народної творчості авторські пошуки і знахідки останнього часу. Зацікавленість декоративними образами Марії Приймаченко, їх творче переосмислення та індивідуальне бачення лягли в основу серії костюмів «Маки», «Будяк», «Букет».

Період 90-х років ХХ ст. в українському мистецтві дуже складний як з історичного, так і з мистецького погляду.



*С. В. Кульчицька. Серветки. Львів. Полотно, муліне, хрестик*

*S. V. Kulchytska. Serviettes. Lviv. Linen, cotton floss threads*



Г. Г. Вінтоняк. Блуза жіноча за мотивами волинської вишивки. 1980. Коломия Івано-Франківської обл.  
Полотно, муліне, занизування. КМНМГ

H. H. Vintoniak. Blouse on motifs of Volynian embroidery. 1980. Kolomyia, Ivano-Frankivsk Reg.  
Linen, cotton floss threads. KMFAHP



Г. Г. Вінтоняк. Сукня жіноча за мотивами вишивок космацьких уставок. 1981.  
Коломия Івано-Франківської обл. Вовна, муліне, хрестик. НМІУ

H. H. Vintoniak. Dress on motifs of Kosmach embroidery. 1981.  
Kolomyia, Ivano-Frankivsk Reg. Woollen and cotton floss threads. NMHU





Г. Я. Кива. Прошва. Фрагмент. 1972. Косів Івано-Франківської обл.  
Полотно, муліне, низь. МУНДМ

H. Ya. Kyva. Embroidery Detail. 1972. Kosiv, Ivano-Frankivsk Reg.  
Linen, cotton floss threads. MUFDA



М. Я. Білас. Серветка "Коники". Фрагмент. 1983. Трускавець Львівської обл.  
Полотно, вовна, хрестик. КМНМГ

M. Ya. Bilas. Horses. Serviette. Detail. 1983. Truskavets, Lviv Reg.  
Linen, woollen threads. KMFAHP



Ці роки позначені здобуттям Україною державної незалежності, що привело до самоідентифікації, національного самовизначення та поступової інтеграції у світовий культурний простір. Відбулася переорієнтація художників, переоцінка ними попереднього досвіду та естетичних ідеалів. З одного боку, в своїй творчості вони зверталися до минулого, до прадавніх традицій, з іншого – до осмислення процесів розвитку світового мистецтва та співвіднесення його з українською культурою. Наслідком цього була зміна художньої моделі мистецтва, його естетичних орієнтирів. Здобувши свободу творчості, митці опинились у колі найрізноманітніших мистецьких напрямів і концепцій.

Водночас у суспільстві викристалізовується думка про те, що народне мистецтво формує національну свідомість, сприяє виробленню позитивного іміджу і, власне, гордості за свою історію, культуру. Саме таку патріотичну місію щодо відродження народного мистецтва, плекання його давніх традицій взяла на себе створена

в 1991 р. Національна спілка майстрів народного мистецтва України. Завдяки активній творчій та організаційно-практичній роботі (проведення художніх виставок, семінарів, симпозіумів з окремих видів і жанрів, видання журналу "Народне мистецтво" та ін.) вдалося не лише підтримати традиційні види мистецтва, а й відродити ті, що перебували в стані занепаду, безперспективності та деградації. Ліквідація промислів вишивки у визначних центрах народної творчості негативно позначилася на творчості багатьох народних митців. Проте окремі художники й надалі розвивають народні традиції вишивки, створюють нові орнаментальні мотиви, творчо пересmisлюють давно відомі.

Вишивка привертає увагу багатьох професійних художників сучасності, які виробили не лише свій погляд на розвиток цього виду декоративного мистецтва, а й власну манеру і авторську техніку. Такі митці, як Наталя і Лідія Борисенки та Тетяна Кисельова, у своїх декоративних композиціях поєднують техніки вишивки з гобеленом, батиюком, аплікацією.



М. Я. Білас. Серветка і наволочка. 1980–1984. Трускавець Львівської обл.  
Полотно, вовна, гладь, хрестик. Власність автора

M. Ya. Bilas. Serviette and pillowcase. 1980–1984. Truskavets, Lviv Reg.  
Linen, woollen threads. The author's property





М. Я. Білас. Серветки. 1984. Трускавець Львівської обл.  
Полотно, вовна, гладь, хрестик. Власність автора

M. Ya. Bilas. Serviettes. 1984. Truskavets, Lviv Reg.  
Linen, woollen threads. The author's property



*В. І. Шелест, С. М. Заблоцька. Сукня "Полтавчанка". 1977. Львів.  
Полотно, муліне, люрекс, вовна, лиштва, вирізування, мережка. МУНДМ*

*V. I. Shelest, S. M. Zablotska. Poltava Girl. Dress. 1977. Lviv.  
Linen, cotton floss, lurex, woollen threads. MUFDA*

Основними виражальними засобами в творчості Н. Борисенко виступає чітка графічна лінія, що виявляє і окреслює стилізовані фігуративні зображення в поєднанні з рослинними та абстрактними елементами. Художниця будує свої композиції на протиставленні кольорових вишитих зображень і чорного шовкового тла. Особливо цікавими є декоративні панно "Вечір", "Сутінки", "Ніжність", "Берегиня".

Творчість Т. Кисельової – яскраве свідчення сучасного ставлення митця до новітніх перетворень у художній вишивці. У своїх творах вона свідомо чи підсвідомо звертається до прадавніх магічних знаків і символів, до образів язичницької міфології, які передають магію первісного буття. Її роботи – це рукотворний текстиль, призначений для прикрашання інтер'єрів.

Улюблені мотиви вишивки Анжеліки Рудницької – прадавні символи, що генетично живуть у нашій підсвідомості – це дерево життя як прообраз вічного оновлення природи, писанка як прообраз Всесвіту. Її фантастичні

дерева-писанки яскраво декоративні, архаїчні і водночас сучасні, наївно щирі й зворушливі.

Творчість сучасних митців вишивки виявляє їх глибинний зв'язок з традиціями народної вишивки, збереження і подальший розвиток її художньо-образної структури. Головним є те, що сучасна вишивка зберігає свій духовний світ, поглиблює образну змістовність і доводить, що народне мистецтво, як і народна пісня, – це велике надбання української культури.



*М. Я. Білас. Серветка. 1984. Трускавець Львівської обл. Полотно, вовна, гладь, хрестик. Власність автора*

*M. Ya. Bilas. Serviette. 1984. Truskavets, Lviv Reg. Linen, woollen threads. The author's property*



М. Демцю. Портрет гуцулки. 2000. Львів. Полотно, олія

M. Demtsiu. Portrait of a Hutsul Girl. 2000. Lviv. Oil on canvas



*В. І. Шелест, С. М. Заблоцька. Костюм "Київське Полісся". 1983.  
Львів. Вовна, занизування. МУНДМ*

*V. I. Shelest, S. M. Zablotska. Kyiv Polissia. Costume. 1983.  
Lviv. Woollen threads. MUFDA*





*В. І. Шелест, С. М. Заблоцька. Костюм "Тернопільчанка". 1982. Львів.  
Вовна, занизування, бісер, рахункова гладь, штапівка, мережка, хрестик. МУНДМ*

*V. I. Shelest, S. M. Zablotska. Ternopil Girl. Costume. 1982. Lviv.  
Woollen threads, glass beads. MUFDA*



*В. І. Шелест, С. М. Заблоцька. Костюм "Тернопільчанка". Фрагмент. 1982. Львів.  
Вовна, занизування, бісер, рахункова гладь, штапівка, мережка, хрестик. МУНДМ*

*V. I. Shelest, S. M. Zablotska. Ternopil Girl. Costume. Detail. 1982. Lviv.  
Woollen threads, glass beads. MUFDA*





В. І. Шелест, С. М. Заблоцька. Сукня "Київська Русь". Фрагмент. 1982. Львів.  
Полотно, рахункова гладь, мережка. МУНДМ

V. I. Shelest, S. M. Zablotska. Kyivan Rus. Dress. Detail. 1982.  
Lviv Linen. MUFDA





В. І. Шелест, С. М. Заблоцька. Сукня "Київська Русь". 1982. Львів.  
Полотно, рахункова гладь, мережка. МУНДМ

V. I. Shelest, S. M. Zablotska. Kyivan Rus. Dress. 1982.  
Lviv Linen. MUFDA





Л. В. Авдеева. Сукня весільна за мотивами розписів Г. Ф. Собачко. Фрагмент. 1988. Київ.  
Капрон, аплікація, декоративний шов, гладь. Київський будинок моделей

L. V. Avdeyeva. Wedding dress after motifs of H. Sobachko's paintings. Detail. 1988. Kyiv.  
Kapron, appliqué. Kyiv Fashion House



Л. В. Авдеєва. Сукні жіночі. Фрагменти вишивок. 1976. Київ.  
Шифон, шовк, гладь. Київський будинок моделей

L. V. Avdeieva. Dresses. Details of embroidery. 1976. Kyiv.  
Chiffon, silk threads. Kyiv Fashion House





Л. В. Авдеева. Сукні весільні за мотивами розписів Г. Ф. Собачко. 1988. Київ.  
Капрон, аплікація, декоративний шов, гладь. Київський будинок моделей

L. V. Avdeyeva. Wedding dresses after motifs of H. Sobachko's paintings. 1988. Kyiv.  
Kapron, appliqué. Kyiv Fashion House



Л. В. Авдеева. Сукні жіночі за мотивами розписів Г. Ф. Собачко. Фрагменти. Київ.  
Плюш, аплікація, декоративний шов, гладь. Київський будинок моделей

L. V. Avdeieva. Dresses after motifs of H. Sobachko's paintings. Details. Kyiv.  
Plush, appliqué. Kyiv Fashion House





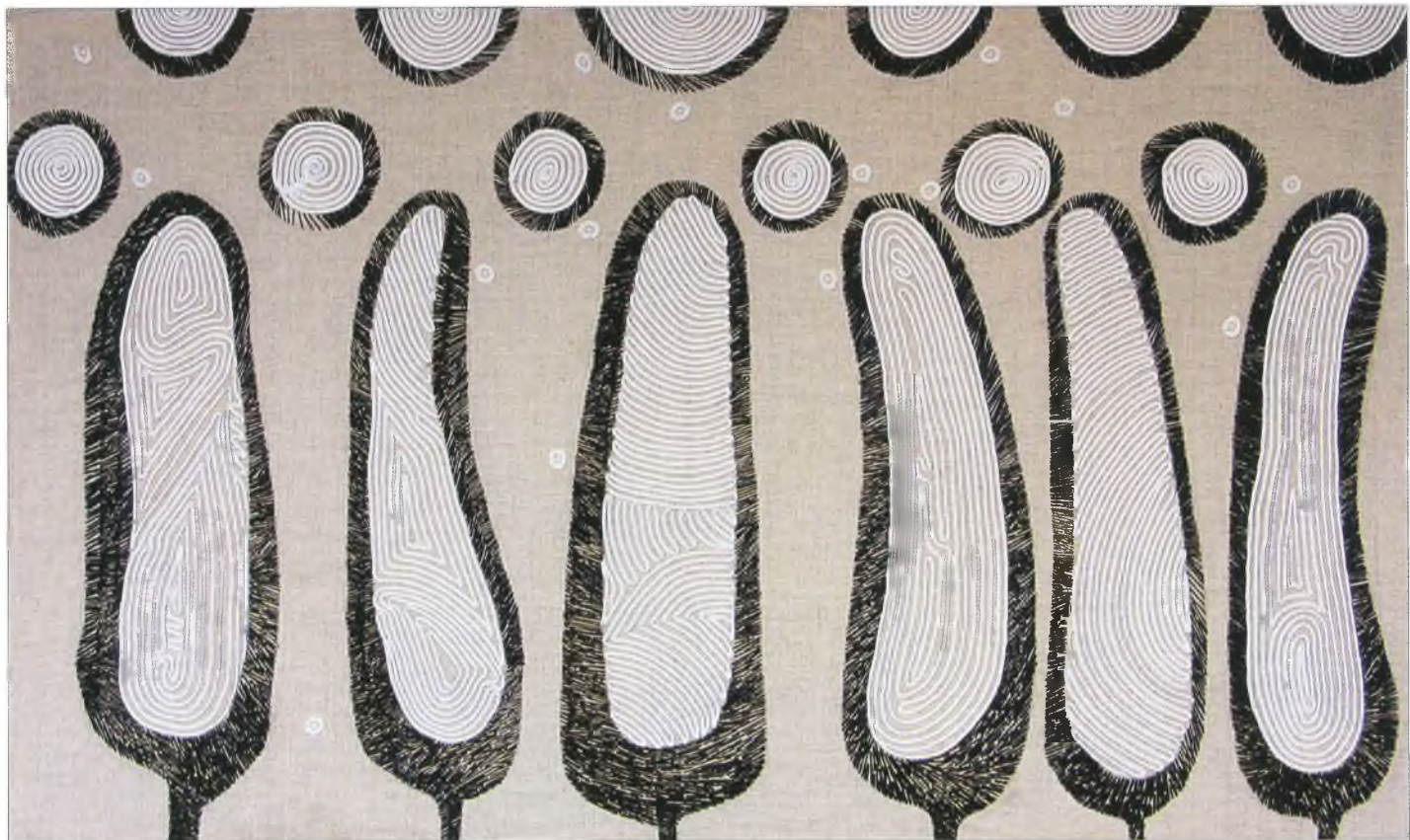
*Н. Борисенко. Панно "Двое". 1997. Київ. Авторська техніка*

*N. Borysenko. Pair. Panel. 1997. Kyiv. Author's technique*



*Н. Борисенко. Панно "Поцілунок". 2005. Київ. Авторська техніка*

*N. Borysenko. Kiss. Panel. 2005. Kyiv. Author's technique*



*Н. Борисенко. Панно "Тополі". 2005. Київ. Авторська техніка*

*N. Borysenko. Poplars. Panel. 2005. Kyiv. Author's technique*





*Т. Кисельова. Панно "Хлябі небесні". Фрагмент. 2004. Київ. Авторська техніка*

*T. Kyseliova. The Heavens Opened. Panel. Detail. 2004. Kyiv. Author's technique*



*Т. Кисельова. Панно "Руки золоті". Фрагмент. 2004. Київ. Авторська техніка*

*T. Kyseliova. Golden Hands. Panel. Detail. 2004. Kyiv. Author's technique*





*Т. Кисельова. Панно "Артефакти - 1".  
2004. Київ. Авторська техніка*

*T. Kyseliova. Artefacts-1. Panel.  
2004. Kyiv. Author's technique*



*Т. Кисельова. Панно "Артефакти - 2".  
2004. Київ. Авторська техніка*

*T. Kyseliova. Artefacts-2. Panel.  
2004. Kyiv. Author's technique*





*Т. Кисельова. Панно "Дерево". 1995. Київ. Гарячий батик, стьобання, вишивка.*

*T. Kyseliova. The Tree. Panel. 1995. Kyiv. Cotton, hot batik, embroidery*



*Л. Борисенко. Панно "Райське дерево". 2007. Київ. Полотно, авторська техніка*

*L. Borysenko. The Tree of Paradise. Panel. 2007. Kyiv. Linen, author's technique*



Н. Борисенко. Панно "Русалія". 1998. Київ. Авторська техніка

N. Borysenko. Water-nymphs. Panel. 1998. Kyiv. Author's technique





*Н. Борисенко. Панно "Берегиня". 1999. Київ. Авторська техніка*

*N. Borysenko. Protectress. Panel. 1999. Kyiv. Author's technique*



*Н. Борисенко. Панно "Ті, що йдуть". 1999. Київ. Авторська техніка*

*N. Borysenko. Those Walking. Panel. 1999. Kyiv. Author's technique*



A. Рудницька. Панно "Радуйся". 2005. Київ.  
Муліне, авторська техніка

A. Rudnytska. Rejoice. Panel. 2005. Kyiv.  
Cotton floss threads, author's technique



A. Рудницька. Панно "Місячне колесо". 2005. Київ.  
Муліне, авторська техніка

A. Rudnytska. Moon's Wheel. Panel. 2005. Kyiv.  
Cotton floss threads, author's technique



T. Кисельова. Панно "Початок". 2004. Київ. Авторська техніка

T. Kyseliova. The Beginning. Panel. 2004. Kyiv. Author's technique





І. Проців. Портрет гуцулки. 2007. Львів. Полотно, олія

I. Protsiv. Portrait of a Hutsul Girl. 2007. Lviv. Oil on canvas



*С. Гришко. Святкові дівочі сукні за мотивами К. Білокур.  
Фрагменти. 2008. Київ. Гладь*

*S. Hryshko. Festive girls' dresses after motifs by K. Bilokur.  
Details. 2008. Kyiv*



# SUMMARY

**E**MBROIDERY is a most popular and widespread form of decorative arts in Ukraine. Its finest examples represent the world of beauty and fantasy, demonstrating a poetic

perception of the surrounding nature, the world of images which hark back to ancient mythology, the customs and beliefs of our ancestors. Though the art of embroidery has its origins in the depth of centuries it is an indispensable part of modern culture. Ornamentation of garments and articles for domestic furnishings has been practiced since olden times. This fact is testified by numerous archaeological finds and written sources, which evidence that embroidery in gold thread, beadwork, and appliqué were widespread among the Sarmatians and Scythians. Old Rus miniatures, frescos and archaeological finds, as well as chronicles prove the high skill of execution of embroidery in Kyivan Rus (9th – 13th cc). Geometric motifs, representations of cheetahs, lions, and birds are often found in Old Rus embroidery patterns, marked by a clear rhythm, magnificence, and harmony. Plant motifs are especially diverse.

Having adopted Christianity and medieval Christian culture, Kyivan Rus received Christian iconography as an already established system, which reached its perfection in Byzantium and on the Balkans. However, instead of copying, local masters took the path of active creative treatment of church heritage new for them. Chronicles inform that embroidery was practiced in princely families and embroidery workshops were set up. Thus, in the 11th century Anna-Yanka, sister of Prince Volodymyr Monomakh, organized a school in St. Andrew's Monastery in Kyiv, where noble girls learned the art of embroidery with gold and silver threads. It is known also that Anna, wife of Prince Riurik Rostyslavych, made embroideries both for her family and for decoration of church interiors. Fragments of embroidery with the representation of the Virgin Orans, two angels, and five saints found during the excavations in St. Sophia Cathedral in Kyiv belong to outstanding monuments of Old Rus art of the 13th century.

During many centuries remarkable monuments of gold embroidery were created that show the continuous

development of this kind of art from the time of its inception to its top achievements. These works are associated with the formation of the national idea, struggle of Ukrainian people for freedom and independence, and the defence of Orthodoxy and demonstrate a high level of artistic skill of embroiderers.

Ukrainian museums have a number of highly artistic samples of Ukrainian embroidery in gold thread from the 16th – 18th centuries, which decorated the clothes and articles of everyday use of the upper strata of society. The embroiderers used various precious textiles like brocade, China and Persian silks, West-European velvet, and gold and silver threads. Ukrainian gold embroidery of the 16th – 17th centuries was the next stage in the evolution of designs. Here Old Rus traditions combined with the achievements of West-European and Oriental art to form a new style; this was a stage greatly influenced by the Renaissance. Church embroideries of this period impress with their beauty, immaculate artistic taste, expressive design, and plastic line which testify to the embroiderers' new approach towards the interpretation of the artistic and aesthetic ideals of the time.

The latter half of the 17th and the 18th century saw the rapid development of all kinds of Ukrainian art. The optimism and energy which characterized Ukrainian culture at that period was consistent with the spirit of the new Baroque style. Blending with local traditions, above all with folk art's propensity to emphasized decorativeness, this style found a bright and original interpretation in Ukrainian art. In the embroidery it was manifested in the enhanced solemnity of articles and their magnificent and luxurious ornamentation. A new artistic ideal required a change of imagery and stylistic features and called for new embroidery techniques. Plant ornamentation began to dominate and an inner motion could be seen in it, while plasticity and painterly effects became more obvious. Embroidery in satin stitch with silks of various colours prevails. A new approach to ornamentation is evident in the deviation from a flat pattern and decorative juxtaposition of local colour patches to a subtle gradation of colour transitions and the use of intermediate tones.

The representation of local plant forms appears along with traditional motifs and the colour scheme is further intensified. The rich tonal gradation of colours provides for





achieving the sensual-plastic expressiveness of ornamentation. If in the embroidery of the 16th – first half of the 17th century the connection with the illumination of manuscript books and engravings is felt, then in the 18th century unsurpassable samples of representation of flora are executed in a free and easy manner. It seems the embroiderers were painting precious textiles with their needles.

Monuments of Ukrainian embroidery present a synthesis of creativity of icon painters who made an artistic image and masters who embodied it in the material. Pictorial embroidery developed in the common channel of the general trend of Ukrainian art, above all icon painting, engraving, and mural painting. This is testified by subjects and iconography of liturgical embroidery, artistic analogues with works by famous artists from the Kyiv-Pechersk Lavra icon painting shop, as well as by works of Leontiy Tarasevych and Ivan Schyrskiy whose sketches were used for fancywork. Sometimes the stitchery was made with their direct participation.

Works of liturgical use were made mainly by nuns in shops at convents, which were not only schools of embroidery and icon painting, but above all centres of culture and education. Survived archive materials make known names of craftswomen who left signed works. Among them are Maria Magdalene Mazepyna, mother of Hetman Mazepa and Mother Superior of the Ascension Convent in Kyiv; Fotyria, sister of Hierarch Ioann Maksymovych and Mother Superior of St. Parasceve's Convent in Chernihiv; as well as Olena, Mother Superior of St. Florus's Convent in Kyiv. The high cultural level and broad-mindedness of these remarkable persons, who introduced new content and artistic tinge into embroidery associating it with the spiritual life of their time, exerted great influence on the general process of the development of liturgical embroidery in convents they headed.

In the late 18th – early 19th centuries workshops belonging to landowners were widespread in Ukraine; there serfs embroidered household linens as well as garments. Articles decorated with beadwork or drawn-work in white silk on thin, transparent fabrics became particularly popular.

Ukraine's museums present Ukrainian folk embroidery most comprehensively, showing the stylistic unity of artistic features as well as the diversity of clearly defined regional peculiarities. These peculiarities are evident in the distinctive ornamental motifs and compositions, favourite colour gamut, and specific local techniques. Studies of the ornamental system and imagery of Ukrainian embroidery reveal the coexistence of both plant and geometrical patterns, whose semantics prove their ancient origin. Being aesthetically re-interpreted they, nevertheless, have not lost their artistic value.

Folk terminology testifies to the deep realistic foundation of Ukrainian ornamentation, to the poetic perception of the surrounding world which finds a specific decorative interpretation in embroidery.

Ukraine has a multitude of embroidery techniques. Each region possesses its own style of ornamentation and methods which have developed through the centuries, as well as a distinctive colour scheme. Hence, the republic's territory is conventionally divided into such ethnographic regions: Middle Dnipro area, Polissia, Podillia, South, the Carpathians, and Subcarpathia.

In the Middle Dnipro area, Poltava embroidery holds the leading position. It is noted for its delicate array of pastel tones, the combination of counted thread technique with cutout work. Needlework in white on white is especially noteworthy, its artistic effect being obtained by the pattern of high relief combined with chiaroscuro modelling. In the Chernihiv Region, red and black speckles are occasionally added. "Boats" and "the Chernihiv birch tree" are the favourite motifs.

The juxtaposition of red and black characterizes embroidery of the Kyiv Region. Plant motifs of grape vines and guelder rose are widely used, but the most popular are starlets.

The Polissia embroidery has a calm measured rhythm of separate laconic motifs the expressiveness of which is obtained by means of satin stitch in red.

The Podillia fancywork is the most intricate and beautiful in Ukraine. The stitchery is laid closely together in dense, saturated lines of a geometrized design. Immaculate taste and beauty mark the embroidery of Klembivka and Horodkivka, centres of long-standing traditions in folk art in the Vinnytsia Region.

Varied is embroidery in the Carpathians and Subcarpathia. In the Lviv Region especially noteworthy are embroideries made in Sokal, Horodok, and Yavoriv districts. In the Hutsul area nearly every village has an artistic face of its own, marked by its favourite colour scheme. Thus, Kosmach stitchery is done in orange, Verkhovyna articles in black and violet, while Pystyn's in black and red, Yavoriv's in green and blue, and Horodenka's in crimson and cherry.

Special mention should be made of ornamentation of *rushnyks* (decorative towels). Since olden times they were of profound symbolic meaning, accompanying a peasant throughout his entire life, both in joy and in grief. Their ornamentation is very diverse, every locality having its traditional methods. Podillia towels are not large in size. Their ornaments present a world of fantastic horses, riders, female figures with birds in their hands, all reminiscent of the old ages. They are embroidered in colour worsted laid in relief lines.

In the Dnipro area, the ornamentation of *rushnyks* consists mainly of a tree-flower of luxuriant forms. Here most ancient images (like the Tree of Life) as well as the symbolic meaning of red have been preserved.

In the 1920s – 1930s, the creativity of Hanna Sobachko and Paraska Vlasenko flourished as well as of Tetiana Pata, Vira Pavlenko, and Paraska Hluschenko, who made patterns which were used in embroidery workshops throughout Ukraine.

Ukrainian embroidery of the 1960s – 1980s is a many-faceted phenomenon developing both in traditional amateur and professional arts. In large centres, handicrafts enterprises were established, concerned with the study and re-birth of classical heritage. Leading embroiderers like Natalia Hrechanivska, Hlykeria Tsybuliova, Oleksandra Velykodnia, Hanna Hrabovska, and Svitlana Danyliuk continued and developed the finest traditions of their land.

Works by Hanna Herasymovych greatly influenced the development of embroidery in the Hutsul area. Paraska Klym, Maria Fedorchak-Tkachova, and Stefania Kulchytka worked fruitfully in Subcarpathia.

New motifs appear in modern Ukrainian embroidery. The intensive process of interaction and mutual enrichment of various local centres stipulate the widening of its artistic and expressive means. Most interesting *rushnyks* acquire a new decorative quality turning into thematic panels for ornamentation of public interiors. Examples of these are works by Hryhoriy Hryn, Olena Vasylenko, Elvira Talaschenko, and Oleksandra Telizhenko.

The period of the 1990s in Ukrainian art is complicated and ambiguous in its development. Great changes took place in the country. On August 24, 1991, Ukraine became an independent state, which led to self-identification, national self-determination, and gradual integration into the world cultural process. The comprehension of the fact that folk art is a gene pool of contemporary culture and forms national consciousness is maturing in the society. In 1991 the National Union of Folk Art Masters was organized that un-

dertook the mission of rejuvenating folk art, its deep age-old traditions. It united embroiderers of all regions of the country, as by then embroidery shops disappeared in the major centres of folk art.

Active organizational work of the Union ensured support of many well-known masters of embroidery and attracted artists to this kind of art, which keep on and reinterpret old traditions.

Professional artists Lidia and Natalia Borysenko, Tetiana Kovaliova, and others extend the notion of embroidery, developing it on the basis of many kinds and techniques of textile and pursuing their major task – creation of deep figurative works.

Works of Ukrainian embroidery represented in the album testify to the fact that people's aesthetic views and artistic culture have found bright and profound realization in this kind of folk art.



## РЕЗЮМЕ

**В**ышивка в Украине – один из наиболее любимых и распространенных видов декоративно-прикладного искусства. Ее произведе-

ния – это возвышенный мир красоты и фантазии, поэтического осмысления окружающей природы, мир образов, восходящих к мифологии, древним обычаям и представлениям наших предков. Искусство шитья уходит своими корнями в глубь веков и вместе с тем является неотъемлемой частью современной культуры. Декоративное украшение одежды и быта известно с глубокой древности. Многочисленные археологические находки, письменные источники свидетельствуют о распространении в быту скифов и сарматов золотого шитья, аппликации, вышивки бусинами. Древнерусская миниатюра, фресковая живопись, материалы археологических раскопок, летописные источники позволяют судить о высоком уровне золотошвейного искусства в период Киевской Руси (IX–XIII вв.). В орнаментах древнерусского шитья встречаются геометрические мотивы, изображения гепардов, львов, птиц, исполненные четкого ритма, величия и гармонического равновесия. Большим разнообразием отличаются растительные узоры.

Приобщившись к христианской средневековой культуре после принятия христианства, Киевская Русь получила христианскую иконографию как уже устоявшуюся систему, которая достигла своей завершенности в Византии и на Балканах. Однако вместо слепого подражания и копирования местные мастера вступили на путь активной творческой переработки нового для них церковного наследия. Летописи сообщают о том, что в княжеских семьях занимались шитьем, создавались собственные мастерские. Так, в XI веке Анна-Янка, сестра Владимира Мономаха, дочь великого князя Всеволода, организовала в Андреевском монастыре в Киеве школу, в которой знатные девушки учились искусству вышивки золотом и серебром. Известно также, что Анна, жена Рюрика Ростиславича, вышивала как для своей семьи, так и для украшения интерьеров церквей. Выдающимся памятником древнерусского искусства XIII века являются фрагменты шитья с изображениями Оранты, двух

ангелов и пятерых святых, обнаруженные при раскопках в Софии Киевской.

На протяжении многих столетий в области искусства золотного шитья были созданы выдающиеся памятники, отражающие непрерывный путь развития этого вида искусства со времени его зарождения и до его вершинных достижений. Эти произведения связаны с формированием национальной идеи, борьбой украинского народа за свободу и независимость, защиту православия. Они демонстрируют высокий уровень художественного мастерства вышивальщиц.

В музеях Украины представлены высокохудожественные образцы украинского золотного шитья XVI–XVIII веков, которыми украшала одежду и предметы быта верхушка общества. На дорогих тканях – парче, китайском и персидском шелках, западноевропейском бархате мастерицы вышивали золотыми и серебряными нитками – “сухозолотницей”. Украинское золотное шитье XVI–XVII веков является дальнейшим этапом развития орнаментальных форм, в которых явственно отражается переосмысление древнерусских традиций в сочетании с достижениями западноевропейского и восточного искусства, этапом, отражающим усиление влияния ренессансных мотивов. Церковная вышивка этого периода поражает высоким художественным вкусом, выразительностью рисунка, пластикой линий, которые демонстрируют новый подход вышивальщиц к решению задач, диктуемых художественно-эстетическими идеалами времени.

Вторая половина XVII и XVIII век отличаются бурным развитием всех видов украинского искусства. Духу жизнеутверждения и энергии, определяющему характер украинской культуры этого периода, был созвучен развивающийся стиль барокко. Соединившись с местными традициями, и прежде всего с тяготением народного искусства к повышенному декоративизму, он нашел свое яркое и своеобразное преломление в украинском искусстве. В шитье это проявилось в усилении торжественности изделий, пышности и роскошности их украшения. Новый художественный идеал требовал изменения образно-стилистических черт и возникновения новых технических приемов исполнения. В художественно-образной трактовке вышивки преобладает растительный



орнамент, формы которого наполняются внутренним движением, усиливается объемно-пластическое и живописное решение. На полную силу расцветает вышивка гладью разноцветным шелком. Новое понимание интерпретации орнаментальных форм проявляется в отходе от плоскостного узора и декоративного сопоставления цветовых локальных пятен и переходе к тонкой градации цветовой гаммы.

Наряду с традиционными мотивами изображаются и местные растительные формы, что усложняет рисунок. Интенсивная цветовая гамма, ее богатая тональная разработка придают чувственно-пластическую выразительность орнаменту. Если в XVI – первой половине XVII века в вышивке прослеживается связь с графикой рукописных книг и гравюр, то в XVIII веке создаются непревзойденные образцы живописного решения растительного мира, выполненные в свободной, непринужденной манере. Мастерицы как бы расписывают иглой драгоценные ткани.

Памятники украинского шитья – это синтез творчества иконописцев, создававших художественный образ, и мастериц, которые воплощали его в материале. Изобразительное шитье развивалось в едином русле с общим направлением украинского искусства и в первую очередь иконописи, гравюры, стенописи. Об этом свидетельствуют сюжеты и иконография литургического шитья, художественные аналоги с работами известных художников Киево-Лаврской иконописной мастерской, а также работами Леонтия Тарасевича и Ивана Щирского, по эскизам которых, а иногда и при непосредственном их участии выполнялись работы.

Произведения церковного шитья создавались преимущественно монашками в мастерских при обителях, которые были не только школами шитья и иконописи, но и прежде всего центрами культуры и просвещения. Дошедшие до нашего времени архивные материалы раскрывают имена мастериц, в разные времена оставивших после себя подписанные ими работы. Среди них – игуменья Киево-Вознесенского монастыря Мария Магдалина Мазепина, мать гетмана Мазепы, игуменья Черниговского Пятницкого монастыря Фотыния, сестра святителя Иоанна Максимовича, а также игуменья Киево-Флоровской обители Елена. Высокий культурный уровень и широта кругозора этих неординарных личностей, внесших новое содержание в произведения шитья, тесно связав их с духовной жизнью своего времени, оказали огромное влияние на общий процесс развития церковного шитья в возглавляемых ими монастырях.

В конце XVIII – начале XIX века в помещичьих усадьбах работали мастерские, в которых крепостные вышивали разнообразные предметы быта и одежды. Особое развитие получают изделия, украшенные бисером, филиной вышивкой белым шелком на тонких прозрачных тканях.

Наиболее полно в музеях Украины представлена украинская народная вышивка. При стилистической общности художественных черт в целом это прежде всего многообразие ярко выраженных локальных особенностей каждого региона, проявляющихся в характерных орнаментальных мотивах и композициях, излюбленной цветовой гамме, специфических техниках исполнения. Исследование орнаментально-изобразительной

системы украинской вышивки выявляет сосуществование как растительного, так и геометрического орнаментов, семантика которых свидетельствует об их древних корнях. Эстетически переосмысленные, они, однако, не потеряли своего художественного значения.

Терминология в народной вышивке свидетельствует о глубокой реалистической основе украинской орнаментики, о поэтическом восприятии окружающей действительности, которая находит в вышивках опосредствованное декоративно-образное преломление.

В Украине существует множество технических приемов исполнения в вышивке. В каждом регионе сложилось свое, отшлифованное веками единство орнамента и средств его выражения, определенная цветовая гамма. Исходя из локальных отличий украинского народного искусства в целом, территория Украины условно разделена на этнографические районы – Среднее Поднепровье, Полесье, Подолию, Юг, Карпаты и Прикарпатье.

На Среднем Поднепровье ведущее место принадлежит полтавской вышивке. Она отличается нежной гаммой пастельных тонов, сочетанием счетной техники с техниками сквозного вышивания. Распространена здесь и вышивка белым по белому. Ее художественный эффект создается рисунком высокого рельефа со светотеневой моделировкой. На Черниговщине популярно вкрапление красного и черного цветов. Излюбленными мотивами являются “лодочка”, “черниговская березка” и др. Вышивки Киевщины насыщены контрастным сочетанием красного и черного цветов. В орнаментации распространены растительные мотивы – гроздь винограда, плоды калины, однако наиболее популярными остаются звездочки.

Характерной особенностью вышивок Полесья является спокойно-размеренный ритм какого-либо одного лаконичного мотива, выразительность которого достигается применением техники “занизывание” красного цвета.

Наиболее сложны и красивы в Украине вышивки Подолии. Классической техникой является низь, которая ложится густыми, насыщенными линиями геометрического орнамента. Безукоризненностью и красотой исполнения отличаются вышивки сел Клембовка и Городковка – издавна известных центров народного творчества на Винниччине.

Разнообразна вышивка Карпат и Прикарпатье. Особую группу составляют вышивки Львовской области, в которой выделяются Сокальский, Городокский и Яворивский районы. На Гуцульщине почти каждое село имеет свои художественный образ, излюбленную цветовую гамму. Выделяется оранжевая гамма космачских вышивок, черно-фиолетовая – верховинских, черно-красная – пистинских, зелено-голубая – яворивских, малиново-вишневая – городенковских.

Особо следует сказать о вышивке рушников. Издавна они имели глубокое образно-символическое значение и сопровождали крестьянина и в радости, и в горе на протяжении всей его жизни. Орнаментация их чрезвычайно разнообразна, в каждом центре сложились свои традиционные приемы. Мотивы сравнительно небольших по размерам подольских рушников – это мир фантастических коней, всадников, женских фигур с птицами в руках, несущий отголосок глубокой старины.

Вышиты они шерстяными нитками, лежащими рельефными рядами.

На Поднепровье орнаменты рушников состоят из мотива дерева-цветка. Здесь сохранились наиболее древние образные структуры (древо жизни, берегиня), а также символика красного цвета.

В 20–30-е годы XX века расцветает творчество Анны Собачко, Парасковьи Власенко, Татьяны Паты, Веры Павленко, Парасковьи Глущенко, создающих эскизы, которые затем вышивались во многих художественных артелях Украины.

Украинская вышивка 60–80-х годов XX века – сложное, многообразное явление. Она развивается в сфере традиционно-бытового, самодеятельного искусства и творчества художников-профессионалов. В известных с давних времен центрах созданы предприятия художественных промыслов, деятельность которых направлена на изучение и возрождение классического наследия вышивки. Ведущие мастера Наталья Гречановская, Гликерия Цибулева, Александра Великодная, Анна Грабовская, Светлана Данилюк продолжали и развивали лучшие традиции своего края.

Творчество Анны Герасимович оставило заметный след в развитии вышивки Гуцульщины. На Прикарпатье плодотворно работали Парасковья Клым, Мария Федорчак-Ткачева и Стефания Кульчицкая.

Современная украинская вышивка обогащается новыми мотивами, происходит интенсивный процесс взаимосвязи и взаимообогащения разных локальных центров, влияющий на расширение художественно-выразительных средств этого вида искусства. Своеобразными орнаментально-декоративными решениями отличаются работы Григория Гриня, Елены Василенко, Эльвиры Талашенко, Александры Телиженко, превращающие их

рушники в тематические панно для оформления общественных интерьеров.

Период 90-х годов XX столетия в украинском искусстве является сложным и неоднозначным в своем художественном развитии. Огромные изменения произошли и в государственном устройстве страны. 24 августа 1991 года Украина стала независимым государством, что привело к самоидентификации, национальному самоопределению и постепенной интеграции в мировой культурный процесс. В обществе вызревает понимание того, что народное искусство является генофондом современной культуры, которое формирует национальное сознание. Миссию возрождения народного искусства, его глубоких древних традиций взял на себя Национальный союз мастеров народного искусства Украины, созданный в 1991 году. Он объединил вышивальщиц всех регионов страны, поскольку к этому времени произошла полная ликвидация и исчезновение промыслов вышивки в основных центрах народного творчества.

Благодаря активной организационной работе Союза удалось поддержать известных мастеров вышивки и привлечь к этому виду искусства художников, продолжающих и переосмысливающих древние традиции в основных центрах народного творчества. Профессиональные художники Лидия и Наталья Борисенко, Татьяна Киселева и другие расширяют понятия жанра вышивки, развивают его на стыке многих видов и техник текстиля, преследуя главную задачу – создание глубоко образных произведений.

Представленные в альбоме произведения украинской вышивки свидетельствуют о том, что в этом виде народного искусства особенно ярко и глубоко отразились эстетические представления и художественная культура народа.



# RÉSUMÉ

**L**a broderie occupe une place centrale parmi les arts décoratifs et appliqués ukrainiens. Les broderies illustrent la perfection esthétique, la richesse

de l'imagination, la conception poétique de la nature des artisans ukrainiens, elles recèlent l'univers des traditions et des coutumes de nos ancêtres. Si l'art de la broderie remonte à la nuit des temps, il appartient aussi à la culture contemporaine. On pratiquait la broderie sur vêtements dans les temps les plus anciens, ce dont témoignent de nombreuses découvertes archéologiques et des sources écrites qui nous font savoir combien étaient répandues dans la vie des Scythes et des Sarmates les applications, les broderies de fils d'or et de perles. Les miniatures de la Russie Ancienne, les fresques et les objets provenant des fouilles archéologiques, et aussi les chroniques nous permettent de juger du haut niveau de l'art de la broderie de fils d'or à l'époque de la Russie de Kiev (IXe–XIIIe s.). Les ornements exécutés dans la technique de broderie comprenaient des motifs géométriques, des représentations de guépards, de lions et de différents oiseaux qui se distinguent par un rythme net et un équilibre harmonieux des lignes. Les ornements végétaux offrent une riche diversité de motifs.

Ayant adopté le christianisme, la Russie de Kiev s'initia à la culture chrétienne du Moyen Âge. Elle devint l'héritière des riches traditions iconographiques qui connurent leur épanouissement à Byzance et dans les pays balkaniques. Les artisans vieux russes refusèrent l'imitation aveugle des manières et des styles de leurs grands prédécesseurs, mais ils cherchaient leurs propres méthodes artistiques pour représenter le sacré. Les chroniques anciennes font savoir qu'on pratiquait la broderie dans les familles princières et on organisait ses propres ateliers de broderie. Au XIe siècle, la princesse Anna-Yanka, soeur de Vladimir Monomaque et fille du grand prince Vsévolod, ouvrit à Kiev, au monastère Saint-André, une école pour les jeunes filles nobles où elles apprenaient l'art de la broderie de fils d'or et d'argent. Nous savons aussi que la princesse Anna, l'épouse de Riourik Rostislavitch, brodait pour sa famille et ornait de broderies les linges d'autel. Lors de fouilles archéologiques, on découvrit à Sainte-Sophie de Kiev un véritable chef-d'oeuvre de l'art vieux russe du XIIIe siècle –

les fragments de broderies représentant la Sainte Vierge Orante, deux anges et cinq saints.

Durant de longs siècles, dans le domaine de la broderie de fils d'or furent créés les oeuvres d'une grande valeur artistique qui reflètent le développement continu de ce genre d'art depuis son origine jusqu'à nos jours. Ces oeuvres qui révèlent le haut niveau de maîtrise des brodeuses sont indissolublement liés à la formation de l'idée nationale, la lutte du peuple ukrainien pour sa liberté et son indépendance et la défense de la religion orthodoxe.

Les musées d'Ukraine proposent à l'attention des visiteurs une riche collection de broderies de fils d'or ukrainiennes datant des XVIe–XVIIIe siècles qui ornaient les vêtements et les différents accessoires de la vie quotidienne de la noblesse. Les brodeuses employaient pour leur travail de riches tissus: brocart, soies persane et chinoise, velours provenant d'Europe, fils d'argent et d'or. La broderie de fils d'or ukrainienne des XVIe–XVIIe siècles constitua une nouvelle étape dans le développement des formes ornementales au cours de laquelle les traditions de l'art vieux russe fusionnèrent avec les tendances de l'art occidental et oriental; l'influence de l'art de la Renaissance devenait toujours plus sensible. Les broderies de cette période qui ornent les vêtements sacerdotaux: chasubles, sakkos, aubes, étoles, et des linges sacrés sont considérées, à juste titre, comme des spécimens remarquables de la broderie ukrainienne. La composition de leurs ornements émerveille par sa beauté et un goût artistique raffiné, la netteté du dessin et le mouvement plastique des lignes, ce qui atteste de la nouvelle manière individuelle des brodeuses d'incarner les idéaux artistiques et esthétiques de leur époque.

La seconde moitié du XVIIe et le XVIIIe siècle se caractérisent par un développement rapide de tous les aspects de l'art. L'esprit vivifiant et l'essor dynamique qui caractérisaient la culture ukrainienne de cette période trouvèrent leur incarnation dans le style baroque. S'entrelaçant avec les traditions nationales de l'art populaire qui tendait à un décor accentué, le style baroque s'introduisit d'une façon originale dans l'art ukrainien. Pour la broderie, cela se manifesta dans une certaine solennité, les ornements devenant riches et même somptueux. Le nouvel idéal artistique exigeait une modification des traits stylistiques et de nouveaux procédés d'exécution.





Les dessins végétaux, dont les formes révèlent le dynamisme du mouvement intérieur, prédominent dans la broderie de cette période. Le volume et les couleurs jouent un rôle toujours plus important. La broderie au plumetis en fils de soie de différentes couleurs devient très répandue. La nouvelle conception des formes ornementales se reflète dans le refus du dessin plat et de la confrontation décorative de taches de couleurs vives, pour rendre une préférence pour la gradation délicate des nuances et pour employer plus largement des demi-teintes.

Les motifs traditionnels sont enrichis d'ornements reproduisant des formes végétales locales. La gamme des couleurs est plus large. Une riche palette de demi-teintes permet d'atteindre une grande expressivité plastique de l'ornement. Si au XVI<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, la broderie a des traits analogues aux enluminures des manuscrits et des gravures, au XVIII<sup>e</sup> siècle, les oeuvres brodées resplendent d'incomparables ornements reproduisant le monde végétal et trahissant la spontanéité et la manière libre de l'exécution. On a l'impression que les brodeuses peignaient avec leurs aiguilles habiles sur des étoffes précieuses.

Les meilleurs spécimens de la broderie ukrainienne constituent une synthèse de l'art des peintres d'icônes qui créèrent d'incomparables images artistiques avec l'art des brodeuses qui représentèrent ces images sur des étoffes. L'art de la broderie ukrainienne se développait conformément aux grandes tendances dans les arts plastiques et celles dans la peinture d'icônes, de gravures et des peintures murales. Nous en trouvons des témoignages dans les sujets et l'iconographie des oeuvres brodées qui sont analogues aux créations de célèbres peintres de la Laure Kyévo-Petcherska et aux oeuvres de Léontiy Tarassévytch et d'Ivan Chtchyrsky, auteurs de nombreux esquisses pour les sujets brodés.

Pour la plupart d'entre elles, les oeuvres de broderies sacrées furent créées par les religieuses dans les ateliers monastiques qui étaient non seulement des écoles réputées de broderie et de peinture d'icônes, mais avant tout des lieux de culture et d'éducation. Grâce aux archives, sont connus les noms des brodeuses qui signèrent leurs ouvrages créés à différentes époques. Parmi elles, il y a celui de la Mère supérieure du couvent de l'Ascension de Kiev, Marie Madeleine Mazépi-na, mère de l'hetman Ivan Mazépa, de la Mère supérieure du couvent Sainte-Parascève de Tcherniguiw Photinia, soeur de Saint Jean (Maksymovytych), et de la Mère supérieure du couvent Saint-Florus de Kiev Hélène. Le haut niveau de culture et le vaste horizon intellectuel de ces remarquables personnalités qui enrichissent considérablement l'art de la broderie sacrée, exercèrent une grande influence sur l'évolution générale de ce genre d'art.

A la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècles, il existait en Ukraine des ateliers appartenant à des propriétaires fonciers où les serfs brodaient des vêtements et différents objets de la vie quotidienne. A cette époque, on préfère surtout les objets ornés de broderies de perles et la broderie en fils de soie blanche au filet sur des étoffes fines et transparentes.

La broderie populaire ukrainienne est montrée dans les musées d'Ukraine. L'affinité stylistique des traits artistiques fait découvrir en même temps une grande diversité de particularités locales de chaque région, ce qui se révèle dans les motifs ornementaux, dans la composition, dans telle ou telle gamme de couleurs et dans les procédés spécifiques d'exécution.

L'étude du système ornemental et représentatif de la broderie ukrainienne nous montre la co-existence de l'ornement végétal et de l'ornement géométrique, dont la sémantique révèle leurs racines très anciennes.

La terminologie populaire témoigne de la solide base réaliste de l'art ornemental ukrainien et de la conception poétique du monde, qui trouve sa représentation décorative et symbolique dans la broderie.

Il existe en Ukraine une grande diversité de procédés techniques d'exécution. Dans chaque région s'est formé son style individuel, cultivé au cours des siècles, et qui se manifeste dans l'unité de l'ornement et des procédés de son interprétation, aussi bien que dans la gamme des couleurs utilisées. En partant des particularités locales de l'art populaire ukrainien sur l'ensemble du territoire on a proposé une division ethnographique conventionnelle de la république ukrainienne en régions suivantes: le bassin du cours moyen du Dniepr, la Polésie, la Podolie, le Midi, les Carpates et la Subcarpatie.

C'est la broderie de la région de Poltava qui occupe une place de choix dans le bassin du cours moyen du Dniepr. Elle se distingue par une palette délicate de tons de pastel. La broderie "blanc sur blanc" répandue dans cette région représente également un grand intérêt. L'effet artistique y est atteint grâce à un dessin à haut-relief ayant un modelage de clair et d'ombres. Dans la région de Tcherniguiw, les broderies sont parsemées de petites taches de couleurs rouge et noire. Parmi les motifs les plus courants il y a "la petite barque" et "le bouleau de la région de Tcherniguiw". Les broderies de la région de Kiev se caractérisent par une combinaison du rouge et du noir. Même si on rencontre souvent dans l'ornement des branches d'obier et des rameaux de vigne, ce sont les petites "étoiles" qui sont les plus représentées.

Quant à la broderie de la Polésie ukrainienne, elle se distingue par le rythme calme et modéré d'un motif laconique, dont l'expressivité est due à la technique "d'enfillement" de la couleur rouge.

Les broderies de la Podolie sont les plus compliquées et aussi les plus jolies d'Ukraine. Le procédé classique auquel on a le plus souvent recours dans cette région est tel que les points forment des lignes épaisses et saturées représentant des ornements géométriques. Les belles broderies de Klem-bivka et de Gorodkivka, centres largement connus de l'artisanat d'art de la région de Vinnytsia, révèlent une technique impeccable d'exécution.

Très originale est la broderie de la région des Carpates et de la Subcarpatie. Les broderies de la région de Lviv constituent un groupe à part, où il convient de mentionner en premier lieu les créations des brodeuses des districts de Sokal, de Gorodok et de Yavoriv. Dans le pays Goutsoul, chaque district et même chaque village a son style artistique individuel et ses couleurs préférées. Très intéressante est la gamme orange des broderies de Kosmatch, la palette noire et violette de Verkhovyna, le noir et le rouge de Pystygne, le vert et le bleu de Yavoriv et la gamme framboise de Gorodenka.

Il convient de parler avec plus de détails de l'ornementation brodée des rouchniks (essuie-mains ou touailles brodés) sans lesquels ne se passait aucun événement important dans la vie du peuple. Les rouchniks avaient une profonde signification figurative et symbolique et ils accompagnaient le paysan tout au long de sa vie, dans ses joies et ses chagrins.

Leur ornementation présente une riche diversité et chaque centre ethnographique a ses procédés traditionnels. Ainsi, les rouchniks de la Podolie sont de petites dimensions. Dans leurs ornements figure un monde de chevaux féériques et de cavaliers, de silhouettes de femmes portant des oiseaux dans la main, écho d'un passé lointain. Ces rouchniks sont brodés de fils de laine de différentes couleurs formant des rangs en relief.

Dans le bassin du Dniepr, l'ornementation des rouchniks reproduit le plus souvent des arbres-fleurs aux formes végétales somptueuses. Ici, se sont conservées les structures figuratives les plus anciennes (comme par exemple "l'arbre de la vie"), et la couleur rouge y a un profond sens symbolique.

Dans les années 1920–1930, s'est développé avec dynamisme l'art des célèbres artistes Ganna Sobatchko, Paraska Vlassenko, des artistes populaires du village de Pétrikivka Tétiana Pata, Vira Pavlenko et Paraska Glouchtchenko. Elles créaient des esquisses qu'on utilisait pour les broderies dans les ateliers artistiques d'Ukraine.

La broderie ukrainienne des années 60–80 du XXe siècle est un phénomène complexe aux formes diverses. Elle se développe dans la sphère de l'art traditionnel amateur et dans la création des artistes professionnels. Dans de grands centres culturels on a ouvert des entreprises de production d'articles d'art; leur activité est orientée vers l'étude et la renaissance de l'héritage classique de la broderie. Les brodeuses connues Natalia Gretchanivska, Glykéria Tsybouléva, Oleksandra Vélykodnia, Ganna Grabovska et Svitlana Danyiouk continuent avec succès les traditions anciennes nationales de la broderie.

L'oeuvre de Ganna Guérassymovytch a laissé une trace particulièrement visible dans le développement de l'art de la broderie dans la région de Goutsoulie. Dans la région de Subcarpatie, ce sont Paraska Kylime, Maria Fédortchak-Tkatchéva et Stéfania Koultytska qui ont créé des oeuvres brodées d'une grande valeur artistique.

La broderie ukrainienne contemporaine s'enrichit constamment de nouveaux motifs. L'enrichissement mutuel des différents centres locaux amène à l'essor de nouveaux procédés d'expression artistique de ce genre d'art. Les rouchniks, grâce à leur ornementation accentuée, se transforment en de panneaux décoratifs à sujets divers et servent au décor des édifices publics. Parmi les auteurs de ces travaux très intéressants, nous voudrions mentionner Grygory Grygne, Oléna Vassylenko, Elvira Talachtchenko et Oleksandra Télyjenko.

La période de la fin du XXe siècle et plus précisément des années 1990 a marqué une étape complexe dans l'évolution de l'art ukrainien qui s'explique par de grandes transformations politiques du pays à cette époque. Le 24 août 1991, l'Ukraine est devenue un Etat indépendant ce qui a encouragé son auto-identification nationale aussi bien que son intégration dans le processus culturel mondial. L'opinion publique devient de plus en plus consciente de ses racines nationales, de sa culture et attache une grande importance à l'art populaire, au folklore de son peuple qui est la base de la culture contemporaine. C'est l'Association nationale des artisans de l'art populaire d'Ukraine organisée en 1991 qui a assumé la noble mission de la renaissance de l'art populaire ukrainien et de ses riches traditions séculaires. A cette époque, alors que dans les grands centres d'arts populaires ont été presque complètement liquidées les entreprises spécialisées dans la broderie, les brodeuses de toutes les régions d'Ukraine se sont réunies au sein de cette Association.

Grâce aux activités fructueuses de l'Association des artisans, les maîtres de broderie ont eu la possibilité de poursuivre leur oeuvre et leurs recherches artistiques. Les brodeuses professionnelles parmi lesquelles Lidia et Natalia Boryssenko, Tétiana Kysséliova et autres cherchent constamment de nouvelles méthodes et techniques pour enrichir ce genre d'art.

La broderie ukrainienne est un art populaire dans lequel se sont reflétées les conceptions artistiques et esthétiques du peuple.





**Антимінс** (грецьк. antimensium – замість престольника). Освячення ієрархом антимінса рівнозначне освяченню храму. Антимінс – шовкова, атласна або лляна тканина з зашитими рештками мощей, на якій віддруковано з гравірувальної матриці сцену “Покладення до гробу” або “Оплакування” в кутах – образи чотирьох євангелістів. У підписах вказувалось, ким, коли і де освячено антимінс. Іконографія антимінса мала значний вплив на розвиток плащаниці в XVIII ст. Антиміс лежить на вівтарі під Євангелією.



**Антоній Печерський** (983–1073), **Феодосій Печерський** (бл. 1036–1073) – святі, преподобні, засновники Києво-Печерського монастиря. Ченці-аскети, організатори вітчизняного чернецтва. З їхніми іменами пов’язується реорганізація киеворуських монастирів на засадах суворих аскетичних традицій Святої гори (Афону). Антоній Печерський родом з Любеча (нині Чернігівської обл.). Феодосій народився у Василеві (нині Васильків Київської обл.). Мощі святих зберігаються в печерах, названих їхніми іменами. Зображення Антонія і Феодосія в іконографії поширилося і на українське гаптування. Антоній зображується у чернечому вбранні, зі світлими бороною і волоссям, з клубуком на голові та сувоєм у руках; Феодосій – у чернечому вбранні з непокритою головою і темним волоссям. У гаптуванні обох святих найчастіше зображують разом, особливо у композиції “Печерська Богоматір”. Зображення Антонія і Феодосія обабіч Покрови спереду фелонів наприкінці XVII ст. було ознакою київської школи шитва, зокрема Києво-Вознесенського монастиря.

**Аплікація** – вид художнього оформлення виробів кольоровими клаптиками тканини чи шкіри, попередньо вирізаними й нашитими на окремі елементи узору.



**Апостоли** (грецьк. apostolos – посланець) – мандрівні проповідники, які поширювали ідеї християнства. Апостолами церква називає переважно 12 найближчих учнів Ісуса Христа, обраних ним для поширення його ідей. На фелонах з деісусними композиціями з обох боків від Христа обов'язково зображували апостолів Павла з мечем та Петра з ключами.



**Архангели** (грецьк. arche – старший, angelos – вісник) – згідно з християнським віровченням старші за чином янголи, безтілесні істоти, духи, створені Богом, через яких він повідомляє людям свою волю. В гаптуванні зустрічаються архангели Михаїл, Гавриїл, Єгудил, Уриїл, Рафаїл, Салафаїл. Архангел Михаїл зображується у військовому обладунку, з мечем і щитом, архангел Гавриїл – з розквітлою галузкою лілії. Культ архангела Михаїла пов'язано з Михайлівським Золотоверхим монастирем, він є гербовою емблемою Києва, центральною фігурою композиції “Собор Архангела Михаїла” на фелоні та покрові ігумені Олени 1748 р., на двох парних фелонах 1707 р., виконаних у Вознесенському монастирі.

**Благовіщення Пресвятої Богородиці** – християнське свято, що належить до групи дванадцяти свят. Відзначається 7 квітня. За розповідями євангелістів, архангел Гавриїл приніс Діві Марії “благу звістку” про народження у неї від Духа Святого Божої дитини. Святування Благовіщення Пресвятої Богородиці церква встановила в IV ст. після того, як Різдво Христове було виділено в окреме свято. Благовіщення Пресвятої Богородиці – це один з найулюбленіших сюжетів українського гаптарства. На пам'ятках шитва “Благовіщення” зображується Марія біля аналоя, яка слухає архангела Гавриїла з розквітлою галузкою лілії, що сповіщає їй новину. “Благовіщення” найчастіше зустрічається в шитві епитрахилей, у верхній частині. У XVIII ст. іконографія Благовіщення трактується як складна сцена в інтер'єрі, де присутні Яким і Ганна – батьки Марії, все зображення пронизане золотими променями, які виходять з голуба – Святого Духа.





**Богородиця, Богоматір** – у християнстві – Діва Марія, мати Ісуса Христа. Офіційне визнання церквою Богородиці відбулося тільки на 3-му Вселенському соборі в Ефесі (431). В Україні Богородиця здавна вважалася заступницею людей перед Богом. Запорозькі козаки вбачали в Діві Марії свою небесну патронесу, покровительку. У шитві – це один із центральних образів.

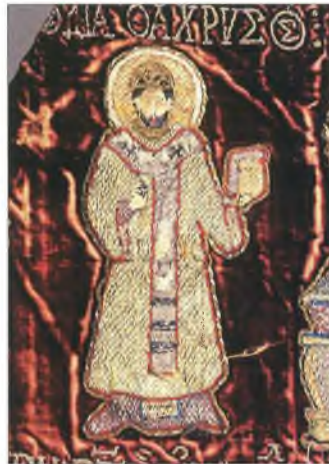


**Бомбак** – тонке полотно, на якому в XIX ст. на Поділлі вишивали так званим широм (срібна нитка, скручена з чорною, золота – з червоною).



**Варвара** – великомучениця, особливо шанована свята в українському православ'ї. Згідно з життям Варвари, її батьки не знали істинного Бога. Він відкрився лише серцю їхньої доньки. Під виглядом чужоземного купця Бог послав священника для хрещення Варвари. Дізнавшись про це, батько вирішив убити її як зрадницю віри. Дівчину піддавали тортурам, які вона мужньо терпіла, але не відступилася від своєї віри. Після неймовірних катувань батько відсік їй голову. З часом нетлінні мощі Варвари з Греції було передано Михайлівському Золотоверхому монастирю в Києві. Нині вони зберігаються у Володимирському соборі Києва, де щовівторка на честь св. Варвари здійснюється служба Божа. У 1669 р. Ф. Софонович, ігумен Михайлівського Золотоверхого монастиря, написав "Мучение святой великомученицы Варвары". Св. Варвара – поширений персонаж українських ікон, гаптування. Святу зображують з атрибутами великомучениці – в руках вона тримає меч і келих. Культ Варвари набув особливого поширення в XVII–XVIII ст. Вона вважається покровителькою жіночих ремесел – гаптування, вишивання, ткацтва. Образ Варвари не мав чітко зафіксованого іконографічного типу, що дало можливість вільно трактувати його, наближити до місцевого українського колориту як за етнотипом, так і за особливостями одягу. На плащаниці ігумені Олени з Михайлівського Золотоверхого монастиря, вигаптуваній черницями Флорівського монастиря, Варвару зображено пишною панною з яскравим червоним намістом. Св. Варвару поминають 17 грудня.

**Василій Великий** (бл. 330–379) – святитель, християнський богослов, один з Отців церкви, єпископ Кесарії Каппадокійської (Мала Азія). Опрацював основи християнської космології, в якій Всесвіт трактується як розумне і досконале творіння Боже. Доводив вищість духовної мудрості – християнської віри над світською античною філософією. Разом з Григорієм Богословом і Григорієм Нисським опрацював вчення про Трійцю – три іпостасі Бога. Видатний теоретик чернецтва, автор двох уставів для монастирської спільноти, "Літургії св. Василя Великого", праць "Розширені статті Уставу", "Бесіди на книги Старого Завіту" та ін. Поширений персонаж українського гаптування, переважно фелонів та епитрахилей; зображується в архієрейському вбранні. Василя Великого поминають 14 січня.



**Введення в храм Пресвятої Богородиці** – двадцятье свято православної церкви, встановлене в пам'ять приведення трирічної Марії, майбутньої Богоматері, до Єрусалимського храму. Батьки Яким і Ганна просили у Бога дитину і в разі народження пообіцяли присвятити її Богу. Коли Марії виповнилося три роки, її урочисто повели до Єрусалима в Храм Господній. Це поширений сюжет українського гаптування. Усю сцену трактують як процесію, яку супроводжували дівчатка зі свічками. Коли процесія підійшла до храму, первосвященик на порозі зустрів Марію, яка сама піднялась по сходах. Він увів її до Святаго Святих, куди міг входити сам лише один раз на рік. Марія перебувала у храмі до 12 років, доки не заручилася з Йосифом. Це свято відзначається 4 грудня.



**Вишивання** – нанесення орнаментів або сюжетних зображень на тканину чи шкіру. Виконується вручну (голкою, гачком) і за допомогою спеціальної вишивальної машини. Вишивання – це різні способи використання нитки: протягування, закріплення, нанесення різноманітних стібків на тканину чи шкіру. Існує два основних методи нанесення стібків на основу – шви вільного малюнка, які називають верхніми, оскільки виконують за заздалегідь нанесеним на полотно малюнком, і рахункові, що їх виконують, рахуючи нитки основи й піткання.



**Вишивка** – один з найпоширеніших видів декоративного мистецтва, в якому орнаментальне та сюжетне зображення виконуються ручними або машинними швами. Крім основного призначення – прикрашання одягу, інтер'єрних та обрядових тканин, вишивка може бути самостійним твором – панно, картина, портрет. Спочатку вишивку виконували на тканинах домашнього виробництва – вовняних, лляних, конопляних, а з початку XIX ст. – на фабричних – коленкорі, батисті, плісі, плюші, шовку та ін. Основним матеріалом для виконання вишивки є нитки домашнього і фабричного виготовлення. Вишивали нитками ручного прядіння – лляними, конопляними, вовняними (заполоч, біль), згодом почали використовувати нитки фабричного виробництва – кумач, волічку, гарус, шовкові, металеві, золоті та срібні. У вишивці використовували також корали, перли, бісер, металеві пластинки тощо.





**Воздух** (грецьк. аер) – у православному богослужінні це найбільший з трьох покровів для покриття Святих Дарів, що готуються для обряду причастя на літургійних посудинах – дискосі та потирі.



**Вознесіння Господнє** відзначається на сороковий день після Воскресіння Господнього. Протягом сорока днів Господь неодноразово являвся апостолам, проповідуючи їм тайни віровчення. На сороковий день Господь разом з ними піднявся на гору Єлеонську, де вознісся на небеса і сів праворуч Отця. Це означало, що людське начало було піднесено на божественну висоту й удостоїлося поклоніння янголів. Вознесіння Господнє – поширений сюжет у гаптуванні кінця XVIII ст. Сюжет зображено на фелонах 1764 р. «Вінчання Богородиці», «Преображення», виконаних у Флорівському монастирі в Києві, можливо, за малюнками Л. Тарасевича.



**Гаптування** – вишивка золотом або сріблом переважно предметів церковного призначення.



**Голгофа** (арам. – дослівно череп) – пагорб поблизу Єрусалима. На Голгофі було розп'ято на хресті Ісуса Христа. Голгофа – символ мук, страждань і терпіння. Зображення Голгофи поширене в гаптуванні як хрест із черепом Адама біля підніжжя.



**Гріб Господній** – місце поховання і воскресіння Ісуса Христа. Сюжет "Покладення до гробу" зображується на плащаницях.



**Деїсус** (деїсіс – дослівно моління) – ікона або композиція з трьох ікон, трьох фігур, де посередині зображують Ісуса Христа і звернених до нього в молитовних позах Богоматір та Івана Предтечу, Деїсусну композицію вміщують на гаптованих облаченнях. Як правило, Спаситель зображується з Євангелією в лівій руці, а правою благословляє. Богоматір (зліва від глядача) та Івана Предтечу (справа) зображують у позі моління, іноді з сувоєм у руках. З кінця XVII ст. Ісуса Христа почали зображувати як Царя царів та Великого Архієрея. Образ Христа-судді змінився на образ глави земної та небесної церкви. Деїсусний сюжет набув найбільшого поширення на фелонах XVII–XVIII ст.



**Дерево Єсееве** – сюжет, поширений в різьбленні іконостасів, а також у гаптуванні епитрахилей, виготовлених на Чернігівщині, Полтавщині, Київщині. За афонським підручником з малярства "Ермінія", "праведний Єсей спить, і з його спиною виходять три галузки, дві, малі, сплітаються між собою, а третя, велика, підноситься вгору, і в неї вплетено єврейських царів від Давида до Христа. Ця тема – джерело створення генеалогічних дерев різних династій. У другій половині XVII ст. у середовищі козацького старшинства посилюється зацікавлення до історії свого родоводу, розвивається геральдика. Особливий інтерес викликає сюжет "Дерево Єсееве", спрямований на виявлення родоводу Ісуса Христа в Євангеліях від св. Матвія і св. Луки. Перший нараховує 28 предків Христа від Єсея до Йосифа, а Лука – 56, починаючи від Адама. В Україні цей сюжет набуває популярності наприкінці XVII ст. в оздобленні епитрахилей і в 20-х рр. XVIII ст. несподівано зникає. В гаптарстві поширене зображення двох повернутих головами одна до одної постатей Давида та Єсея, від яких угору в'ються гілки пишного дерева. Найбільш цікаві зразки цього сюжету епитрахилі 1713–1714 рр., які виконувались у Чернігівському П'ятницькому монастирі за часів ігумені Фотинії. У їх створенні брав участь І. Щирський.





**Домоткане полотно** – основний вид продукції домашнього ткацтва, здавна відомий по всій території України. Ткали його здебільшого з лляної або конопляної пряжі ручного прядіння. Було відомо 20 видів полотна (десятка, дванадцятка, тринадцятка та ін.). Тонкі полотна простого переплетіння вважалися найкращими. Їх використовували для жіночих і чоловічих сорочок, переміток, хусток, оздоблених вишивкою. Найціннішими були серпанкові полотна, які використовували для святкових переміток і весільного вбрання.



**Епитрахиль** (грецьк. epitachelion – нашійник) – обрядове облачення православного священика, що вдягається на шию. Це вузька смужка найчастіше з оксамитної тканини, завширшки 15–20 см, складається з двох частин, що вільно звисають поверх облачення. Епитрахиль оздоблювали гаптуванням, внизу – китицями. В XVII ст. її застібали на гаплички чи гудзики, з XVIII ст. почали зшивати та вдягати через голову. Епитрахиль з'єднується двома кінцями на грудях і спускається додолу, що означає поєднання двох посад – ієрейської та дияконської. На епитрахилі вишивались Благовіщення, пророки, апостоли, святителі, на задній частині – опліччі – зображення Спаса. На епитрахілях, що походили з київських осередків шитва, гаптувалось зображення Покрови з Антонієм і Феодосієм Печерськими по боках.



**Занизування** – техніка подібна до узорного перебірного ткацтва. Характерною особливістю є те, що вишивальна нитка протягується через усю довжину орнаменту. Побутує переважно на Поліссі. Найчастіше виконується червоними нитками, іноді з додаванням чорних та синіх. Узори геометричні: квадрати, ромби, розетки.



**Іван Златоуст** (бл. 350 – 407) – видатний візантійський церковний діяч і богослов, проповідник, один з Отців церкви, патріарх Константинополя (398–404), автор таких праць, як цикл бесід на книги Біблії, "Про реакцію Юліана", "Хто страждає, страждає сам через себе", "Про священство", Літургія св. Івана Златоуста.

На епитрахілях зображується разом з Василієм Великим.

**Іван Хреститель** – за Євангеліями, пророк, який провістив прихід Ісуса Христа, був його предтечею (попередником). Практикував водне хрещення, хрестив і самого Ісуса у водах Йордану. Був страчений за наказом правителя Галілеї Ірода Антипи. На фелонах в деісусних композиціях зображується одягнутим у власяницю поруч із Христом.



**Індитья** – один з видів покровів на престол. Нижній – сорочка – це плащаниця, якою було оповито тіло Христа при покладанні його в гріб. Верхній покров – індитья (лат. одяг) – за церковною традицією, означає славу Бога, що сидить як цар на престолі. “Господь в славу і красу одягнувся еси, зодягнувся в світло, як у ризу, немов небо розіпнув, як шатро”. Індитья має хрещату композицію. Вишивалась зверху на боці, звернутому до храму. Основними сюжетами є “Розп’яття”, “Голгофа”, Деісус.



**Катапетасма** – завіси Царських врат. У XVI–XVIII ст. щедро гаптувались сюжетними сценами та орнаментальними композиціями. Відкриття або закриття катапетасми має в літургії певну символіку, пов’язану з викупною жертвою Христа.



**Кафасор** – різновид лічильної гладі, що має поширення на Поділлі. Цю техніку в поєднанні з низзю застосовують у вишивці жіночих сорочок. Оскільки виконані низзю геометричні орнаменти завжди мали великі форми зі щільно зашитим тлом, то для їх полегшення нижче орнаментальної смуги низі використовували вишивку кафасора. Вона створювала враження легкості, пунктирного мерехтіння одного кольору. Кафасор вишивають вертикальними стовпчиками, які складаються з горизонтальних стібків. Виконавши один вертикальний стовпчик через весь узор, вишивають другий і т. д., доки не заповниться весь орнамент. Орнаменти цієї техніки виконуються в зелених, сірих, вохристих барвах.





**Качалкова гладь**, або качалочки, поширена на Поділлі. Застосовують її переважно у вишивці рушників. Качалочки – це опуклі видовжені прямокутники, виконані лише паралельними стібками однакової довжини. Орнаменти побудовано на контрастних поєднаннях червоного, зеленого, жовтого, чорного кольорів.



**Китиця** – пучок ниток, шнурків тощо, зв'язаних до купи з одного кінця. Здебільшого є оздобою хусток, поясів, серветок.



**Коса гладь**, або зірочки, поширена на Київщині. Виконується нитками чорного і червоного кольорів, стібки кладуть під кутом до ниток тканини – основи та піткання, від чого вона й отримала назву – коса гладь.

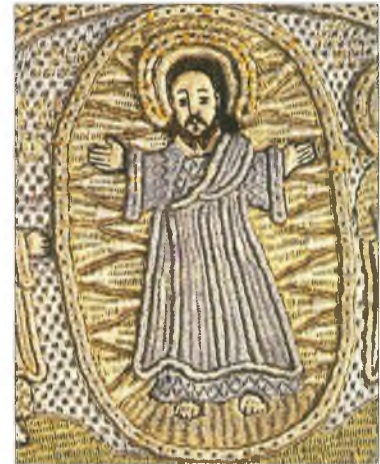


**Лиштва** – класична техніка шитва, поширена на Полтавщині та Чернігівщині. Стібки кладуть паралельно ниткам тканини – основи та піткання. Кожний стібок віддаляють від попереднього на одну нитку. Залежно від узору лиштва має назви: клинцева, кісточкова, човникова, виписна, восьмерикова, сповиті клинці та ін. Виконується переважно нитками білого кольору.

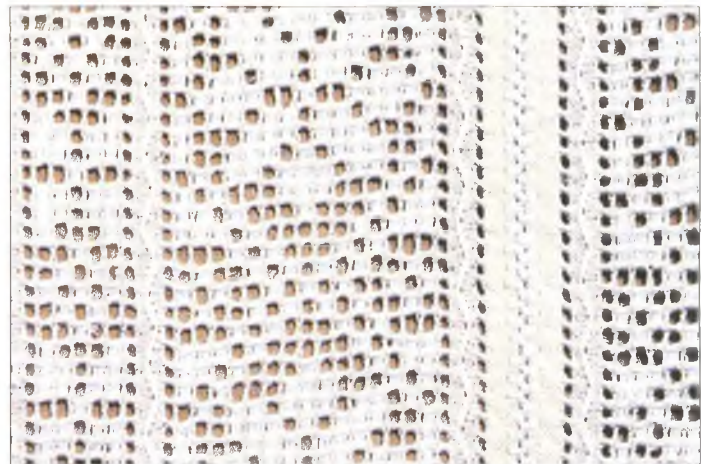
**Лічильна пряма гладь.** Залежно від орнаментів і територіального поширення має багато назв: лиштва, коса гладь, качалкова гладь та ін.



**Мандорла** (італ. mandorla – мигдалина) – поширене у християнському мистецтві зображення сяяння навколо фігур Христа та Богоматері (в сценах Вознесіння, Преображення) – символ божественного світла.

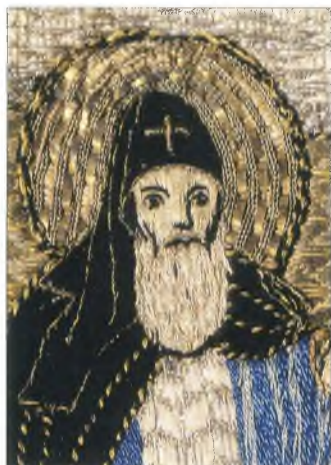


**Мережки** поширені по всій території України. В різних місцевостях той самий вид може мати різні назви й забарвлення. Існують прості мережки – одинарний прутик, подвійний прутик, черв'ячок і складні – ляхівка, гречка, затування та ін. Мережками прикрашають найрізноманітніші вироби, переважно жіночі блузи, дитячий одяг, які надають їм легкості, вишуканості, неповторності й своєрідності.



**Набірування** – поширене як різновид лічильної прямої гладі. Цим швом виконують геометричні узори на Поліссі нитками різних кольорів.





**Низь** – класична техніка вишивки на Поділлі. Виконується чорними та червоними нитками, що лягають густими насиченими лініями геометричних орнаментів. Ця техніка виконується з виворітного боку, а на лицьовому має протилежний вигляд розміщення кольорів. Різні способи виконання низі зумовили її назви: паршива, сліпа, дрібненька, цвіткова тощо. Щоб уникнути однаковості узорів, вишивальниці застосовують ритмічне чергування червоного і чорного кольорів у квадратному або шаховому порядку. Для підкреслення основних мас орнаменту майстрині користуються графічною лінією. Це так зване поквітчення: червоний колір обводиться чорним, а чорний – червоним. Поширеними орнаментальними мотивами низі є рожі – прості, повні, стовпчасті, зіркаті, купчасті, а також “баранячі роги”, “безконечник”, “гребінці”, “лемеші”, “барани” тощо.

**Німб** (лат. nimbus – хмарина) – умовне позначення сяяння навколо голови у вигляді кола; символ святості. Не є однаковим при зображенні Бога-Отця, Богоматері, ангелів.

**Омофор** – елемент облачення патріарха, що вдягається поверх сакоса. Омофор – довга широка пов'язка навколо шиї, прикрашена хрестами та гаптуванням. Одягання омофора означає, що Христос своєю смертю спокутував гріхи людства. Українські омофори – це широка орнаментальна смуга, що вдягається на плечі, лівий кінець відкинута на спину, правий – до низу сакоса.

**Орар** – елемент одягу диякона. Це довга вузька стрічка з нашитими на неї хрестами, що перекидається через ліве плече. Орар – головна прикмета дияконського сану. Піднімаючи його під час літургії, диякон дає сигнал віруючим до молитви, а священику – до відправи. За церковною символікою, звання диякона асоціюється зі званням янгола. Орар, що розвівається під час швидкої ходи диякона, нагадує крило янгола. Диякон, за словами Івана Златоуста, відтворює янгольський злет. Наприкінці літургії, перед обрядом причастя, диякон стає перед Царськими вратами, опоясуючи себе орарем навхрест, на зразок янголів, що хрестовидно склали крила, закриваючи обличчя під неприступним сяйвом Божества.

**Павло** – один з християнських апостолів. У "Діяннях святих апостолів" повідомляється, що він народився в малоазійському місті Тарсі в іудейській фарисейській сім'ї. Крім єврейського імені Савл, мав римське – Павло. Після явлення Христа, який покликав його до апостольського служіння, став ревним християнином, "відважним проповідником Євангелії серед язичників", за що його було удостоєно разом з Петром звання "першверховного апостола". За твердженнями церковних істориків, Павло загинув мученицькою смертю в 64 р. в Римі під час гонінь на християн. На фелонах XVII–XVIII ст. зображується з мечем у руках.



**Пантократор** (грецьк. вседержитель) – іконографічний образ Христа, характерний репрезентативним зображенням як імператора Всесвіту. Зображувався на чолі небесної ієрархії, найчастіше під склепінням храму. В українському гаптуванні образ Пантократора-Вседержителя поширився в XVI–XVIII ст. в оздобленні фелонів. Цей образ набуває рис не тільки могутнього і суворого володаря світу, а й розумного вчителя, отця-священника. Він зображується на троні, лівою рукою тримає Святе Письмо, а правою благословляє.



**Палиця** – складова убрання вищого сану православної церкви. Має форму ромба. На палиці зображують євангельські події, яким присвячено церкву, або святого, на честь якого митрополит освячує церкву. За церковною символікою, палиця знаменує духовний меч, всепермагаючу силу слова Божого і перемогу над смертю, яку отримав Христос. Палицю як уособлення духовної зброї чіпляли до пояса митрополита під праву руку.



**Патерисна хустка** – елемент убрання митрополита. Під час святкового виходу митрополит тримає нею посох. Один кінець хустки гаптовано з лівого боку, а другий – з правого так, що коли її перегорнути, то один гаптований кінець буде над другим. У XVII ст. поширеним було зображення двоголових орлів, букетів. Зображення орла на патерисній хустці пов'язане з символікою архієрея, який, як орел, що літає вище за всіх птахів, повинен своєю вірою і добрими ділами бути вище над усіма тими, хто йому довірений.





**Петро** (грецьк. камінь) – один з 12 апостолів, найближчий учень Христа. Був рибалкою на ім'я Симеон. Разом зі своїм братом Андрієм першими відгукнулись на заклик Ісуса Христа. В Євангелії про апостольське служіння повідомляють, що Петро тричі зрікався свого вчителя. Після вознесіння Ісуса Христа Петро став учителем християнської віри, проповідував її під час своїх подорожей. Наприкінці життя оселився в Римі. Церковні історики наділили його титулом першого Римського єпископа. В 67 р. за наказом імператора Нерона його було страчено. На українських фелонах XVII–XVIII ст. зображується з ключами в руках.



**Плащаниця, воздух, епітафійон** – це полотно з шовку або оксамиту з гаптованим зображенням покладення Христа у гріб. В Україні в XVII ст. у гаптарстві розвивається так звана однолична плащаниця, на якій гаптується або вишивається шовком лише мертве тіло Христа (плащаниця 1655 р. Зосими Прокоповича). Найдавнішою українською плащаницею є плащаниця XV ст. з с. Жирівка, що зберігається у Національному художньому музеї у Львові.



**Покров** – це оздоблена тканина, якою вкривають святі предмети. Три покрови застосовуються для покриття богослужбових посудин під час літургії – воздух, хрещатий покривець, сударій. Спеціальними покровами вкривають престол – сорочка, індитья, раки з мощами святих. На покровах на мощі вишивалась, гаптувалась на повний зріст фігура певного святого. Найвідомішим є покров на мощі св. Макарія 1787 р.



**Покрова** – одне з великих свят православної церкви. Відзначається 14 жовтня. Згідно з легендою, занесеною до "Життя Андрія Юродивого", під час богослужіння у Влахернському храмі Константинополя в 910 р. Богородиця з'явилася в оточенні янголів і простерла над молільниками біле покривало – омофор. Це диво бачили Андрій Юродивий та його учень Єлифаній. Свято Покрови та ідеї покровительства міста і заступництва від загарбників було важливим підґрунтям поширення культу Покрови. Особливого поширення він набуває в XVII–XVIII ст. за часів Гетьманщини. В іконописі й гаптуванні Покрова має кілька варіантів. Поширеною є іконографія з двох'ярусною композицією: на небесах в оточенні янголів зображено Богородицю, в нижньому ярусі – постаті Романа Солодкоспівця, Андрія Юродивого, Єлифанія, візантійського імператора, патріарха та світських людей. Другий варіант – це тип "Мадонна Милосердя", яка стоїть на землі і вкриває своїм плащем людей, беручи їх під свій захист. Третій варіант – Крилата Покрова, що осіняє своїм омофором.



**Поручі** ієрей вдягає на руки. В архівних документах XVI–XVIII ст. вони називаються "наракавниці". У богословській літературі існує дві думки щодо значення поручів. За однією – вони символізують силу перемоги над ворогом, за другою – знаменують пута, якими було зв'язано руки Христа, коли вели Його на суд до правителя Пілата та первосвященника Каяфи.



**Потир** – посудина для причастя з вином та водою, що символізують кров Христову. В потир опускають також частки св. Агнця (символ тіла Христового). Потир має вигляд чаші на високій ніжці з піддоном з золота, срібла, прикрашений дорогоцінним камінням.



**Преображення Господнє** – свято православної церкви, належить до групи дванадцяти свят. Встановлено в пам'ять чудесного Преображення Ісуса Христа під час молитви на горі Фавор разом з його учнями. Чудо полягало в тому, що обличчя Ісуса просіяло, "як сонце", "одежа стала білою, як світло", і все це супроводжувалось "гласом із хмари": "Це Син Мій улюблений, що Його Я вподобав. Його слухайтеся!". Приурочене до часу збирання врожаю яблук, свято дістало назву Спаса яблучного. Відзначається 19 серпня. У гаптуванні, зокрема у фелонах, виконаних за малюнками Л. Тарасевича, поширено сюжет доби бароко XVIII ст.



**Пелена** – загальна назва орнаментальних тканин, що використовувались у церковному вжитку. Функціонально виділяються напрестольна завіса (між колонками ківорія), каталетасма (завіси Царських врат), тканини для підстилення під богословські предмети, а також підвісні пелени, що підвішувались під ікони. Сюжет гаптованого чи вишитого зображення збігався з сюжетом ікони або мав зображення Голгофського хреста. Символіка підвісних пелен відповідала церковним уявленням про те, що ікони є святинами, їх не можна торкатись голими руками. Святій іконі належало бути не на голій стіні або аналої, а на особливому покрові – пелені. Ця традиція походить з тих часів, коли сучасники Христа підкладали свій одяг на шляху Господа до Єрусалима.





**Полотно рушникове** – тканина для виготовлення рушників. Випускається лляне, бавовняне і конопляне полотно ручного ткацтва.



**Полтавська гладь** вишивається кольоровими нитками муліне у дві-три нитки або крученим шовком. Використовують найчастіше в узорах рослинного характеру. Напрямок стібків йде паралельно горизонтальним лініям тканини. Полтавська гладь, в якій стібки розміщено за формою мотиву й виконано червоним кольором, має назву "старокиївський" шов.



**Різдво Пресвятої Богородиці** – одне з найзначніших свят у богородичному культі. Належить до групи дванадцяти свят. Відзначається 8 вересня. Діва Марія, мати Ісуса Христа, народилась у сім'ї вже немолодих праведників Якіма і Ганни після їхніх багаторічних молитовних звернень до Бога. Про час народження дівчинки батьків сповістив янгол. У пам'ять про цю подію церква встановила свято Різдва Пресвятої Богородиці, яке в народі іменують Малою Пречистою. У гаптуванні зображується як сцена в інтер'єрі пишно оздобленої кімнати, в якій, крім породіллі, присутній також Яким.



**Розп'яття** (лат. crucifixio, дослівно – закріплення на хресті) – за Євангеліями, страта і смерть Ісуса Христа на хресті. Розп'яттям також називається хрест із фігурою розп'ятого Христа та інші зображення Сина Божого на хресті, які є поширеними в гаптуванні.

**Рушниковий шов** належить до технік вільного малюнка. Виконується в оздобленні рушників на Полтавщині, Черкащині, Київщині по наперед промальованому на полотні малюнку рослинного характеру. Основним у цій техніці є художня виразність контурної лінії. Контур обшивається стебловим швом, а площини, які формують малюнок (квіти, листя, птахи), вишиваються рушниковим заповненням, тобто різноманітними ромбами, квадратами, прямокутниками, чергуванням вертикальних смуг, хвилястих ліній. В народі вони мають назви "бігунець", "драбинка", "насіпочка", "шахматка", "риб'яча луска". Найбільш популярним мотивом є дерево-квітка пишних рослинних форм, широко застосовуються зображення птахів. Рушниковий шов виконується нитками червоного кольору з додаванням синього або чорного.



**Саєт** – гатунок оксамиту, що використовувався в XVI–XVII ст. у гаптуванні для вишивання облич (лік) святих на епитрахілях, фелонах та інших предметах церковного вжитку.



**Сакос** (лат. *saccus* – мішок) – верхнє облачення вищого духовництва в православній церкві. Походить від імператорського одягу – далматика й символізує одяг Христа – хламиду, в якій він був під час розп'яття на хресті. У побут православної церкви сакос увійшов у XI–XII ст. Його вдягали на Пасху, Різдво та П'ятидесятницю. За крім – це далматик, не зшитий з боків і по низу рукавів, де його застібали на круглі гудзики за допомогою двох петельок. Шили сакос з дорогоцінних тканин, спереду по центру оздоблювали широкою смугою орнаменту.





**Солов'їні вічка** – техніка під такою поетичною назвою полягає в тому, що чотири ажурні дірочки-довбанки розміщують поряд. Поширена в народній вишивці на Поділлі.



**Сорочка гуцулка** – тип сорочки, на якій вишивка геометричного орнаменту розміщувалася вздовж пазухи й коміра, по низу рукава.



**Сорочка українка** набула поширення в центральних областях України. Вона має відкладний комір і широкі рукава, які призбирувалися. Вишивка розміщувалася на пазусі, по коміру, на манжетах.



**Сорочки з пухликами** набули поширення на Полтавщині, Чернігівщині. Пухлики – це приклад поєднання утилітарної та естетичної функцій швів. Їх роблять у верхній частині рукава, де він пришивається до уставки. Для цього полотно рукава збирається в кілька рядів у зигзаги між зборками.

**Сорочки чоловічі** поділяються на сорочки з поликами (стрілкова, вистіжкова) і сорочки без уставок (чумачки, або лоцманські). Вишивка розміщувалася відповідно на грудях, по низу рукава, на стоячому комірі.

**Сорочки уставкові** набули найбільшого поширення в Україні. Уставка, або полик, – це вшивне плічко, що з'єднує задню і передню частини сорочки. Рукав викроюється із суцільного шматка тканини й під прямим кутом пришивається до станка. Вишивка відповідно розташовується на уставці, підоліччі, манжетах, подолі та комірі.



**Стихар** (грецьк. sticharion – пряма лінія) – нижнє біле облачення (підризник) архієреїв та священників, а також верхнє облачення дияконів при богослужбовій відправі. Це довге пряме вбрання з широкими рукавами, під якими зроблено розрізи як знак пробитого ребра Спасителя. Опліччя іншого кольору нагадує про наслідки биття. Сакос яскравих чистих кольорів на дияконі символізує "світлоносне" янгольське вбрання і нагадує про янгольське служіння тих, хто його носить. Сакос – символ непорочної чистоти, яка повинна бути прикметою священницького сану. За богословською легендою, це той одяг, в якому з'явилися янголи і служили Ісусу Христу під час його земного життя.





**Сударій** (буквально – хустка) – один з покрівів, яким накривають дискос. Протягом літургії змінює своє значення. Спочатку сударій символізував пелени, якими було оповито тіло Богодитяти при народженні (“Господь воцарився, в красоту одягнувся”), потім сударій уже означав плащаницю поховання та хустку, якою було покрито лик Христа у гробі. На цих маленьких покрівцях гаптувались сюжети “Богоматір Знамення”, “Розп’яття” та ін.



**Тамбурний шов** використовується для вишивання рушників голкою або гачком у вигляді петельок. Поширився в Україні з кінця XVIII ст. Вишивають червоними нитками на білому полотні або білими на червоному тлі (так звані кумачеві рушники). Орнаменти рослинні, у вигляді дерева-квітки.



**Техніка золотого шитва** має багато різновидів, але в основному поділяється на дві групи: шитво “у прикріп” і шитво “у прокол”. Виконується сухозлотицею. Це тонкий золотий чи срібний дротик, який скручували з шовковою ниткою і накладали на поверхню шитва.



**Техніки наскрізного вишивання** – вирізування, виколювання, або “солов’їні вічка”, довбанка надають виробам легкості й вишуканості. Поширені повсюдно, але в кожному регіоні мають своє колористичне забарвлення. Так, на Полтавщині вишивають нитками білого кольору, на Київщині – червоного, на Поділлі – чорного, білого, жовтого, червоного кольорів. Вирізування буває на одну, три, п’ять квадратних дірочок. Узор щільно обшивається нитками, а середина вирізується, на полотні утворюються великі чіткі ажурні квадратики. Довбанка, виколювання утворюють сіточку з дірочок, з яких складаються різноманітні геометричні орнаменти: трикутники, ромби, квадрати. Виконується нитками білого кольору.

**Успіння Богородиці** – одне з дванадцяти головних християнських свят, що поминає завершення земного життя Богородиці та її перехід у Боже царство. В українському гаптуванні сформувався іконографічний тип Успіння. В центрі композиції – смертне ложе, на якому покоїться Богородиця, навколо неї зображено апостолів. Над ложем – Христос у мандорлі, що тримає душу Марії, сповиту як немовля. На першому плані – постаті Афонія та архангела Михаїла, що відрубують йому руки мечем, оскільки Афоній хотів скинути тіло Марії. Цей сюжет був поширений у гаптуванні XVII ст. як натяк на покарання невірних (Афонія завжди зображували в багатому іноземному вбранні). У XVIII ст. сюжет «Успіння» не включав сцени покарання Афонія.



**Фелон** (грецьк. felones) – верхній широкий довгий одяг (риза), що носять православні ієрархи в пам'ять про страсну багрянцю Христа; входить в число священних облачень, які одягають під час служби. Найдавніша форма фелона – куполоподібна. За церковною символікою, риза, або фелон, означає хламиду – верхній царський одяг (порфіру), в яку воїни вдягнули Ісуса у палаці Пілата, коли глузували з нього, називаючи царем. Залежно від свята ризи мали певний колір і сюжети гаптування. У свята Господні вдягали парчеві ризи з золотими розводами по яскраво-червоному тлі, в Богородичні та Янгольські – парчеві із золотими розводами по білому тлі або суцільно білі, в Апостольські дні – ризи жовтого кольору, в Святительські – блакитного, у дні преподобних – зеленого. У Велику Суботу, перед святкуванням Великодня, наприкінці літургії після виносу плащаниці священнослужителі знімають з себе чорні ризи і вдягають світлі, і тоді вже читається Євангелія про Воскресіння.



**Хрестикова техніка** – одна з найпоширеніших рахункових технік. В Європі відома з XVIII ст., в Україні – з початку XIX ст. Цією технікою вишивали в містах і селах різноманітні предмети інтер'єрного призначення: декоративні панно, чохла на меблі, скатерті, серветки тощо. Здебільшого це були натюрморти, пишні букети з об'ємно-живописними формами квітів, багатою гамою кольорних відтінків. У народному вишиванні ця техніка викликала появу нових рослинних натуралістичних мотивів у червоно-чорній гамі, поступово витісняючи давні засоби шитва, стали колірну гаму, традиційні орнаментальні мотиви. Техніка хрестика нескладна, доступна для виконання й Pereznimannya uzoriv. Krasa vishivki khrestikom zalezhyt vid tochnoho rakhunku nitok tkanyyny i diagonal'nogo perekryttia verkhnih stibkiv, yakі maoyt lyagaty v odnomu napryamku. Khrestykova tekhnika maє kilyka varyantiv: prostyy, potryynnyy khrestyk, retiazь.





**Художня гладь**, або гладь з переходами тонів, спеціальної техніки не має. Стібки кладуть так, щоб один колір переходив в інший.



**Царські врата** (Великі врата, Святі врата) – головний вхід з інтер'єру церкви до вітваря, двостулкові двері в центральній частині іконостаса, через які під час літургії виносяться Святі Дари. Царські врата мають завісу – катапетасму, яка оздоблюється вишивкою. На Царських вратах, прикрашених різьбленням, ліпленням, живописом, зображено Благовіщення (вгорі на обох частинах), Отців церкви Василя Великого та Івана Златоуста і чотирьох євангелістів. Царські врата відкриваються на Пасху та під час богослужіння.



**Шитво "у прикріп"** – золоті нитки накладаються рядами на площину тканини й поперемінно прикріплюються до неї дрібними стібками тонкої шовкової нитки. Певний порядок прикріплень утворюють узор золотого шитва.



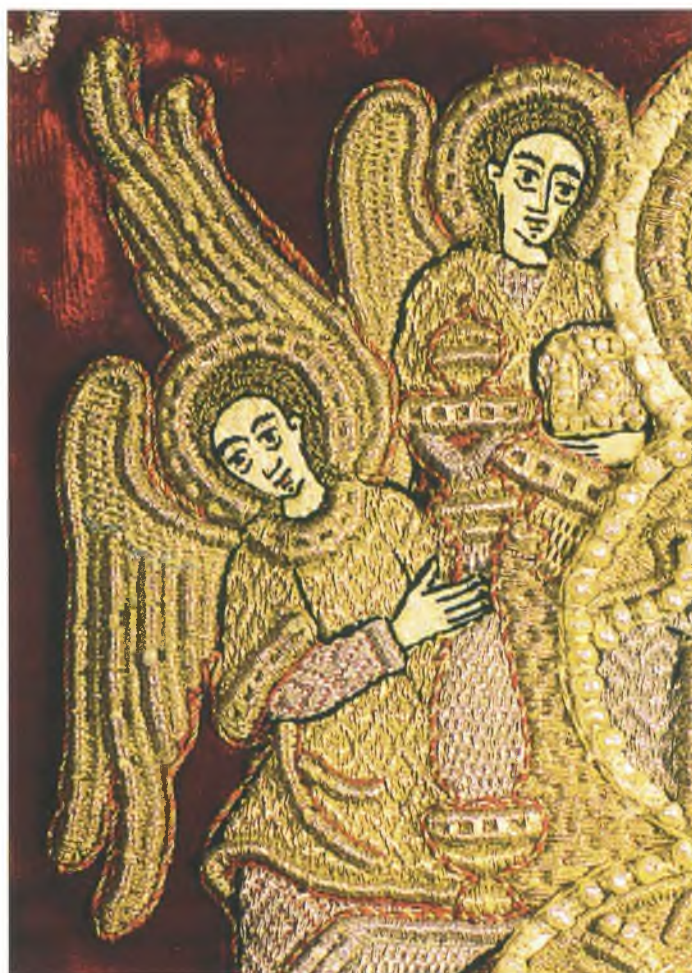
**Шитво “у прокол”** – нитка пропускається крізь тканину в отвори, попередньо зроблені шилом.



**Шов “за мотузкою”** – по контуру рисунка прикріплюється товстий шнур, який потім обшивається золотою ниткою. Цей шов особливо поширився в гаптуванні в середині XVIII ст.



**Янголи** (грецьк. *angelos* – вісник) – це безтілесні, створені Богом надприродні істоти, що повідомляють людям його волю. В українському гаптуванні поширеним є зображення шестикрильців. З XVIII ст. крила гаптуються рельєфними швами, а обличчя малюються олійними фарбами. На фелонах XVII – початку XVIII ст. з деісусними композиціями Христа зображують з почтом двох пар янголів: одна пара – з довгими рипідами у руках за тронем Христа-Вседержителя, друга – біля нижньої частини трону. Найбільш поширеною композицією є зображення трьох пар янголів, з яких дві – за спинкою трону, а третя – біля підніжжя. Янгольський одяг складається з короткого, доколінного, короткорукавного стихаря, вдягнутого поверх нижнього довгорукавного, і довгого, який повністю закриває ноги. Зображення янголів зустрічається в гаптуванні плащаниць.



# СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів, 1992.

Аронєць М. М. Народна вишивка Прикарпаття кінця XIX – початку XX століття // Українське мистецтвознавство. – Вип. 6. – 1974. – С. 95–104.

Берладина К. Два пам'ятника українського образотворчого шиття кінця XVII в. із Харківських колекцій // Наукові записки науково-дослідної кафедри історії української культури. – Харків, 1928.

Берладина К. Матеріали з історії українського образотворчого гаптування: Композиційні схеми та іконографічні форми українських фелоней від середини XVII до XIX ст. // Мистецтвознавство. – Ч. II. – Вип. 2. – Харків, 1928.

Білан М. С., Стельмащук Г. Г. Український стрій. – Львів, 2000.

Білецька В. Ю. Вишиті кожухи в Богодухівській окрузі на Харківщині // Науковий збірник науково-дослідної кафедри історії української культури. – Ч. 7. – Вип. 1. – Харків, 1927.

Білецька В. Ю. Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация // Матеріали до етнології і антропології. – Ч. 1. – Т. 21/22. – Львів, 1929.

Біляшівський М. Про український орнамент // Записки Українського Наукового Товариства в Києві. – 1908.

Богатирев Г. П. Вопросы теории народного искусства. – М., 1971.

Богуславская И. Я. Русская народная вышивка. – М., 1972.

Булгакова-Ситник Л. Подільська народна вишивка (Етнографічний аспект). – Львів, 2005.

Бутнік-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. – К., 1966.

Бутнік-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. 1941–1967. – К.: Наукова думка, 1970.

Бушина Т. Декоративно-прикладне мистецтво радянської Буковини. – К., 1986.

Вистава археологічна польсько-руська, устроєна во Львовє в року 1885. – Львів, 1885.

Виставка народного искусства Украинской ССР. – К., 1951.

Вишивка козацької старшини XVII–XVIII століть. Каталог колекції Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарновського. Автор вступної статті та укладач каталогу Віра Зайченко. – К., 2001.

Гангмейстер В. Тульщина, село Горлівка: Вишивка низзю. – Кам'янець-Подільський, 1929.

Гарас Георгій. Альбом. – К., 1974.

Гасюк Е. О., Степан М. Г. Художнє вишивання. – К., 1981.

Гургула І. Народне мистецтво західних областей України. – К.: Мистецтво, 1966.

Декоративно-ужиткове мистецтво: Словник. У 2 т. (під ред. Я. П. Запаска). – 2000.

Зайченко В. Гапти XVII–XIX століть у збірці Чернігівського історичного музею: Каталог. – Чернігів, 1991.

Зайченко В. Датовані гапти в колекції Чернігівського історичного музею // Образотворче мистецтво. – 1990.

- Зайченко В.* Тканини з колекції В. В. Тарновського у зібранні Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарновського // Скарбниця української культури. – Чернігів, 1996.
- Зарембский А.* Народное искусство подольских украинцев. – Л., 1928.
- Захарчук-Чугай Р. В.* Вишивка західних областей України. – К., 1989.
- Захарчук-Чугай Р. В.* Народне декоративне мистецтво Яворівщини. – К., 1979.
- Каган М.* О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории. – Л., 1961.
- Кара-Васильева Т. В.* Полтавська народна вишивка. – К., 1983.
- Кара-Васильева Т. В.* Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. (іконографія, типологія, стилістика). – Львів, 1996.
- Кара-Васильева Т. В.* Українська вишивка: Альбом. – К., 1993.
- Кара-Васильева Т. В.* Українська вишивка на зламі століть // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX століття: Збірник наукових статей. – К., 2000.
- Кара-Васильева Т. В.* Українська сорочка (Таємниці чарівної нитки): Альбом. – К., 1994.
- Кара-Васильева Т. В.* Українське бароко і літургійне шитво XVII–XVIII століть // Записки Наукового товариства імені Шевченка Т. ССXXVI: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 1998. – С. 94–116.
- Кара-Васильева Т. В.* Шедеври церковного шитва України XII – XX століть. – К., 2000.
- Кара-Васильева Т. В., Заволокіна А. О.* Українська народна вишивка. – К., 1996.
- Кара-Васильева Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005.
- Кара-Васильева Т. В., Чорноморець Д.* Українська вишивка. – К., 2002.
- Клунний Я., Клунний Г.* Альбом українських узорів: гладь, вирізування, мережка. – К., 1915.
- Косачева О. П.* Український народний орнамент: Вишивки, тканини, писанки. – К., 1876.
- Костишина М. В.* Український народний костюм Північної Буковини. – Чернівці, 1996.
- Кривенюк О.* Українські узори з Київщини, Полтавщини й Катеринославщини: вирізування й настилування. – К., 1928.
- Кулик О.* Українське народне художнє вишивання. – К., 1958.
- Лацук Ю.* Народне мистецтво українського Полісся. – 1992.
- Леви-Стросс К.* Структурная антропология. – М., 1983.
- Литвинова И. Я.* Южно-русский народный орнамент: Черниговская губерния. – Киев–Харьков, 1878–1902.
- Малина В.* Народне мистецтво півдня України. Кінець XIX – початок XX ст. – Миколаїв, 2006.
- Манучарова Н. Д.* Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР. – К., 1952.
- Матейко К. І.* Український народний одяг. – К., 1977.
- Мотивы малороссийского орнамента: Альбом.* – Полтава, 1907.
- Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва.* – Львів, 1969.
- Народні художні промисли УРСР.* – Львів., 1986.
- Некрасова М. А.* Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. – М., 1983.
- Ніколаєва Т. О.* Історія українського костюма. – К., 1996.
- Ніколаєва Т. О.* Український костюм. Надія на ренесанс. – К., 2005.
- Новицька М. О.* Датовані епітрахилі Лаврського музею 1640–1743 // Український музей. – К., 1927.
- Новицька М. О.* Гапування та вишивка шовками // Історія українського мистецтва. – Т. III. – К., 1968.
- Новицька М. О.* Давньоруське гапування з фігурним зображенням // Археологія. XXIV. – К., 1970.
- Новицька М. О.* Гапування Київської Русі // Археологія. XVIII. – К., 1965.
- Новицкая М. А.* Вышивки золотом с изображением фигур, найденные при раскопках в Софии Киевской // София Киевская. Материалы исследований. – К., 1973.
- Риженко Я.* Українське шитво. – Полтава, 1929.

Самокиш М. Мотивы украинского орнамента: Альбом. – Санкт-Петербург, 1902.

Свенціцький І. Ікони Галицької України XV–XVI віків. – Львів, 1928.

Свирин А. Н. Древнерусское шитье. – М., 1963.

Селівачов М. Лексикон української орнаментики. – К., 2005.

Сидор-Ошуркевич О. Пам'ятки сакрального гаптування XV–XVI століть у збірці Національного музею у Львові // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. ССXXXVI. – Львів, 1998.

Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XII–XVIII ст.). – К., 1992.

Тутьщина, село Орлівка. Вишивки низзю: Альбом. Кам'янець-Подільський, 1902.

Узори стародавніх українських вишивок: Альбом. (Зібр. К. Долматова). – Санкт-Петербург, б. р.

Українська народна вишивка: Альбом. – Харків, 1936.

Українське народне мистецтво. Декоративні тканини: Альбом. – К., 1956.

Українські народні вишивки: Альбом. – Київ, 1951, 1953, 1954, 1957, 1959, 1961, 1962.

Українські узори XVIII віку: Альбом. – Санкт-Петербург, 1912.

Українські узори (Зібр. Олена Пчілка, О. Косач). – К., 1912.

Украинское народное творчество. Серия 3. Рукодельные работы. 1912–1913. – Вып. 1. Ручники, шитые цветной бумагой. – Вып. 2. Ручники, вышитые цветными нитками. – Вып. 3. Хусточки.

Художні промисли: теорія і практика // Збірник наукових праць. – К., 1983.

Художні промисли України: Альбом (авт і упор. Т. В. Кара-Васильєва, Н. М. Кисельова, Н. М. Попенко, Т. О. Придатко). – К., 1979.

Цибульова Т. К., Гаврилова Г. Ф. Ручне вишивання. – К., 1982.

Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен: Альбом-каталог – К., 2002.

Шевченко Є. Українська народна тканина. – К., 1999.

Шудря Є. Подвижниці народного мистецтва: Бібліографічні нариси. Зошит I. – К., 2003; Зошит II. – К., 2005.

Senyk Sophia. Two Maria Magdalenes Mitteilungen. – 1981.

Senyk Sophia. Womens Monasteries in Ukraine and Belorussia to the period of Suppression Roma. – 1983.

## УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

ДХУ	Дніпропетровський художній музей
КМНМГ	Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини і Покуття ім. Й. Кобринського
МУНДМ	Музей українського народного декоративного мистецтва
НЗСК	Національний заповідник „Софія Київська”
НКПІКЗ	Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник
НМІУ	Національний музей історії України
НМК	Національний музей Кракова (Польща)
НМНАПУ	Національний музей народної архітектури та побуту України
НМ у Львові	Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького
НХМУ	Національний художній музей України
ПКМ	Полтавський краєзнавчий музей
ПХДІКЗ	Переяслав-Хмельницький державний історико-культурний заповідник
ХХМ	Харківський художній музей
ЧОІМ	Чернігівський обласний історичний музей ім. В. В. Тарновського

## ABBREVIATIONS

ChRMH	V. Tarnovskyi Chernihiv Regional Museum of History
DAM	Dnipropetrovsk Art Museum
KhAM	Kharkiv Art Museum
KMFAHP	Yo. Kobrynskyi Kolomyia Museum of Folk Art of Hutsulschyna and Pokuttia
MFALU	National Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine
MUFDA	Museum of Ukrainian Folk Decorative Art
NMK	National Museum in Krakow (Poland)
NM in Lviv	Andrey Sheptytskyi National Museum in Lviv
NAMU	National Art Museum of Ukraine
NKPHCP	National Kyiv-Pechersk Historico-Cultural Preserve
NMHU	National Museum of the History of Ukraine
PKhSHCP	Pereiaslav-Khmelnyskyi State Historico-Cultural Preserve
SSNP	St. Sophia National Preserve



## ПРО АВТОРА



**Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна** – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки художників України, Національної спілки майстрів народного мистецтва. Працює в ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України зав. відділом декоративного мистецтва.

Упродовж своєї наукової діяльності опублікувала близько 400 статей у вітчизняній та зарубіжній пресі з питань теорії та практики народного мистецтва, 20 наукових і науково-популярних книг, підручників та посібників; спів-автор 50 колективних монографій та наукових збірників.

У своїх працях на багатому історичному матеріалі розробляє концептуальні положення мистецтвознавства, які розкривають глибинні витoki української культури, сприяють усвідомленню народного мистецтва як феномена людського духу.

Серед наукових робіт привертають увагу монографії «Полтавська народна вишивка» (1983), «Українська вишивка» (1993), «Українська сорочка» (1994), «Український рушник» (1997).

Значну увагу дослідниця приділяє вивченню церковного шитва України та особливостям його розвитку. Наслідком багаторічних досліджень у музеях і архівах стали книги Тетяни Кара-Васильєвої «Літургійне шитво України XVII–XVIII ст.» (1996), «Шедеври церковного шитва України XII–XX ст.» (2000), «Декоративне мистецтво України XX ст. В пошуках «великого стилю» (2006).

У 2007 р. під її науковим керівництвом і в співавторстві вийшов друком 5-й том «Історії українського мистецтва», 2-й том «Історії декоративного мистецтва України».

Статті Т. В. Кара-Васильєвої опубліковано в Болгарії, Польщі, Канаді, США, Аргентині, Австралії, Бразилії, Македонії. Вона організатор виставок українського мистецтва в багатьох країнах світу.

За досягнення в галузі вивчення і пропаганди народного мистецтва має почесну відзнаку Українського фонду культури «За подвижництво в культурі» (2001); лауреат премії ім. Д. Щербаківського (1994) Національної спілки майстрів народного мистецтва України; лауреат премії ім. П. Білецького (2006) Національної спілки художників України; лауреат премії ім. Ф. Колесси (2006) Національної академії наук України.

# ЗМІСТ

6	ВСТУП
11	З ГЛИБИНИ ВІКІВ
18	ЗОЛОТЕ ШИТВО КИЇВСЬКОЇ РУСИ
33	ЦЕРКОВНЕ ГАПТУВАННЯ XIV–XVIII ст.
131	ХУДОЖНИКИ-ЖИВОПИСЦІ І ВИШИВКА XIX СТОЛІТТЯ
153	УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ВИШИВКА
247	УКРАЇНСЬКИЙ РУШНИК
317	ВИШИВКА XX СТОЛІТТЯ
318	Пошуки художників-авангардистів початку століття
338	Парадигми соціалізму і народна вишивка 30–50-х років
346	Оновлення стилістики і пошук нових шляхів 60–80-х років
386	Традиції та сучасність
422	SUMMARY
426	РЕЗЮМЕ
430	RÉSUMÉ
434	СЛОВНИК
456	СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ
459	УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ / ABBREVIATIONS
460	ПРО АВТОРА







Автор висловлює подяку дирекції та співробітникам Фондів Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, Національного заповідника «Софія Київська», керівництву та працівникам Музею українського народного декоративного мистецтва, Національного музею народної архітектури та побуту України, Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького, Чернігівського обласного історичного музею ім. В. В. Тарновського, Полтавського краєзнавчого музею, Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини і Покуття ім. Й. Кобринського та ін.

Сердечна подяка родині Прахових за надання матеріалів із сімейного архіву.



Тетяна КАРА-ВАСИЛЬЄВА

# ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВИШИВКИ

Мистецтвознавче видання

Книга-альбом

Українською мовою, текстівки англійською,  
резюме англійською, російською та французькою мовами

Київ, "Мистецтво", 2008

Макет, художнє оформлення і комп'ютерна верстка Андрія Прибеги  
Переклад текстівок і резюме англійською мовою Олени Подшибіткіної  
Переклад резюме французькою мовою Ольги Кобушкіної

Координатор проекту Ніна Прибега

Редактор Алла Вакуленко  
Редактор англійського тексту Олена Подшибіткіна  
Редактор французького тексту Ольга Кобушкіна  
Художньо-технічний редактор Андрій Прибега  
Коректор Надія Шугай

У виданні використано фотозйомку  
видавництва "Мистецтво", М. Андрєєва, С. Крячка,  
В. Моруженка, А. Прибеги, В. Соловського та ін.  
Частину фотозйомки надано автором

Підписано до друку 23.10.2008. Формат 70×100 1/8.  
Папір крейдяний. Гарнітура Pragmatica Light.  
Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 75,4.  
Обл.-вид. арк. 72,69. Умовн. ф.-відб. 302,6.  
Зам. 08-2000к

ДР № 1 074 120 0000 010327

Видавництво "Мистецтво",  
01034, Київ-34, Золотоворітська, 11  
Тел. (044) 234-91-01, 235-53-92  
Факс (044) 270-07-64

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців  
ДР № 2403 від 12.01.2006

ТОВ «Новий друк», 02660, Київ-60, Магнітогорська, 1  
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців, виготівників  
і розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 287 від 20.12.2000

За текстовий та ілюстративний матеріали  
видавництво відповідальності не несе

## **Кара-Васильєва, Тетяна**

K21 Історія української вишивки / Т. Кара-Васильєва. – К.: Мистецтво, 2008. – 464 с.: іл. –  
Текстівки парал. англ., рез. англ., рос. та фр.

ISBN 978-966-577-133-3

Книга-альбом повно і всебічно висвітлює основні етапи розвитку української вишивки від часів її зародження до сьогодення, розкриває роль і місце цього виду декоративного мистецтва в оформленні одягу, житла, у використанні в храмових інтер'єрах, під час різноманітних свят і народних обрядів. У виданні широко представлено унікальні зразки вишивок, виконаних за малюнками Тараса Шевченка, Василя Кричевського, Ганни Собачко-Шостак, представників авангарду початку ХХ століття, а також сучасних народних і професійних майстрів.

БК 85.126(4УКР)я6





