

ПОЛТАВСЬКА ШКОЛА ЕТНОДИЗАЙНУ

Полтава
2020

УДК 37.035:39(=161.2)
П 52

*Рекомендовано вченою радою Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка
(протокол №4 від 22 листопада 2018 р.)*

Рецензенти:

Курок Віра Панасівна – Член-кореспондент НАПН України, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри технологічної і професійної освіти Глухівського національного педагогічного університету О. Довженка

Семеновська Лариса Аполлінаріївна – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри загальної педагогіки та андрагогіки Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка

Оришанський Леонід Володимирович – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри технологічної та професійної освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

П 52 Полтавська школа етнодизайну: кол. монографія / кол. авторів: Степаненко М. І., Антонович Є. А., Бутенко В. Г., Тименко В. П., Цина А. Ю. та ін. ; за заг. ред. Титаренко В. П. Полтава : Вид-во «Астроя», 2020. 212 с.

Для студентів і викладачів училищ, технікумів, коледжів, закладів вищої освіти, учителів шкіл, ліцеїв, гімназій, колегіумів, учнів та викладачів художніх шкіл і шкіл мистецтв, керівників художніх студій, гуртків та широкого кола шанувальників етнодизайну.

УДК 37.035:39(=161.2)

© ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2020
© Видавництво «Астроя», 2020

ЗМІСТ

<i>Микола СТЕПАНЕНКО</i>	
Вступне слово.....	5
<i>Євген АНТОНОВИЧ</i>	
Дослідження національних форм українського мистецтва.....	7
<i>Володимир БУТЕНКО</i>	
Формування естетичної свідомості та діяльності особистості засобами дизайн-середовища.....	25
<i>Володимир ТИМЕНКО</i>	
Український національний дизайн і дизайн-освіта: становлення системи.....	38
<i>Андрій ЦИНА</i>	
Локації літньої карпатської школи-2020: погляд з Полтавщини...	52
<i>Микола БЛИЗНЮК</i>	
Карпатська школа етнодизайну: історія та перспективи розвитку	65
<i>Ольга ТИТАРЕНКО</i>	
Полтавський краєзнавчий музей імені В. Кричевського: історія і сьогодення.....	75
<i>Андрій ХЛОПОВ</i>	
Виставкова діяльність Івано-Франківського обласного краєзнавчого музею.....	82
<i>Анастасія УЛЬКО</i>	
Рослинний світ Національного природного парку «Гуцульщина»..	91
<i>Валерій ТИТАРЕНКО</i>	
Художня обробка деревини.....	100
<i>Лариса ГРИЦЕНКО, Людмила СТРАШКО</i>	
Семантичні та графічні особливості гуцульської та полтавської писанок.....	112
<i>Валентина ТИТАРЕНКО</i>	
Традиції вишивального мистецтва українців: гуцульська і полтавська вишивка.....	124
<i>Юлія СРІБНА</i>	
Художньо-стилістичні особливості килимів Полтавщини та Івано-Франківщини.....	135
<i>Оксана КУДРЯ, Сніжана ШПОРТЮК</i>	
Автентичні традиції української народної кухні Гуцульщини та Полтавщини.....	148

<i>Тетяна БОРИСОВА</i>	
Історія та перспективи розвитку шкільного одягу.....	162
<i>Наталія ОРЛОВА</i>	
Специфіка національного вбрання Полтавщини та Буковини наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.....	173
<i>Наталія СВИРИДЮК</i>	
Традиція створення вузлової ляльки у Полтавській області.....	186
<i>Ольга КОЗИРОД</i>	
Вплив регіональних відмінностей в організації освітнього процесу в закладах позашкільної освіти.....	201
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	210

ВСТУПНЕ СЛОВО

Зростання ролі дизайну в соціокультурному житті суспільства та попит на нові моделі дизайнерської творчості визначають пріоритетне значення формування проектної культури і характеризується рядом взаємозумовлених факторів.

З одного боку, дизайн як особливий соціальний феномен визначає шляхи подальшого зростання духовного рівня нації, а з іншого - створює принципово нову соціально-культурну, політико-економічну реальність, де взаємозалежність суспільства у різних сферах діяльності стає найбільш помітною, тобто, дизайн становить одну з головних складових частин його соціально-культурного розвитку.

Такі явища стосуються і розвитку дизайн-освіти в Україні, що виявляються в загальному контексті Європейської інтеграції з орієнтацією на фундаментальні цінності загальносвітової культури, впровадженні європейських норм і стандартів в освіту, науку і техніку, поширенні вітчизняних культурних і науково-технічних досягнень у європейську спільноту. У кінцевому результаті вищезазначені норми сприятимуть підвищенню в Україні культурної ідентичності й інтеграції із загальноєвропейським інтелектуально-освітнім та науково-технічним простором.

Дискусійність означених питань спонукає до висвітлення проблем дизайнерського мистецтва на наукових заходах, що об'єднують результати досліджень і об'єднані спільною ідеєю підготовки спільної монографії «Українська національна школа етнодизайну». За задумом наукове видання поєднає результати наукового пошуку представлені на п'яти Міжнародних конгресах з етнодизайну (Полтава 2012-2019 р.р.) та Міжнародної карпатської школи етнодизайну (2011-2020 р.р.). Співучасниками наукових пошуків представлених в монографії «Українська національна школа етнодизайну» є колективи науковців, експертів, практиків, що поєднують теорію і практику, використовуючи найкращі світові традиції та досвід європейських країн.

Про актуальність і практичну значущість монографії, свідчить той факт, що у дослідженнях висвітлюються актуальні питання формування проектної культури, загалом, і розвитку дизайнерського мистецтва, зокрема. До тематичних напрямів видання входять актуальні питання:

етнодизайну як сучасної концепції репрезентації національної культурно-мистецької спадщини українців; етнодизайну як інноваційної форми розвитку традиційного декоративно-прикладного мистецтва; євроінтеграційних засад розвитку українського етнодизайну як соціального, культурологічного і педагогічного феномену; теорії і практики розвитку українського етнодизайну; творчого внеску наукових шкіл, учених, діячів культури, мистецтва і працівників освіти у розвиток етнодизайну та дизайн-освіти; тенденцій становлення і розвитку структури та змісту етнодизайн-освіти учнівської та студентської молоді; духовно-моральної і художньо-естетичної культури творчої особистості у сфері дизайну.

Отже, провідною концепцією спільної монографії «Українська національна школа етнодизайну» є твердження про те, що сучасна дизайнерська діяльність втілює естетичні, етичні, професійні орієнтації й установки, які демонструють різні форми трансформації суспільства і відродження дизайнерських реалій у національному та транснаціональному контексті, а сучасний етнодизайн є засобом не тільки формування товарного асортименту продукції високої якості, але й активним способом вибору стилів життя, форм соціальної творчості, створення дизайнерських форм, що відображають символічні, семіотичні, антропологічні особливості.

Дана монографія пропонується широкому колу науковців, дослідників, митців, експертів та фахівців у галузі етнодизайну, адже видання дозволяє створити об'єктивне уявлення про дизайнерське мистецтво, його цілісне осмислення, створює можливості для представлення певного стану проектної культури.

ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ФОРМ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Рівень дослідження української образотворчої класики на початок ХХ століття за різними видами мистецтва був неоднаковим. Найбільше публікацій, як переконує розглянутий матеріал, було присвячено архітектурі та народному мистецтву. Проведена дослідниками робота дала підстави вченим сформулювати і значною мірою дослідити проблему національних форм стосовно української архітектури та орнаментики народного мистецтва. Певні успіхи були досягнуті й у галузі висвітлення українського живопису.

Менш вивченою протягом ХІХ століття залишалась українська графіка, зокрема – книжкова. Українські стародруки в останні десятиліття ХІХ століття були досить детально розглянуті в дослідженнях Д. Ровинського, який присвятив себе збиранню і вивченню гравюри. Його праці – передусім чотиритомний «Докладний словник російських гравійованих портретів» (1886-89), та «Докладний словник російських граверів ХVІ–ХІХ століть» (1895) – містять цікаву інформацію навіть для сучасних науковців, однак уже самі назви видань свідчать, що автор ніяк не мав на меті виявляти національні особливості та достоїнства наших пам'яток, розглядаючи їх у контексті російських надбань. Щодо рукописної книги, то до нині не втратила наукової цінності праця В. Стасова «Слов'янський і східний орнамент за рукописами давнього та нового часу» 1887 року. Зрозуміло, що і в цій роботі не розв'язувалось питання виявлення характерних рис української графіки.

У журналі «Київська старовина» серед публікацій мистецтвознавчого характеру статті про давню українську графіку майже відсутні. Варто згадати повідомлення С. Голубєва «Про початок книгодрукування в Києві». У ньому автор подає огляд нечисленної літератури з питання встановлення дати виникнення типографської діяльності в Києво-Печерській лаврі та її перших видань. Має цінність також огляд-рецензія В. Горленка «Старовинна південноруська гравюра». Окрім відгуку на праці Д. Ровинського, в тому числі й вищезгадану роботу, стаття містить стислу характеристику діяльності київської та чернігівської типографій і творчості найвідоміших майстрів. Серед пам'яток рукописної книги предметом дослідження був уславлений уже тоді твір українського мистецтва – Пересопницьке євангеліє. Зокрема, варто згадати опис Пересопницького рукопису П. Житецького в другому томі праць ІІІ Археологічного з'їзду 1874 року. У тому ж році з'явилася публікація про

рукописний шедевр М. Думитрашка.

Окреслена ситуація зберігається протягом 1900-х років, хоча в цей час активно вивчається питання національної своєрідності у різних галузях образотворчості. У даному контексті помітну роль відіграли такі проблемні публікації як стаття Є. Кузьміна 1900 року «Кілька слів про південноруське мистецтво та завдання його дослідження». Як завжди, Є. Кузьмін віддає перевагу художньо-стилістичним якостям мистецьких творів і в своєму стислому огляді буквально кількома реченнями вдало характеризує риси українських мистецьких пам'яток. Обґрунтовуючи причини формування самостійної національної школи, вчений наголошує на геополітичному положенні України: «...скільки своєрідного та цікавого повинна в собі таїти країна, яка стільки століть служила ареною боротьби найбільш протилежних світоглядів і пов'язаних з ними пластичних форм». Формулюючи тезу про особливу роль України як пограниччя двох культур – аскетично-консервативної московської, відданої візантійським традиціям і витончено-сміливої, аналітично-чуттєвої західної – вчений намічає низку точок відліку для подальших досліджень.

Характеризуючи твори української графіки козацької доби, Є. Кузьмін відмічає їх своєрідну красу – попри впливи західних шкіл – та надзвичайну різноманітність. Особливо приваблює автора прагнення майстрів тієї епохи «передати своє, рідне – місцеві типи, місцеву обстановку». Згадуючи ілюстрації Печерського патерика, він акцентує увагу на пейзажах Дніпра, характерному панському одязі козацької старшини окремих персонажів. Ту ж своєрідність вбачає вчений і в орнаментації книги. Позбавлені витонченої легкості західних аналогів, наші орнаменти демонструють, на думку дослідника, приховану твердість сучасників Хмеля і Петра Могили: «Захід давав у цій справі лише зразки, за якими вчилися творити самостійно».

Не можна проминути увагою і оприлюднене в наступному році дослідження М. Істоміна «Навчання живопису в Києво-Печерській лаврі у XVIII столітті». У вже згадуваній роботі автор значну увагу приділяє – у контексті проголошеної теми – розвитку графічного мистецтва. По-суті, безпосереднім предметом його аналізу стали стародруки, альбоми та зошити двох відділів лаврської бібліотеки, стосовно яких і проводиться первинна систематизація. Всі матеріали, як зазначалося, поділені на три групи: лицьові біблії переважно німецького видання; навчальні посібники для малювання – славнозвісні «кужбушки»; навчальні малюнки. М. Істомін вводить у науковий обіг проаналізовані зшитки, де поєднуються гравюри, видані в різних країнах.

Певним свідченням стану дослідження на той час проблеми може служити висловлене в роботі припущення, що намісник Лаври Антоній Тарасевич – у

миру Олександр – і відомий на той час гравер Леонтій Тарасевич – одна особа. М. Істомін відзначає, що більша частина робіт Л. Тарасевича, зокрема, аркуші до Патерика, пов'язані з монастирем. Отже, на думку вченого, пояснюється також той факт, що висока духовна особа була власником значної збірки художніх видань, які стали основним фондом бібліотеки. Намісникові Лаври вчений відводить найпочесніше місце в історії українського сакрального живопису та графіки. Характеризуючи улюблені лаврськими майстрами сюжети західних видань (переважно біблії Піскатора і Вейгеля), вчений одним з перших порушує питання про роль гравюри у розвитку тогочасного живопису, підкреслюючи, що українська гравюра XVII – XVIII століть, маючи тісні зв'язки із західноєвропейським мистецтвом, помітно впливала на еволюцію українського іконопису.

Заклик Є. Кузьміна до фахового вивчення української образотворчої спадщини барокової доби, яка демонструє «багатий і пишний розквіт південно-руської культури», представники молоді науки підхоплюють в галузі графіки лише через десяток років. І спочатку перевага віддається давнім манускриптам. На той час – як, до-речі, й нині – не було чіткого визначення відносно приналежності книжкової мініатюри до конкретного виду мистецтва: одні дослідники розглядали їх у контексті розвитку живопису, інші – графіки.

У питанні дослідження рукописної книги плідним виявився 1911 рік. О. Новицький оприлюднює інформацію про український рукопис козацької доби «Служебник святительський року 1665» (Служебник Лазаря Барановича). Автор детально описує розкішно оздоблений твір, відмічаючи особливості не лише сюжетних композицій, а й декору літер, орнаментальних мотивів і сюжетів заставок тощо. Характеризується барвне вирішення всіх образотворчих елементів книги. Особлива увага приділяється аналізу мініатюр реалістичного спрямування, де найяскравіше виявляються національні риси в трактуванні сюжетів. Автор висловлює переконання, що представлені на тих чи інших аркушах будівлі мають виразно український вигляд. Наприклад, Іоанн Златоуст зображений на тлі замкових споруд, в яких учений упізнає башту в Сутківцях.

Узагалі дослідник вважає, що автором оздоблення був «українець-реаліст», через що всі мініатюри набувають особливої ваги, оскільки по них можна вивчати давній побут і мистецькі уподобання. Щире захоплення О. Новицького викликає композиція «Свячення корогви», «...де ми бачимо цілком реалістично трактовану сцену з нашого старинного життя» з правдиво переданими типами діючих осіб та варіантами вбрання. Зазначаючи, що на митрі архієрея зображено хрест, через який Лазар Баранович мав суперечку з московськими патріархами, дослідник припускає, що в цій сцені дійсно

виступає Баранович і конкретні представники чернігівської старшини. І хоча у викладі матеріалу переважає описовість, публікація відіграла значну роль у формуванні подальшої наукової думки щодо високої художньої вартості рукопису.

У першому номері часопису «Мистецтво. Живопис, графіка та художній друк» за 1911 рік уміщено фундаментальну статтю професора петербурзького університету О. Грузинського «Пересопницьке євангеліє як пам'ятка мистецтва доби Відродження в Південній Росії у XVI столітті», яка вийшла тоді ж окремим відбитком. Учений постійно спілкувався з українськими колегами, брав участь у науковому житті Києва, зокрема, виступав за рік перед тим із доповіддю на цю тему на засіданні Товариства Нестора-Літописця. Публікація О. Грузинського стала ґрунтовним дослідженням художніх якостей манускрипту і типовим прикладом наукового викладу матеріалу своєї доби. Важливо також, що праця доповнена значною кількістю ілюстрацій, що надає їй більшої предметності.

На початку роботи автор характеризує історію створення пам'ятки, якою вона на той час уявлялась, її долю протягом століть та висвітлення її якостей у науковій літературі. Безпосередній аналіз художнього оздоблення рукопису свідчить про захоплення вченого і бажання своє сприйняття обґрунтувати. Він називає Пересопницьке євангеліє результатом «релігійного піднесення з ідейної сторони і ...естетичного впливу доби Відродження – з художньої сторони» та кладе цю тезу в основу дослідження. Другий, найбільший за обсягом, розділ статті присвячений цілком орнаментиці мініатюр. Ретельно описує О. Грузинський композиційне і кольорове вирішення розкішних орнаментів рамок, що облямовують зображення євангелістів, заставки. Констатує наявність окремих композицій плетінки та тератологічних узорів, учений підкреслює, що в орнаментативній книзі безумовно переважає рослинний орнамент із листком аканта в основі. Найважливішою особливістю оздоблення рукопису справедливо називається зображення амурів із крильцями в рамці навколо образу апостола Матвія.

Співставлення мотивів між собою дозволяє дослідникові зробити висновок про єдність задуму і розмаїття його конкретного втілення як провідну рису художнього твору. Разом із тим, він зазначає і тонкі нюанси вирішень, які надають своєрідності кожному з аркушів. Так, в аналізі підкреслюється, що змістовим мотивом рамки навколо зображення євангеліста Марка, як і Матвія є листя аканта. «Однак, принцип цього орнаменту зовсім інший порівняно з попереднім орнаментом. Тут художником застосовується система парних переплетень акантових галузок, що розходяться почасти в лицевому вигляді, у розгорнутому положенні, почасти в профільному положенні». Уважно

фіксується і чергування кольорів у орнаментальних рамках.

Побіжне зіставлення рукопису з одночасними орнаментами європейських друкованих книг переконує вченого, що саме італійське мистецтво – він навіть згадує орнаменти рафаелівських лож у Ватикані – вплинуло на творчість автора мініатюр. Одним із перших О. Грузинський зробив предметом вивчення не лише чисто художні елементи рукопису, а й палеографічні особливості почерку, в якому відмічає різницю у написанні ідентичних букв, пояснюючи це перервами у виконанні, оскільки рукопис створювався 5 років. У підсумку публікації вчений підтверджує дату створення євангелія, вводить твір у контекст європейського Відродження і робить висновок про «поєднання, але не змішування різноманітних стилів у південноруській орнаментиці». Окрім цього зазначається, що на той час в Україні створювали інші рукописи такого ж художнього рівня, що й Пересопницьке євангеліє.

У наступному номері часопису тему продовжує стаття Г. Павлуцького «Орнамент Пересопницького євангелія». На підході відомого фахівця до висвітлення питання позначилось його зацікавлення теорією впливів у мистецтвознавстві. Розглядаючи конкретний твір у контексті розвитку українського іконопису, автор зазначає, що доба його створення є найменш дослідженою у науці про мистецтво. В домонгольські часи, зауважує вчений, наші іконописці «працювали у тому стилі, який пізніше стали називати корсунським», перейнявши всі прийоми від греків. У козацьку добу вже немає слідів «візантійства» в українському мистецтві, яке сприймає західні впливи. Період XIII–XVI століть, за словами Г. Павлуцького, є важливою віхою переорієнтації нашого мистецтва від візантійських традицій до європейського художнього процесу. Яскравим взірцем такого переходу служить аналізована пам'ятка.

Безпосередня характеристика твору подається в статті стисло і продумано. В кожному реченні міститься важлива інформація про обсяг і зміст оздоблення, провідні орнаментальні мотиви заставок та ініціалів, «дивовижно цікаву суміш візантійських традицій із реалізмом» у зображенні євангелістів, колорит, матеріали та техніку виконання. У викладі матеріалу виявляється глибока обізнаність автора в галузі орнаментики. Особливо чітко простежується його зацікавлення цією проблемою в характеристиці ренесансних елементів рукопису. В підсумках аналізу він зазначає: «Пересопницький рукопис уявляє собою окремі мотиви орнаментативної плетінки, орнаментальний мотив, залишений XV століттям у спадщину XVI-му, і потім мотиви Ренесансу, в яких головну роль відіграють листя аканта, що граційно вигинаються; сюди приєднуються улюблені в добу Ренесансу фігури оголених дітей (путті), квітковий узор східного характеру і, нарешті,

зображення євангелістів, візантійські з деякими рисами реалізму. Вся ця суміш...скомпонована з наївною і щирою простотою».

По суті ж метою публікації стало бажання автора довести правдивість дати створення манускрипту, яка на той час викликала сумніви, хоча і була зазначена в рукописі. В основу визначення покладено порівняльний аналіз орнаментальних форм, до якого Г. Павлуцький залучає численну кількість мистецьких пам'яток. Мотиви плетінки та «звіриного» стилю, що представляли художні смаки середньовічної Європи, досліджуються у співставленні з ірландськими та давньоруськими творами. Простежується шлях розповсюдження орієнтованих на античність ренесансних тенденцій, що передусім вплинули на декоративні мистецтва – зокрема, орнамент – з Італії у Францію та інші країни включно до Польщі, Литви, України та Росії. Відмічається роль друкованих видань у популяризації нових стилістичних мотивів.

Залучаючи до характеристики ренесансних орнаментальних мотивів твори Росії XVI століття, Г. Павлуцький пояснює свою позицію тим, що «орнаментика в Москві змінюється у зв'язку з рухом орнаментики в західних сусідніх областях». Тим самим, вважає вчений, орнаменти Пересопницького євангелія можуть бути впевнено датовані «добою Грозного», коли в Москві – слідом за Польсько-Литовською державою – простежуються впливи ренесансної культури поряд з існуванням традиційних мотивів оздоблення у вигляді плетінок. При тому особливою позитивною відмінністю орнаментики євангелія на його думку є те, що ця складна суміш традиційних і нових мотивів скомпонована зі зворушливою простотою.

У наступні роки зацікавлення цією ділянкою художньої спадщини України серед науковців початку століття зменшується на користь друкованої графіки. Однак, у працях узагальнюючого характеру давнім українським книжковим мініатюрам віддається належне. Передусім сказане стосується пам'яток домонгольської доби. Як зазначалось, в 1918 році виходять у світ праці двох відомих українських мистецтвознавців: «Старовинне мистецтво на Україні» К. Широцького та «Мистецтво старої Руси-України» Ф. Шміта. К. Широцький, характеризуючи досягнення у цій галузі, особливо цінує давні мініатюри за те, що «церковне малярство підлягало певним канонічним приписам, а тут ілюструвався той чи інший текст цілком вільно, і через те в рукописах маємо сліди справжньої артистичної творчості».

Порівнюючи давні українські мініатюри з візантійськими, дослідник зазначає, що вони мають власну манеру, колорит і мотиви. На підтвердження своєї тези автор розглядає оздоблення «Ізборника Святослава», Остромирового та Мстиславового євангелій, зупиняючись на манері

виконання, подібної до емалі та «незвичкй сміливості фарб». Він зазначає, що в основі орнаментаци – тератологичний стиль та плетінка, що зближує наші пам'ятки зі скандинавською і взагалі західноєвропейською тематикою. Але й тут, за словами К. Широцького, наші майстри виявляють саомбутність, оскільки ніколи «не зв'язують орнаментаци з літерами, уникають людських постатей ... та уживають своїх, червоно-синіх, блакитних і золотих кольорів».

Певний зв'язок стилістики українських книжкових мініатюр домонгольської доби з емалями простежується і в ґрунтовному дослідженні Ф. Шміта. Вчений вважає, що до Київської Русі книга потрапила з придунайських країн, що вплинуло на її оздоблення. В роботі аналізуються ті ж пам'ятки, що і в публікації К. Широцького, висловлюються аналогічні твердження, хоча розставляються дещо інші акценти. В мініатюрах Остромирового євангелія автор відмічає зацікавлення подробицями при відсутності цілісності образу та яскраві барви. Звертає увагу він і на облямування сюжетів смугами стилізованого орнаменту, вирішеного в стриманих, холодних тонах. Детальніше характеризується в дослідженні славнозвісна мініатюра «Ізборника Святослава» із зображенням церкви. Це контурне зображення утворено орнаментальними стрічками, подібними до узорів Остромирового євангелія, зазначає Ф. Шміт. У середині декоративного облямування цілком іконописно зображено низку ієрархів, водночас навколо церкви, навіть без означення землі – казкові птахи і квіти. Таке невимушене поєднання сюжетів з орнаментами трактується як особливість наших давніх мініатюр. Загалом оцінки вченого дещо стримані, однак у них теж чітко сформульована думка про високі художні якості національних мистецьких пам'яток.

Українська графіка книжкових стародруків потрапляє до кола наукових інтересів вітчизняних учених на початку ХХ століття. Є. Редін, описуючи предмети церковного ритуалу харківських храмів, лише кількома рядками засвідчує наявність євангелій київського та львівського друку. Єдиний раз він детальніше зупиняється на характеристиці вихідного аркуша Євангелія 1707 року, зазначаючи що вміщені символічні зображення є характерними для цього виду мистецтва означених часів. «По сторонам заголовка Євангелія, уміщеного нібито у кіоті – Євангелісти; зверху кіота уособлення любові: жінка з дітьми; по боках уособлення віри й надії; вище на хмарах Спаситель, що сидить у колісниці, в яку впряжені символи євангелістів; під колісницею смерть, яка топчеться нею; попереду в зірці погруддя Предтечі». Опис удало фіксує особливості образної мови української барокової гравюри.

Більш ґрунтовно специфічні риси та еволюція давньої української книжкової графіки і естампа привертають увагу вітчизняних дослідників у

1910-х роках. Є. Кузьмін, продовжуючи певною мірою принципи аналізу на основі аналогій М. Істоміна, у вищерозглянутому нарисі про український живопис XVII століття звертається в разі потреби до графічних творів. В оцінках стану мистецтва на початку окресленої доби він опирається на видання Києво-Печерської лаври. «Поряд з чудовими заставками, шрифтом, заголовними буквами, де єдинороги і кентаври мимоволі нагадують про Італійське Відродження, містяться гравюри самої примітивної ще роботи, хоча теж не зовсім вільні впливів західних зразків». Цікавим виключенням серед творів початку століття автор вважає портрет гетьмана Сагайдачного 1622 року. Стосовно ж графіки кінця XVII – початку XVIII століття в роботі лаконічно відмічається висока якість низки гравюр київських видань, що пов'язується – з посиланням на працю М. Істоміна – з діяльністю Л. Тарасевича. На особливу увагу з точки зору автора заслуговують також роботи майстра Федора, зокрема Євангеліє 1697 року.

Плідним для висвітлення української графіки барокової доби був 1914 рік, коли в часописі «Мистецтво в Південній Росії» з'являється низка публікацій на цю тему. М. Петров оприлюднює цікаву розвідку про гравірувальні дошки Києво-Печерської, Ільїнської, Чернігівської та Почаївської типографій, де розглянуто на базі проведеного аналізу поширення популярних сюжетів і варіанти їх трактування.

Один з перших узагальнюючих оглядів національної гравюри з'являється в українській науці у 1914 році й належить М. Макаренку. Суть публікації зводиться до виголошення тези про необхідність детального вивчення української гравюри XVII століття як провідної галузі образотворчих мистецтв тієї доби з метою глибшого проникнення в інші ділянки художньої діяльності. Заслуговує на увагу міркування про те, що в Україні гравюра стала «такою ж необхідною частиною книги, як необхідним є сам текст, як літера. ...Не шляхом присилування тексту прийшлося поступитися такою кількістю почесного місця гравюрі, що зайняла провідне місце в книзі, а завдяки розвитку ідеї про необхідність діяти на читача стільки ж на зір, скільки й на слух, однаково як на почуття, так і на думки». Навіть на початку формування українського мистецтва гравюри запозичені з німецьких зразків мотиви і характерні деталі були нашому народу ближчі, ніж складні біблійні тексти. Вражає, однак, швидкий процес адаптації та кристалізації національної системи художнього мислення в даній галузі.

Найвищий розквіт техніки і художніх якостей книжкової гравюри в XVII столітті пояснюється в роботі загальним «культурним ставленням до книги збоку читача» та розвитком естетичних потреб українського суспільства. Привертає увагу і формулювання вченим обсягу першочергових завдань в

дослідженні проблеми, зокрема – з'ясування значення гравюри в загальному розвитку мистецтва країни та зв'язку і відносин між еволюцією художніх досягнень й технічної досконалості та розвитком культури в Україні. Цікавим видається і той факт, що на відміну від позицій інших фахівців, М. Макаренко окреслює добу розквіту лише серединою XVII століття, зазначаючи, що наприкінці його вже спостерігається занепад. Положення про визначальну роль гравюри в культурному житті козацької доби і загальна коротка характеристика її особливостей доповнюється детальнішим аналізом чудових дереворитів Євангелія Учительного 1637 року, в яких західноєвропейські впливи отримують вже своєрідне тлумачення. Авторська позиція відносно методологічних засад вивчення мистецьких творів відчутно виявляється в наступних словах: «Вивчати ж твори поза зв'язком їх з політичним та культурним життям краю навряд чи мислиме». Як вияв щирого захоплення звучать і висновки вченого про красу цих та інших творів XVII століття як свідоцтво найвищого розквіту граверного мистецтва, що ніколи більше не підіймалось до таких висот.

У тому ж номері часопису «Мистецтво в Південній Росії» оприлюднена ще одна стаття, де на прикладі творчості конкретного митця простежуються характерні особливості української гравюри наступного століття. Мова йде про огляд життя й діяльності Г. Левицького, опублікований К. Широцьким під псевдонімом К. Ладиженко. Автор уважає, що Г. Левицький відрізняється від інших наших граверів тієї доби освітою, творчою манерою та різнобічністю таланту і це вступне твердження розкривається в наступному детальному аналізі робіт. Підґрунтям формування творчої особистості, на думку вченого, стало навчання в Київській Академії, оскільки до змісту освіти «Київських Афін» входило викладання цивільної архітектури та рисування й академічні звичаї – диспути з тезами, театральні вистави тощо – сприяли розвиткові образотворчого таланту митця.

К. Широцький наголошує на важливому значенні у загальному розвитку тогочасної книжкової продукції посади «справщика» Києво-Печерської типографії, яку обіймав Г. Левицький майже до смерті, відповідаючи за художнє оформлення видань, оскільки успіх тієї чи іншої книги залежав від ілюстрацій та якості їх виконання. Відмічена в публікації участь митця разом із сином Дмитром у розписах Андріївської церкви. Основна ж частина дослідження присвячена аналізу робіт майстра у контексті загального стану тогочасного графічного мистецтва. Вчений дотримується думки, що ніколи українські художники не займалися з таким захопленням гравюрою, як у XVIII столітті. Оцінюється загальний доробок у цій галузі досить критично: автор уважає, що наші митці лише сприймали «уроки своїх західних наставників»,

даючи ніби «віддзеркалене» мистецтво. Водночас, позитивними рисами української графіки називаються самотутня одухотвореність, відображення смаків, характерів і звичаїв українського суспільства. «В гравюрах Г. Левицького ми бачимо те ж саме: вони безсумнівний продукт свого часу» – зазначає автор.

Загальна концепція К. Широцького позначається на конкретній характеристиці робіт. Він позитивно оцінює ранні ілюстрації Г. Левицького до «Апостола» й «Євангелія», виданих у 1737 році ще у стінах Академії – за припущенням ученого. Авторіві імponує свідоме ставлення митця до євангельських символів, яким той дає у тексті власне пояснення. Особливо відмічаються самостійні композиції, що не ввійшли до комплексу ілюстрацій: «Взяття на небо Богородиці» та «Отроки Ісус та Іоанн». У них вже простежується схильність до алегорій, що стане характерною рисою гравюр митця. Вчений аналізує подальший розвиток зазначеної тенденції в складних широких композиціях тез Г. Левицького, гравійованих на честь І. Негребецького та Р. Заборовського. Детально описується в статті зміст грандіозних гравюр і значення окремих символів, що характеризують місце й характер діяльності високих осіб, яким твори присвячені (виділяються краєвиди Лаври і Михайлівського монастиря, Академічний корпус як взірці сучасної київської архітектури, зображення спудеїв).

Аналіз тез дає підстави вченому відмітити і талант Левицького-портретиста. На його думку портрети І. Негребецького та Р. Заборовського в тезах виконані майстерно і «без особливих умовностей». До розряду портретів відносить автор і зображення Дмитра Ростовського 1752 року. Схвальну оцінку К. Широцького отримують ілюстрації Г. Левицького до «Політики» Аристотеля 1745 року, присвяченої О. Розумовському. Підсумковою тезою вченого є переконання, що Г. Левицький – видатний майстер свого часу, творчість якого завершує діяльність цілої низки поколінь українських граверів. Індивідуальність, талант і освіченість митця вплинули на подальший розвиток мистецтва всієї Російської імперії.

У своїй відомій праці «Про живописне оздоблення української хати в минулому і сучасності» К. Широцький віддає належне графіці барокової доби як вагомій складовій оформлення житлового інтер'єру. Розквіт графічного мистецтва припадає на другу половину XVII – першу половину XVIII століття і популярність стародруків серед найдемократичніших верств населення призводить, на думку вченого, до ще ширшого запровадження у всі види образотворчості світських мотивів. Важливого значення надає вчений аналізу «змісту і смислу» композицій, розшифровці численних символів та алегорій, типових для художнього мислення не лише тогочасної України, а й

Західної Європи.

Загальна роль стародруків у житті українського суспільства XVI – XVIII століть розглядається в невеличкій публікації К. Широцького «Церковні стародруки». Предметом зацікавлення в ній стає розповсюдження видань друкарень Києва, Львова, Почаєва серед різних верств українського населення як вияв визначної матеріальної і духовної цінності тогочасних стародруків. Автор звертається до записів власників на сторінках книг, що не лише змальовують широку сферу звичаїв і взаємовідносин у козацькі часи, а й проливають світло на колишню книжкову справу. Вчений підкреслює значимість і високу якість продукції Києво-Печерської та Ставропігійської львівської друкарень, які постачали книжки не лише у всі міста України, а й Білорусію, Литву, Сербію, Молдавію, Росію, Грецію та Палестину. На основі аналізу окремих записів виявляється, як і за яку ціну купувались стародруки, передавались у спадщину, віддавались у заставу, дарувались братствам і церквам; наводиться у приклад зворушливий звичай записувати «...прокльони і погрози судом Божим тим, хто зважувався таку книгу вкрати, попсувати або відчужити від місця, де вона покладалася». Виявлені факти, на думку вченого, свідчать про культурну роль церковної книги, яка задовольняла духовні, розумові та естетичні потреби багатьох поколінь українців.

Ф. Ернст теж віддає належне вітчизняному мистецтву графіки в праці «Українське мистецтво XVII-XVIII віків». У ній простежується як провідне завдання прагнення визначити роль і місце кожного виду в системі образотворчих мистецтв у конкретний період. Значна роль в дослідженні, як вже говорилося, відводиться характеристиці попереднього етапу розвитку вітчизняної образотворчості: мистецтву XIV-XVI століть як підґрунтя розквіту української культури козацької доби. В цьому контексті згадується і Пересопницьке євангеліє як шедевр, що найкраще ілюструє «поєднання двох культурних впливів». У тісному зв'язку з книгописанням розглядає автор становлення мистецтва гравюри в Україні, що припадає на XVI століття. Так, він зазначає, що в ці часи більшість майстрів, беручи техніку від західних сусідів, опираються на зразки малюнків не з сучасних німецьких чи польських видань, а зі старих українських рукописів.

Характеризуючи досягнення української графіки XVII століття, Ф. Ернст відмічає формування вже окремих шкіл при постійних зв'язках провідних друкарських осередків, які часто користуються навіть одними дошками, шрифтами тощо. Він поділяє думки інших дослідників відносно того, що орієнтація на німецьке, італійське чи голландське друкарство не перешкоджає нашим митцям формувати власне, оригінальне обличчя. Так, на відміну від сучасних московських стародруків виключно церковного характеру, у наших

— особливо київських — виданнях зустрічається багато творів цивільного змісту. Високо цінуючи такі відмінності, автор наводить у приклад «Вірш на погреб гетьмана Сагайдачного» 1622 року та численні видання київської друкарні з великою кількістю малюнків. Зокрема, виділяються в публікації Патерики, де можна зустріти особливо багато сцен світського змісту виразно національного трактування.

Мазепинські часи характеризуються в дослідженні як великий розквіт усіх видів української національної образотворчості, особливо графіки, де спостерігається загальний перехід на мідьорити. Саме в цей час наші славетні майстри І. Щирський та Л. Тарасевич запрошуються до Москви для портретування представників царської родини. Ф. Ернст вважає Л. Тарасевича кращим гравером мазепинської доби, порівнюючи ілюстрації до Печерського Патерика 1702 року з найвищими досягненнями тогочасної європейської гравюри. «Його рисунок простий та легкий, композиція гарна, оригінальна» — зазначає автор. Роботи І. Щирського, І. Мигури та Л. Тарасевича включаються до видатних досягнень української національної образотворчості.

У середині XVIII століття в західних областях України, за словами вченого, книжкова графіка, зокрема почаївська школа, позбавляється національного характеру. Та й у центральних регіонах мистецтво гравюри відходить на другий план порівняно з малярством. Проте, творчість Г. Левицького дає зразки мистецтва високого художнього рівня. Ф. Ернст слушно підмічає, що порівняно з графікою попереднього періоду твори Г. Левицького мають інший характер, «більш тонкий, легкий, граціозний, відображаючи ту течію в бароковій орнаменталії XVIII століття, яку прийнято називати рококо». Отже, загальний аналіз здобутків української графіки, поданий у праці Ф. Ернста в культурно-історичному контексті, доволі чітко підсумовує вивчення цього питання у попередні роки.

Розглянутий матеріал свідчить про те, що українська графіка, зокрема — рукописна і друківна книга — як предмет наукового дослідження привертає увагу фахівців дещо пізніше, ніж інші види давньоукраїнського образотворчого мистецтва. Однак, погляди і спостереження авторів початку минулого століття доводять, що ця ділянка художньої діяльності аргіогі сприймалась як високохудожня і відповідно трактувалась. Кращі представники молоді науки звертаються як до аналізу одиничних пам'яток українського книгарства так і до узагальненої характеристики здобутків у галузі рукописної книги та стародруків. Опираючись на засади культурно-історичного і в окремих випадках — біографічного методів та порівняльного аналізу, дослідники переконливо визначають характерні риси, художні якості української графіки у порівнянні з іншими мистецькими школами. В своїх

оцінках українські вчені дотримуються однакової загальної концепції про національну самобутність нашої графіки на всіх етапах розвитку та вважають козацьку добу періодом її найвищого розквіту, коли цей вид образотворчості є провідним і впливає на інші галузі та національні школи.

Опубліковані протягом другого десятиліття XX століття матеріали з дослідження української графіки суттєво вплинули на позиції та якісний рівень праць початку наступного десятиліття з цієї тематики. Ці роботи набувають більш концептуально-проблемного характеру, але сприймаються саме як підсумок дослідницьких тенденцій 1910-х. М. Макаренко продовжив висвітлення піднятої ним раніше теми в детальному аналітичному огляді орнаменталії українських стародруків. О. Новицький присвятив велику статтю символіці творів старої української графіки. А Ф. Ернст окреслив сучасні шляхи розвитку української книги.

Стаття «Символічні образи на ритинах київських стародруків» О. Новицького стала другим після розглянутої нами праці Д. Щербаківського системним дослідженням символіки в українському образотворчому мистецтві середньовіччя та барокової доби. Однак, якщо попередній автор у своїй ґрунтовній праці обмежився детальним дослідженням варіантів одного символу на матеріалі давнього сакрального малярства, то О. Новицький звертається до характеристики значно ширшого кола символів у більш динамічному і демократичному мистецтві книжкової графіки. Звичайно, сам формат статті теж обумовив необхідність значних обмежень, у зв'язку з чим учений свідомо не торкається найбільш розповсюджених чи ємних символів (голуб, хрест, апокаліпсис). Обґрунтовуючи звернення до зазначеної теми, автор погоджується з думкою Д. Щербаківського відносно особливої ролі символіки в українському мистецтві. Він уважає, що в порівнянні з «іншими сучасними народами» в Україні це була найулюбленіша тема, що захоплювала всі види мистецтва і отже є його найхарактернішою рисою.

Аналіз символічних зображень починається з Розп'яття, яке набуває в низці стародруків саме символічного трактування, як, наприклад, у «Євхологоні» 1646 року, де з дерева хреста проростають галузки з квітами-медальйонами, в яких зображені таїнства православної церкви. Серед символів самого Розп'яття розглядаються мідний змії, знаряддя мук Христа, а також – рука з грішми як емблема зради Іуди, півень як символ зречення Петра, дві руки над чашею як символ умивання рук Пілатом тощо. Ця символіка, стверджує автор, приходить до нас із Заходу. Значну увагу приділено образіві пелікана, дуже розповсюджені в Україні. Вчений простежує застосування цього символу у синагогах, індійських пам'ятках і візантійських та західноєвропейських храмах і доходить висновку, що в Україні образ є

найбільш поширеним та значно ускладненим. Знаходять в публікації тлумачення й образи інших реальних і фантастичних звірів та птахів – оленя, василіска, фенікса.

Наступна група символів, розглянутих у статті, пов'язана з темою Богородиці. Серед них О. Новицький виділяє композицію у «Тлумачному Псалтирі» 1697 року, де зображення Богородиці з Христом на руках наближається за типом до «Неопалимої купини», оскільки оточене полум'ям, у якому вкомпоновані 12 медальйонів із символічними сценами. Одним із важливих образів у цих сценах він вважає Велику Лаврську церкву, яка тут символізує Божу Матір і взагалі неодноразово зустрічається в тогочасних стародруках в якості символу. Характерним символом Богородиці виступає, на думку вченого, і єдиноріг. Цей образ також має дуже давню традицію в мистецтві народів Сходу – від Межиріччя до Монголії та Японії. Але до нас цей символ прийшов, як і більшість інших, вважає автор, із середньовічного Заходу. Зупиняється вчений також на групі символів, пов'язаних із євангелістами. В роботі характеризується становлення загальновідомої символіки – бика, лева, орла і чоловіка – і тлумачиться з опорою на євангельські тексти уособлення кожного з авторів. Приділяється увага і дуже улюбленим, на переконання автора, темі в українському мистецтві «Дерева Єссея».

О. Новицький зупиняється досить детально на проблемі формування в тогочасній графіці такого важливого напрямку як оформлення теологічної літератури і тез. «Окрім таких більш-менш розповсюджених символів із другої половини XVII століття почали вживати дуже закруті й штучно задумані окремі композиції, що часом близько підходять до так званих «богословських тезисів», що належать до того самого часу» – зазначає він. Учений ілюструє свою думку аналізом двох творів Лазаря Барановича: «Меч духовний» 1666 року та «Труби словес проповідних» 1674 року. Крок за кроком простежує дослідник значення кожного елемента надзвичайно складних композицій, зіставляючи їх із відповідними текстами. Наприклад, на титулі видання «Меч духовний» меч як «глагол Божий» у різному контексті зустрічається буквально в десятку варіантів. Фактично, в одному аркуші згуртовано символіку, що опирається на Апокаліпсис, Євангеліє, Псалтир, інші книги Нового завіту і на міркування самого Л. Барановича. Той же принцип покладено в основу композиційного вирішення титулу другого видання, відносно змісту якого збереглися міркування самого богослова, процитовані О. Новицьким. При тому він зазначає, що зроблена ритина, звичайно, не відповідає всім окресленим завданням, але правильно відтворює головну ідею.

У підсумку дослідження вчений ще раз наголошує на думці, що в Україні

козацької доби дуже любили та широко вживали різноманітну символіку і поряд з мотивами, що прийшли з інших культур, наші митці вживали багато місцевих улюблених мотивів. Оскільки на час написання статті значна кількість символів, колись всім зрозумілих, утратила цю ясність, публікація відіграла значну роль у подальшому вивченні проблеми.

«Орнаментация української книжки XVI – XVIII ст.» М. Макаренка також демонструє науково-пізнавальний, ціннісний підхід до аналізу художніх творів, поєднуючи детальне коментування окремих компонентів книги як цілісного художнього організму з досить широкими порівняннями та узагальненнями. Автор виявляє імпульси, що коріняться в реальності та визначають характер мистецтва українських стародруків. Він безпосередньо пов'язує найвищий розквіт української книжкової справи з загальним суспільно-культурним поступом, який переживала країна у визначену ним добу і ставить занепад книгодрукування у XVIII столітті в залежність від «натиску» з боку московського царя. Дотримуючись, як і раніше, думки про провідну роль графіки в культурно-художньому житті козацьких часів, М. Макаренко слушно відмічає відсутність фахового вивчення саме художнього оздоблення староукраїнської книги. Невисвітленість питання обумовила аналітичний характер дослідження з почерговим оглядом провідних графічних складових: робота будується за структурною схемою книжкового оформлення.

Найґрунтовніше досліджується в роботі художнє оздоблення вихідного аркуша, «по якому зустрічає книжку читач». Заслуговує на увагу відлікова точка зору цієї частини дослідження про те, що в найдавніших стародруках оформлення вихідного аркуша найповніше відповідає текстові, висвітлюючи провідні ідеї, а ближче до XVIII століття ця відповідність втрачається і складні символічні образи мають зазвичай слабкий зв'язок зі змістом. На підтвердження тези автор подає розгорнуту характеристику художнього вирішення вихідних аркушів (титулів) відомих видань українських друкарень. Аналізуючи композиційну схему – арку з текстом усередині, М. Макаренко виводить цей основний тип із перших «Апостолів» І. Федорова та інших майстрів і з традиційних зображень євангелістів. Однак, ранні скромні мотиви не прижились через брак декоративної привабливості.

У дослідженні зазначається, що основна схема еволюціонує від типу рамки із орнаментом відносно цілісним до рамок з «окремими плямами, що не зв'язані конструктивно одна з одною», але розміщені в архітектурній схемі. Цікаво, що композиції рамок цілком орнаментальних, лише в загальних обрисах підпорядкованих арковій схемі, вчений уважає виявом незалежності українських митців від усталених форм («Євангеліє Учительне» 1637 року

лаврського друку). «Така композиція цікава для характеристики творців української орнаменталістики: їхньої незалежності від традиційних форм, сміливості в сполученні елементів. Простоти в розумінні форми та безсумнівної волі». І навпаки, захоплення у XVIII столітті чистими архітектурними формами вважає втратою цілісності графічного оформлення аркуша. Все ж, у загальній масі вихідних аркушів, за словами автора, панує вдосконалена композиція класичної арки на пілястрах на базі.

Чи не найцікавішою з точки зору фаховості аналізу в роботі є порівняльна таблиця композиційних вирішень архітектурних обрамлень аркушів Львівського Апостола 1574 року з московським апостолом 1564 року та з віленським апостолом 1594 року і Острозькою Біблією 1581 року. Метою порівняльного аналізу стало прагнення довести – всупереч думкам окремих науковців (В. Стасова, Д. Ровинського) – що всі чотири видання мали окремі дошки. М. Макаренко дійсно дуже уважно зіставляє всі зображення і фіксує різницю в дрібних деталях, в особливостях техніки виконання. В результаті він доходить аргументованого висновку про «окреме» походження кожного кліше. В подальшому аркове обрамлення, як знову наголошує вчений, набуває більшої декоративної виразності. Характеризуючи, як взірець, вихідний аркуш Часослова 1625 року (друку Александровича), він вважає, що такий підхід, продиктований бажанням дати «як-найкращу окрасу» і найчіткіший заголовок книжці, у даному випадку реалізовано у повній мірі: грамотно та художньо.

Пояснення все зростаючому тяжінню до пишного оздоблення вихідних аркушів української книги автор знаходить у загальній суспільно-культурній ситуації. «В орнаменталістиці вихідного аркуша не давалось широкого місця цим скромним до бідності мотивам, бо не відповідали вони загальному настроєві людності того часу, що потребувала й уживала багатих тільки і соковитих форм, складного й могутнього малюнка». Тому XVIII століття дає такі зразки яскравого збагачення основної композиційної схеми як «Літургіаріон» 1708 року або «Камінь віри» 1730 року. Ритини цих видань оцінюються як фахово високоякісні й художньо виразні.

Виявлені особливості М. Макаренко відносить до оздоблення нечисленних книг більш світського призначення, де, за його словами, митці розгортають блискучий світ «фантастики, зачарованості, неземної краси та чудових уявлень», який відбиває «веселу і гучну епоху XVIII ст.». Загалом же в підсумках огляду оздоблення вихідних аркушів козацьких часів знову підкреслюється залежність не лише тексту, а й всього оздоблення книг від світогляду своєї доби. Ця позиція ілюструється подальшим аналізом елементів графічного оформлення стародруків: зворотного боку вихідного аркуша, заставок, кінцівок тощо. Окрему увагу приділяє вчений характерному звичаєві

як закордонних так і українських видань уміщувати на звороті титулу герб особи, що сприяла виданню. Особливо зазначена тенденція характерна для панегіричної літератури. Розглядаючи герби представників польської шляхти та української старшини, вчений зазначає, що часто герб є лише центром складної декоративної композиції з рослинним орнаментом. За один з найкращих взірців української гравюри він вважає герб І. Мазепи у «Зерцалі од писання Божественного» 1705 року. Поза тим, у роботі зазначається, що провідна роль гербів у книжці – саме декоративна. «Отже, ритини гербів, з одного боку багато прикрашали книжку. А з другого – прославляли ім'я тих, що підтримували книжну справу, або їй співчували, та ім'я тих, що визначалися на державній, громадській або іншій роботі.... Ледве чи буде хтось сперечатися, що найвидатніша роля гербів у книжці – це орнаментальність, окраса самої книжки і на цю деталь у видавничій справі в XVII, а також і в XVIII столітті видавці й друкарі найбільшу звертали увагу».

Функція оздоблювальна є провідною у книжкових заставках. Вихідною тезою цього розділу є яскраве і точне авторське визначення. «Світ рослин, перетворених багатою фантазією художника на нереальні гнучкі стеблини, широкі листя та пишні квітки, заповнює заставку від самого початку друкарства на Україні аж до XVIII ст.». Але в цих загальних рамках також простежується певна еволюція. М. Макаренко на численних прикладах вибудовує її від композицій із необмежено-вільними, буйними рослинними мотивами через вибагливо-ускладнене орнаментування з включенням сюжетних картушів і до майже панівної ролі сюжетних заставок, де орнамент лише облямовує основну сцену. Вчений підкреслює, що повний комплекс мотивів заставок формується в книжковій графіці вже у першій половині XVII століття і залишається таким надалі. Імпонує схильність автора до виявлення узагальнених тенденцій, увага до деталі, наукова спостережливість. Це, наприклад, стосується порівняльного аналізу вирішень акантового листя в заставках Київської Лаврської друкарні XVIII століття, яке відрізнялося від решти – і від голландських, як вважає вчений, взірців – соковитими завитками. «Можливо, що так почали обробляти звичайний акант узагалі, через те, що більше знали форму дубового листка. А форма аканта, чим далі в географічному та хронологічному порядку від місця свого народження, все більше втрачає первісні свої форми».

Підсумовує огляд графічного оформлення характеристика кінцівок українських стародруків. У них автор відмічає іншу концепцію оздоблення, ніж у заставках. По-перше, на відміну від заставок, у кінцівках часто зустрічаються геометричні орнаменти, а по-друге – в них набагато більше запозичень з німецьких, італійських та інших видань. М. Макаренко звертає

увагу і на цікаве вирішення заголовних літер та досить розповсюджене облямування сторінок із текстом делікатними рамками. Характерною особливістю дослідження є те, що автор зупиняється і на похибках у стародруках, серед яких часто зустрічається «перевертання кліше з інших видань, в результаті чого втрачається логіка зображення».

Завершує дослідження спроба ввести староукраїнську книгу в європейський контекст і визначити її місце та самостійність в ряду інших графічних шкіл. Із цього приводу автор висловлює переконання, що українська книга немає повних аналогій в оздобленні як з виданнями, друкованими кирилицею, так і з книгами, писаними латиною, виданими у відомих європейських типографських осередках. «Вражіння складається таке, ніби наші окраси не мають попередників, а їхня позиція та елементи її винайдені й скомпоновані для тих книг, в яких ми їх знаходимо в Галичині та Наддніпрянській Україні». Водночас, М. Макаренко не вбачає безпосередніх впливів українських рукописних книг на оздоблення вітчизняних стародруків. Він дотримується думки, що ці дві галузі розвивались незалежно і достоїнство української мистецької школи саме в тому й полягає, що у кожному випадку знаходились власні, відповідні специфіці, виражальні засоби.

Праця М. Макаренка сприймається як підсумкова у розглянутому нами етапі розвитку досліджень української графіки козацької доби, демонструючи загальні значні успіхи що були досягнуті за такий короткий час. За два десятиліття українські фахівці пройшли складний шлях сходження від опису і тлумачення конкретних фактів до узагальнюючої концепції еволюції цього виду образотворчості як провідної галузі тогочасної художньої культури.

ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ ТА ДІЯЛЬНОСТІ ОСОБИСТОСТІ ЗАСОБАМИ ДИЗАЙН-СЕРЕДОВИЩА

Цивілізаційний розвиток українського суспільства сповнений діалектичними суперечностями, пов'язаними з пізнанням та освоєнням навколишньої дійсності, становленням економічної, культури творчої, наукової, освітньої практики, формуванням найважливіших якостей та рис людини. Вказані суперечності передбачають їх глибоке сприймання, осмислення, узагальнення та прийняття рішень, які б дозволяли не гальмувати суспільний прогрес, не створювати в його розвитку додаткові протиріччя, не привносити певні ускладнення та виклики, а навпаки, забезпечувати необхідні передумови для подальшого просування українського суспільства по шляху наукового, культурного, мистецького прогресу, набуття консолідованих і оптимальних рішень, спрямованих на підвищення ефективності економічних відносин, збільшення продуктивності суспільного виробництва, збагачення системи духовних цінностей.

Складність та багатоаспектність цивілізаційного поступу України у найважливіших сферах економічного, соціального, культурного, наукового, освітнього та мистецького життя залежить від багатьох чинників: зовнішніх і внутрішніх, емоційних і раціональних, колективних та індивідуальних, свідомих і підсвідомих, системних та фрагментарних, логічних і алогічних. Цей перелік чинників впливу може бути продовжений, ураховуючи зміст, характер, форми, способи і методи досягнення тих цілей, які прагне досягнути українське суспільство у своєму розвитку.

У залежності від якості суспільних рішень можна виділити декілька концептуальних підходів, а саме: прагматичний, гуманітарний та цивілізаційний. Характерною ознакою *прагматичного* підходу до розвитку суспільної практики є домінування фінансових, економічних, виробничих, комерційних інтересів, посилення уваги до питань, пов'язаних зі збільшенням матеріальної складової життєдіяльності окремих верств населення, прийняття рішень щодо утворення економічних, виробничих структур, комплексів, систем тощо. При цьому важливо зазначити, що в межах прагматичного підходу до суспільних рішень суттєво знецінюється та складова життя, яка пов'язана з людиною, її освітою, розвитком,

дозвіллям та відпочинком. Комерціалізація цих аспектів обмежує можливості людини у створенні умов для саморозвитку, самоосвіти, самовдосконалення, призводить до згортання суспільних програм щодо розвитку сучасної освіти, системи охорони здоров'я, занять фізичною культурою і спортом, культуротворчої, мистецької діяльності. За таких обставин ставлення людини до навколишньої дійсності втрачає духовної забарвленості, спрощується за своїм змістом і формою, стає примітивним і безперспективним щодо його подальшого розвитку та впровадження на практиці.

Характеризуючи *гуманітарний* підхід до розвитку суспільної практики важливо зазначити, що акцент зміщується у бік суб'єктивної складової життєдіяльності людини, посилюється увага широкої громадськості до питань, що пов'язані з правовими, морально-етичними, конфесійними відносинами, становленням різних політичних систем, забезпеченням прав і свобод людини, її можливостей самореалізації та самоствердження у певних сферах культури, дозвілля, спорту тощо.

Згідно гуманітарного підходу у вирішенні соціальних питань проголошується пріоритетним питання людини, посилюється принцип людиноцентризму в освіті, приймаються рішення щодо створення адекватних умов для розвитку індивідуальних сил, можливостей та здібностей у сфері освіти, науки, мистецтва та спорту. Водночас в межах гуманітарного підходу суттєво мінімізуються питання щодо участі людини у продуктивному процесі, пов'язаного з виробництвом, працею, виготовленням матеріальних цінностей, виконанням функцій щодо обслуговування технічних приладів, здійсненням трудових операцій, побутової праці тощо. За таких обставин у людини формується споживацьке ставлення до життя, знецінюються зміст, форми та способи продуктивної діяльності, втрачається інтерес та бажання брати участь у виробничих процесах.

На відміну від прагматичного та гуманітарного підходів заслуговує на увагу підхід до суспільного розвитку, основою якого є *цивілізаційний* поступ українського суспільства, в якому гармонізуються соціальні, економічні, виробничі, культуротворчі процеси, зміцнюється роль особистості, спроможної виявляти до навколишньої дійсності естетичне ставлення та здатної глибоко сприймати, оцінювати, творчо осмислювати на практиці естетичні цінності. При цьому важливо зазначити, що згідно цивілізаційного підходу перед людиною постає вимога щодо організації життєдіяльності за законами краси, вияву спроможності втілювати у процесі спілкування, навчання, праці та дизайнерської творчості ідей

естетичного змісту, забезпечувати важливі прояви життя на основі взаємозв'язку їх змісту і форми, зовнішнього і внутрішнього, емоційного і раціонального, практичного і теоретичного, колективного та індивідуального, традиційного та інноваційного.

Усвідомлення потреби системного вивчення вказаної проблеми зумовило визначення мети наукового пошуку. Вона полягає в тому, щоб теоретично обґрунтувати можливості формування естетичної свідомості та діяльності особистості засобами дизайн-середовища.

До основних завдань віднесено такі:

1. Розкрити сутність та значення естетичної свідомості особистості.
2. З'ясувати роль естетичної свідомості у розвитку гармонійної особистості.
3. Висвітлити можливості впливу естетичної свідомості та діяльності особистості.
4. Дослідити роль дизайн-середовища у формуванні естетичної свідомості та діяльності особистості.

У сучасній науковій практиці накопичено теоретичний досвід осмислення ролі естетичних чинників в системі освіти і виховання особистості, а також визначення їх впливу на найважливіші складники духовного світу учнівської та студентської молоді. Йдеться про наукові дослідження, які пов'язані з формуванням естетичних якостей особистості, а саме: формування музично-естетичних орієнтацій майбутніх учителів (О.Пономарьова), естетичне виховання підлітків засобами художньої літератури (В.Біруля), формування естетичного досвіду вчителя (Н.Бутенко), естетичне виховання студентської молоді у процесі клубної роботи (Ю.Максимчук), формування естетичного ставлення до корекційно-педагогічної праці В.Бутенко, В.Білан), роль культурно-освітнього середовища навчального закладу в системі естетичного виховання молоді (В.Бутенко), формування системи естетичних цінностей майбутніх учителів (О.Софіщенко), формування естетичної культури майбутніх дизайнерів у закладах вищої освіти (В.Томашевський) та ін.

За результатами проведених ученими досліджень можемо констатувати, що в системі освіти питання естетичного змісту набувають певної актуальності, усвідомлюються як необхідні для підвищення ефективності підготовки особистості до життя, праці, творчості та спілкування. Учені цілком слушно наголошують на важливості таких аспектів, як підготовка молоді до сприймання художньо-естетичних цінностей (О.Рудницька), самостійної естетичної оцінки творів мистецтва (Л.Коваль), творчої інтерпретації творів художньої літератури (Л.Бутенко),

організації художньо-творчої діяльності дитячого музичного колективу (Ю.Шевченко), розвитку естетичних якостей підлітків в умовах взаємодії школи і сім'ї (І.Слятіна), естетичного виховання студентської молоді у процесі культуротворчої діяльності (І.Корольова) та ін.

У контексті зазначених досліджень певне місце займають питання естетичної свідомості як умови організації життєвої діяльності особистості за законами краси. Можемо бачити, що вказана проблема знаходиться в центрі уваги вчених, що дозволяє розкривати окремі аспекти соціально-історичної, культурологічної, психологічної та педагогічної детермінації естетичної свідомості. Водночас слід зауважити, що наукове вивчення вказаної проблеми ще не забезпечило її достатнього осмислення. Адже йдеться переважно про зовнішні чинники впливу на формування естетичної свідомості і при цьому не дається достатньо чіткої відповіді на питання, що стосуються ролі естетичної свідомості у забезпеченні життєдіяльності особистості за законами краси та можливостей дизайн-середовища у формуванні естетичної свідомості та діяльності особистості.

У дослідженні зазначеної проблеми залишаються недостатньо з'ясованими декілька аспектів, зокрема:

- сутність естетичної свідомості як цивілізаційної категорії;
- можливості естетичної свідомості у забезпеченні життєдіяльності особистості за законами краси;
- роль естетичної свідомості у розвитку гармонійної особистості;
- вплив естетичної свідомості на найважливіші сфери свідомості та діяльності особистості;
- використання дизайн-середовища у формуванні естетичної свідомості та діяльності особистості.

Естетична свідомість є тим поняттям, яке знайшло певне осмислення в суспільній практиці. Воно використовується в системі суспільних відносин, у сфері культуротворчості, у процесі освіти, побуту, дозвілля, є показником розвитку людини, її духовності, культури, творчості. До поняття естетичної свідомості звертаються представники таких галузей науки, як філософія, естетика, етика, культурологія, психологія, педагогіка та ін. Усе це переконливо засвідчує не лише наявність суспільного інтересу до поняття естетичної свідомості, але й прагнення сучасної практики якомога глибше осмислити його сутність та значення.

В історії суспільного розвитку знайшли своє відображення окремі погляди філософів, учених, культурологів, митців щодо естетичної свідомості. Це дозволило інтерпретувати естетичну свідомість як об'єктивно-ідеалістичне, суб'єктивно-об'єктивне, метафізико-

матеріалістичне та діалектично-матеріалістичне явище. В умовах сьогодення можна спостерігати звернення людей до цього поняття з метою надання певної характеристики естетичної свідомості як складової суспільного, економічного, культурного, освітнього життя. Безперечно, за таких обставин естетична свідомість як поняття набуває певного тлумачення, узагальнюється, конкретизується, визначається в контексті тих координат, які вважає суспільство та окрема особистість важливими, необхідними та актуальними.

Не вдаючись в деталі та різновиди існуючих суджень з цього питання вважаємо доцільним підкреслити, що естетична свідомість потребує свого осмислення й визначення передусім як цивілізаційна категорія, яка символізує собою поступове просування суспільства по шляху прогресу, набуття якісно нового змісту та форм діяльності, встановлення плідних відносин людини з навколишнім середовищем, використання значних можливостей та потенціалу людини у сфері саморозвитку та самовдосконалення. Спираючись на діалектико-матеріальну філософію та відповідну методологію наукового пізнання можемо засвідчити, що естетична свідомість може бути представлена як свідчення тих цивілізаційних змін, які мають місце у сфері економічного, соціального, наукового, культурного, особистісного розвитку.

Наявність розвиненої естетичної свідомості людини є свідченням того, що вона спроможна безпосередньо сприймати, аналізувати, оцінювати, робити необхідні висновки щодо цивілізаційного розвитку суспільства. Йдеться, зокрема, про можливості особистості належним чином ставитися до конструктивних змін, що оптимізують суспільне виробництво, посилюють економічну складову суспільного життя, демонструють систему правових, моральних, політичних відносин, зміцнюють соціальні, родові, сімейні форми взаємодії між людьми. Важливо зауважити, що естетична свідомість особистості має значний потенціал у сфері пізнання та освоєння навколишньої дійсності за законами краси. Саме тому слід вважати естетичну свідомість показником того, що особистість не залишається осторонь досягнень у сфері наукового пізнання, розвитку культурно-мистецької сфери, а також індивідуального розвитку та вияву творчого потенціалу.

Отже, естетична свідомість є тим поняттям, яке важливо усвідомлювати в контексті цивілізаційних змін, які відбуваються на широкому суспільному ґрунті і які засвідчують поступове просування як суспільства в цілому, так і окремої людини по шляху організації життєдіяльності за законами краси. Зауважимо, що закони краси

відображають діалектико-матеріалістичні зміни не лише у сфері навколишнього середовища, але й в системі естетичної свідомості особистості, що зумовлює необхідність її удосконалення, збагачення та розвитку. Саме тому так гостро й актуально сприймається питання щодо ролі естетичної свідомості особистості у її житті, праці та творчості. Завдяки естетичній свідомості людина отримує можливість відчувати й усвідомлювати свою причетність і водночас відповідальність за підтримку і втілення цивілізаційних здобутків як у повсякденному житті, так і в широкому аспекті суспільних відносин, культуротворчості та самовдосконалення.

У науковій літературі з філософії та естетики вчені досліджують естетичну свідомість як важливий прояв пізнання прекрасного в дійсності та мистецтві. На думку дослідників (О.Беляєв, Л.Новікова, В.Толстих та ін.), естетична свідомість є однією з форм суспільної свідомості, яка на відміну від інших форм(політичної, правової, моральної, релігійної, наукової) є відображенням дійсності та її оцінкою з позиції естетичного ідеалу. Об'єктом відображення естетичної свідомості, на думку вчених, є світ людини, тобто природна та соціальна дійсність, яка була освоєна на рівні соціально-культурного досвіду. Цю дійсність особистість переводить в естетичний план, по-новому організуючи, посилюючи та оцінюючи з погляду повноти її життєвих проявів та суб'єктивної значущості.

Ураховуючи зазначене вважаємо доцільним з'ясування ролі естетичної свідомості у розвитку гармонійної особистості. Сьогодні цей аспект набуває особливого значення. Адже йдучи шляхом цивілізаційного розвитку , людина покликана на своєму власному життєвому прикладі засвідчити відповідні позитивні зміни, набути тих якостей, які б підтверджували її прагнення відповідати естетичним вимогам у всьому, що стосується її особистісного розвитку.

На жаль, в умовах сучасної практики питання розвитку гармонійної особистості ще не набуло достатньої суспільної уваги та підтримки. Про це рідко йдеться в засобах масової інформації, вказане питання недостатньо висвітлюється на сторінках педагогічної літератури, не актуалізуються завдання розвитку гармонійної особистості в закладах освіти. Перевага надається питанням, які мають переважно прикладний характер і не стосуються того, що характеризує сутність гармонійної особистості, її спроможність наближати до естетичної виразності основні складові її фізичного, психологічного, духовного та творчого розвитку.

Гармонійна особистість є якісним показником її розвитку, який не з'являється спонтанно. Він передбачає відповідні зусилля, цілеспрямовані

дії, а також досягнення бажаних змін на рівні особистості, які б відповідали сучасним естетичним вимогам. Саме тому особливої гостроти й актуальності набуває естетична свідомість, яка може спонукати особистість бути більш розвиненою, досконалою, виразною на рівні найважливіших рис та якостей. Йдеться, зокрема, про такі складові розвитку гармонійної особистості, як її фізичний, психологічний, духовний та творчий розвиток.

Естетична свідомість, за наявності її належного розвитку, може бути дієвим чинником впливу на ставлення особистості до її власного фізичного здоров'я, самопочуття, розвитку фізичних якостей та фізичної культури в цілому, дотримання відповідного регламенту харчування, відпочинку, фізичних навантажень, виконання фізичних вправ, які спроможні позитивно забезпечувати важливі аспекти здорового й активного способу життя. Естетична свідомість спроможна в силу її емоційної чутливості й виразності спонукати особистість до фізичного самовдосконалення, регулярних занять фізичною культурою і спортом, до протидії шкідливим для здоров'я звичкам.

Естетична свідомість відкриває перед людиною бажані перспективи досягнення її фізичної краси і досконалості, наближає до естетичного ідеалу фізично досконалої й розвиненої людини, для якої фізична краса є основою та умовою її плідного життя.

Розвиток гармонійної особистості передбачає належне ставлення до її психологічних якостей. Йдеться про такі прояви психіки як почуття, мислення, сприймання, увага, уява та ін. Результати наукових досліджень підтверджують наявність значних можливостей впливу на психологічні властивості особистості на основі використання можливостей естетичної свідомості та її залучення до вказаного процесу. Усвідомити якісні прояви психологічної культури особистості можливо лише на конкретних прикладах того, яким чином і в який спосіб може психологічно реагувати людина, наділена розвиненим почуттям прекрасного, розумінням сутності та виразності інтелектуальних дій та рішень, спроможна виявляти власну реакцію на зовнішні подразники, ураховуючи її забарвленість, доцільність, відповідність зовнішнім і внутрішнім аспектам.

Без естетичної свідомості важко уявити красу духовного світу особистості. Адже йдеться про звернення до системи моральних, політичних, релігійних, наукових та правових цінностей. Усі вони несуть певне змістове навантаження, посилюють увагу особистості до актуальних питань правовідносин, моральних, політичних, науково-світоглядних рішень та висновків. Для їх повноцінного сприймання й осмислення

важливою є естетична свідомість, яка дозволяє їх освоювати у діалектичних зв'язках та співвідношеннях внутрішнього і зовнішнього, загального і одиничного, емоційного і раціонального, минулого і сьогодення, теоретичного і практичного, прогресивного та консервативного, традиційного та інноваційного.

Естетична свідомість є важливим чинником розвитку творчих сил, можливостей та здібностей особистості. Спираючись на власні естетичні почуття, уявлення та поняття прекрасного, смакові уподобання, естетичні інтереси, потреби та ідеали особистість отримує можливість безпосереднього реагування на художні цінності, їх творчого осмислення, тлумачення та інтерпретації. На основі естетичної свідомості відкривається простір для генералізації художньо-естетичного досвіду, його транспозиції з метою активного використання у процесі творчої діяльності, акумулювання творчих ідей та рішень.

Отже, у сфері розвитку гармонійної особистості естетична свідомість відіграє важливу роль. В ній зосереджується необхідний для особистості досвід емоційного, інтелектуального й продуктивного освоєння навколишньої дійсності й мистецтва, закріплюються необхідні почуття, уявлення, поняття, ціннісні орієнтації, що забезпечують плідний розвиток фізичних, психологічних, духовних, творчих сил та можливостей особистості; актуалізується бажання жити і діяти за законами краси.

У контексті дослідження зазначеної проблеми виникає необхідність висвітлення можливостей впливу естетичної свідомості на різновиди життєдіяльності особистості за законами краси. Актуалізація цього питання зумовлена тим, що естетична свідомість є функціональною категорією, спроможною впливати не лише на якісні параметри розвитку гармонійної особистості, але й на найважливіші різновиди її життєдіяльності за законами краси. Саме тому цілком зумовленим є інтерес широкої громадськості (освітян, учених, працівників сфери культури та ін.) до тих аспектів вказаної проблеми, які засвідчують детермінацію життєдіяльності та її розвиток під впливом естетичної свідомості особистості. До таких різновидів життєдіяльності особистості нами віднесено: оцінно-інтерпретаційну, комунікаційно-ціннісну, освітньо-пізнавальну, науково-пошукову, креативно-інноваційну, продуктивно-виробничу та самоорганізаційну.

В життєвому просторі особистості доводиться тісно взаємодіяти з різними явищами, процесами та цінностями. Ця взаємодія передбачає вияв активного ставлення людини до вказаних проявів, які мають місце у сфері мистецтва, культури, освіти, політики, моралі, права, релігії. Особистість

не може залишатися пасивною у визначенні їх ціннісного змісту, духовної спрямованості, орієнтаційної якості і тому покликана певним чином реагувати на них шляхом безпосереднього сприймання, оцінювання, осмислення, аналізу та інтерпретації. Під впливом естетичної свідомості відбувається розвиток *оцінно-інтерпретаційної діяльності*. Людина отримує можливість самостійно визначати естетичну складову окремих життєвих проявів, процесів, явищ та здобутків. Як зазначає Л.Бутенко «на основі культурологічного підходу інтерпретація художніх творів визначається як художньо-творча діяльність у сфері мистецтва, завдяки якій передається естетичне ставлення до навколишньої дійсності, розкриваються нові грані художньо образного відображення окремих предметів та явищ, утверджується гуманістична роль та функції художніх цінностей в суспільному розвитку та життєдіяльності людини».

Важливим проявом життєдіяльності людини є *комунікаційно-ціннісна діяльність*, суть якої полягає у встановленні активного й дієвого зв'язку з важливими сферами життя людини. Йдеться, зокрема, про комунікаційно-ціннісні зв'язки особистості з проявами прекрасного у сфері відпочинку, культуротворчості, мистецтва, занять фізичною культурою і спортом, міжособистісного спілкування, взаємодії в умовах праці, навчання, творчості.

Зміст, характер, рівень та способи спілкування людини зі світом прекрасного мають відповідати сучасним можливостям і не обмежуватися лише вузькою сферою життя. Особистості мають бути зрозумілими і сприйнятливими прояви прекрасного у процесі таких різновидів спілкування, як побутове, сімейне, корпоративне, професійне, художнє, наукове, політичне, конфесійне, морально-етичне та ін.. Саме тому вплив естетичної свідомості на комунікаційно-ціннісну діяльність людини має набувати системного й послідовного характеру. Як зазначає В.Кремень, «корективи слід внести і в таку важливу сферу, як формування системи цінностей особистості. Слід всім зрозуміти, що утвердження цінностей, які вже віджили свій вік або завершують його, дуже негативно впливає не тільки на сутність особистості, адекватність її історичному часу, а й , безумовно, на життєвий шлях людини і характер суспільства в цілому».

У житті людини особливе місце займає *освітньо-пізнавальна діяльність*, покликана відкривати нові знання, формувати науковий, художній, естетичний світогляд, створювати умови для забезпечення особистості необхідним досвідом. В умовах сьогодення освітня практика покликана бути активним провідником людини у світ прекрасного та піднесеного, всього що збагачує почуття, знання, поняття, уявлення

людини, робить її активним учасником освоєння світу естетичних цінностей.

Саме тому так гостро постає проблема формування естетичної свідомості особистості, спроможної естетизувати освітньо-пізнавальний процес, робити його не лише корисним, але й емоційно забарвленим, захоплюючим, приємним з погляду перебування людини в освітньому середовищі навчального закладу. Як зазначають В.Бутенко, Г. Троцько, Г.Шевченко, «культурно-освітнє середовище навчального закладу набуває естетичного змісту і характеру за допомогою мистецтва. Саме тому в навчальному і виховному процесі важливо якомога частіше звертатися до світу прекрасного і за участю художньо-естетичного матеріалу збагачувати процес пізнання, спілкування, відпочинку тощо.

У процесі цивілізаційного розвитку українського суспільства має посилюватися роль *науково-пошукової діяльності*. Адже йдеться про ствердження в структурі життя кожної людини позитивного й відповідального ставлення до науки, наукової практики, діяльності вчених, та отриманих ними результатів дослідницької діяльності. Саме тому сьогодні важливим є усвідомлення науково-пошукової діяльності як такої, що сповнена почуття прекрасного, що спроможна викликати позитивні емоції та переживання, що спонукає людину до освоєння навколишньої дійсності за законами краси.

Розвиток естетичної свідомості людини покликаний вивести сприймання наукової сфери на рівень високого захоплення, співпереживання, отримання насолоди від усвідомлення результатів розкриття об'єктивних закономірностей та залежностей, що існують в природі, культурі, соціумі та ін. Наукові досягнення важливо оцінювати з урахуванням їх результативності, а також якості та характеру відображення у відповідних формах (монографіях, посібниках, наукових звітах тощо). Це дасть можливість вважати науково-пошукову діяльність естетичною, сповненою проявами прекрасного, виразного, гармонійного, системного, структурованого.

Достатньо вагомою є роль естетичної свідомості в організації *креативно-інноваційної діяльності людини*. Адже йдеться про діяльність, в якій особливе місце займають такі якості особистості, як почуття, емоції, сприймання, уява, фантазія, передбачення та ін. Відомо, що людина у своєму житті прагне позиціонувати себе як творець, який спроможний до нових і рішучих дій, пов'язаних з моделюванням життєвих ситуацій та умов їх реалізації на практиці. Спираючись на естетичну свідомість людина отримує реальні можливості для діяльності, яка може мати нетрадиційний

характер, сміливі й неординарні рішення, використання способів, методів та форм досягнення результатів креативного, інноваційного змісту. Це може бути характерним у сфері мистецької, культурологічної, наукової та інших видів життєдіяльності людини.

В умовах сьогодення набуває відчутної гостроти питання організації *продуктивно – виробничої діяльності* за законами краси, з урахуванням принципів та вимог дизайну. Виробнича продукція та процес її виготовлення мають носити не лише ефективний, але й естетичний характер, відповідати сучасним естетичним смакам, ідеалам, цінностям тощо. Для цього важливо створювати відповідні умови, що забезпечують посилення естетичних вимог, дотримання естетичних норм та принципів продуктивно-виробничої діяльності.

Естетична свідомість потрібна для багатьох видів професійної діяльності. Адже вона спонукає лікаря, вчителя, інженера, менеджера, митця діяти в такий спосіб, щоб їх професійна діяльність викликала позитивні емоції, забезпечувала естетичну атмосферу, сповнену поваги до виконаної роботи. Як зазначає С. Гончаренко, «естетика поведінки – риси прекрасного у вчинках і діях людини: в її ставленні до праці й суспільства, в її манерах і вигляді, у формах спілкування з людьми». Безперечно, вплив естетичної свідомості пов'язаний також з *само організаційною діяльністю особистості*, її спроможністю забезпечувати самоорганізацію власних дій, вчинків, відносин з іншими людьми за законами краси. На жаль, про цей аспект відносин естетичної свідомості й життєвої діяльності людини ще мало написано в літературі. Проте, важливість вирішення цього питання не зменшується. Як зазначає Н.Бутенко, «серед факторів, що впливають на виникнення естетичного досвіду слід виділити ті, що пов'язані з процесом самовираження особистості. Адже людина прагне замислитися не лише над сутністю того, що сприймає в житті, але й характером саморозвитку і збагачення духовного потенціалу, творчих можливостей тощо».

Опора на естетичну свідомість забезпечує механізм самоорганізації таких якостей людини, як її професійна культура, прагнення до самовдосконалення та саморозвитку, досягнення належного рівня самоконтролю за діями та прийняттям відповідних рішень. На цій основі людина активно звертається не лише до зовнішніх чинників впливу, але й ураховує власний естетичний досвід, спирається на особистісні напрацювання у сфері естетичного пізнання.

Отже, естетична свідомість має тісні зв'язки з найважливішими видами життєвої діяльності особистості. Її вплив позначається на змісті, характері, способах організації оцінно-інтерпретаційної, комунікаційно-

ціннісної, освітньо-пізнавальної, науково-пошукової, креативно-інноваційної, продуктивно-виробничої та самоорганізаційної діяльності.

Усвідомлення ролі естетичної свідомості та діяльності особистості спонукає суспільну практику до пошуку засобів впливу на естетичний розвиток людини, збагачення її можливостей естетично сприймати, осмислювати та творчо освоювати естетичні надбання минулого й сьогодення. Можемо бачити, що одним із потужних і водночас недостатньо реалізованих на практиці залишається такий засіб, як дизайн-середовище. В ньому знаходить своє закріплення попередній досвід суспільства щодо естетичного освоєння предметно-об'єктного простору, втілюються ідеї, принципи, методи та форми естетизації широкого спектру життєдіяльності людини. Водночас можемо бачити, що вказаний засіб естетичного впливу ще залишається недостатньо осмисленим з погляду можливостей його функціонування в системі освіти, широких комунікацій, творчої самореалізації особистості.

З метою успішного вирішення вказаної проблеми доцільним є виділення тих аспектів дизайн-середовища, які характеризують його естетико-освітній та виховний потенціал. До них слід віднести такі аспекти, як-от:

1. Спонування людини до активної взаємодії зі світом прекрасного.
2. Збагачення знань, понять та уявлень людини про прекрасне в житті та мистецтві.
3. Розвиток у людини вмінь та навичок самостійного освоєння проявів прекрасного у процесі життєвої та професійної діяльності.
4. Збагачення досвіду людини щодо удосконалення власного механізму естетичної взаємодії з навколишнім середовищем.

Зазначимо, що дизайн-середовище слід розглядати передусім як засіб актуалізації в житті людини естетичних цінностей, усього того, що спроможне викликати особливі почуття захоплення, милування, творчості людини. З цією метою важливо засобами дизайн-середовища стимулювати інтерес особистості до світу прекрасного, пробуджувати у неї потребу сприймати те особливе й незвичне, що може надихати на активний зв'язок з проявами краси в природі, побуті, людських відносинах, творчості тощо.

Не менш суттєвим слід вважати дизайн-середовище як унікальну можливість безпосереднього спілкування та пізнання світу прекрасного. Результатами впливу дизайн-середовища може бути збагачений світогляд людини, усвідомлені знання, поняття та уявлення про потенційні можливості естетичного освоєння дійсності, естетизації окремих сфер та напрямків життєдіяльності людини.

Немає сумніву в тому, що дизайн-середовище відкриває безпосередній шлях до активних форм співпраці людини зі світом прекрасного. На цій основі особистість може привчатися діяти за законами краси, виявляти певні вміння і навички щодо привнесення у життєвий простір необхідних елементів краси, гармонії, виразності тощо.

Дизайн-середовище є унікальним засобом впливу на внутрішній світ особистості і, зокрема, її можливості акумулювання уваги на власних почуттях, думках, мріях тощо. Адже в умовах дизайн-середовища особистість утворює безпосередній зв'язок з проявами прекрасного, глибоко співпереживає, активно звертається до того, що її дійсно хвилює, вражає, спонукає до життя за законами краси.

Теоретичний аналіз досліджуваної проблеми дозволяє зазначити, що естетична свідомість є важливою умовою організації життєдіяльності особистості за законами краси. Вона забезпечує розвиток гармонійної особистості, впливає на становлення і збагачення її фізичних психологічних, духовних та творчих сил і можливостей. Водночас естетична свідомість тісно пов'язана з процесом життєдіяльності людини, такими її різновидами, як оцінно-інтерпретаційна, комунікаційно-ціннісна, освітньо-пізнавальна, науково-пошукова, креативно-інноваційна, продуктивно-виробнича та самоорганізаційна. У формуванні естетичної свідомості та діяльності особистості важливе значення має дизайн-середовище, яке спроможне акумулювати естетичне ставлення до дійсності та спонукати до її освоєння за законами краси.

УКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ДИЗАЙН І ДИЗАЙН-ОСВІТА: СТАНОВЛЕННЯ СИСТЕМИ

Українці є нацією проєктувальників середовища новітньої ери – «золотої доби» загальної гармонії, миру, оккультизму, гуманізму і братерства. Становлення системи «золотої доби» цивілізації ґрунтується на свободі.

Українські дизайнери володіють природною антиципацією (anticipation) – умоглядним передбаченням енергопотенційних образів майбутніх форм предметного довкілля. Вони здатні до уособленням з досвідом тих колишніх цивілізацій, які володіли механізмами екологічної і духовної саморегуляції. Як етнічним українцям їм властива трипільська світоглядна «матриця» – світоглядна модель, що являла собою продуману складну систему символічних форм, орнаментів, креслень, які, за умов відсутності писемності, виступали в якості своєрідного піктографічного, художньо-образного «письма», що містило інформацію про структуру Всесвіту, принципи його функціонування та місце в ньому людини. Українські футуродизайнери володіють здатністю до космологічного символізму, створюють умом-уявою інші енергії, стирають грані між наукою і мистецтвом, використовують проєктні технології («design for Dasain») як засіб пізнання і самопізнання, художньо проєктують «тут і зараз» інвайронменталізм (environmentalism від англ. environment — довкілля) для майбутнього інформаційного суспільства сталого розвитку. Говорячи мовою астрономії, українські дизайнери передчувають потужний початок переходу прецесії осі земної кулі з одного зодіакального знака (Бика) до іншого (Водолія), що є характерним для кінця XX – початку XXI ст.

Інформаційно-енергетичні зміни довкілля в планетарних масштабах зумовлюють інтенсивний розвиток національних форм дизайну у різних країнах світу. Але в українському суспільстві система національного дизайну досі перебуває у стані становлення. Національний дизайн поки що не має цілісної системи української дизайн-освіти і не застосовується за призначенням як дизайнерсько-технологічне проєктування. Альтернативний приклад: освіта з дизайну і технологій в Англії починається з оволодіння технологіями і завершується естетичним

формотворенням і оздобленням продукції. Студенти-дизайнери при цьому повинні використовувати всі види комп'ютерного програмного забезпечення, включаючи системи автоматизованого проєктування і виробництва, електронних таблиць і комп'ютерних презентацій.

Філософ Т. Вендт вважає, що його праці будуть сприяти дослідженню проблеми досвіду проєктування (проєктування «тут і зараз»), оскільки дизайн досвіду поки що лишається новітньою науковою галуззю. Втілення філософії через дизайн – це початок «практичної методології» наукових досліджень з практичного інтелекту. За висловлюванням Т. Вендта, дизайн як проєктна технологія – це «творення філософії своїми руками». Критичний і спекулятивний дизайн, дизайн послуг, онтологічний дизайн, дизайнерське мислення і системний дизайн є занадто «застиглими» для втілення ідей в практику «тут і тепер». Практика має стати проєктно-технологічною (дизайн-технологічною). В сучасному інформаційному суспільстві проєктні технології перетворюються на засоби пізнання довкілля і самопізнання учнями і студентами власного єства.

Дж. Кріден називає нові освітні тенденції наступного десятиліття (до 2030 р.), серед яких така: технології відіграватимуть все вагомішу роль у підтримці освіти та навчальному процесі учнів і студентів. У новому визначенні освіти буде сформульовано сутність самостійного навчання і самопізнання. Самозорієнтованість пізнання підвищить рівень набуття особистісно ціннісних компетентностей учнів і студентів експоненціально (прискорено). Здатність входити у потік натхнення – це найвищий вияв емоційного інтелекту. Це дії на піку особистісних можливостей або вихід за межі попереднього практичного досвіду дій. Такою здатністю володіють самозорієнтовані талановиті дизайнери.

У вітчизняному наукознавстві результати досліджень з дизайн-обдарованості подано у методичних посібниках, монографіях, електронних ресурсах, створених науковцями Інституту обдарованої дитини НАПН України.

На думку стейкхолдера дизайну і технологій в освіті Дж. Дайсона, дизайн-діяльність – єдина можливість для учнів і студентів застосовувати логічно, творчо і практично те, що вони вивчають з математики та природничих наук, безпосередньо готуючись до інженерної кар'єри. Дж. Дайсон обґрунтовує важливість дизайну і технологій для економіки Великобританії та закликає управлінців освіти зберегти цю навчальну дисципліну і забезпечити її привабливість для учнівської молоді.

Ф. Ліон використав етнографічний підхід до монографії «Design

Edukation», проаналізував досвід англійських вчителів-практиків з навчання учнів дизайну і технологій.

Науковець і підприємець Г. Буч звертає увагу на те, що складні системи не просто ієрархічні. Рівні їх ієрархії відображають різні рівні абстракції, які витікають одна з одної, але володіють при цьому певною автономністю. У процесі розвитку системи об'єкти, які спочатку вважаються складними, починають розглядатися як елементи нижчих рівнів абстракції, із яких потім вибудовуються значно складніші системи. Г. Буч запропонував новітній метод об'єктно зорієнтованого проєктування – OOD (objekt-oriented-design), спрямований на розроблення складних систем, і виокремив п'ять ознак будь-якої складної системи: ієрархічність складності, довільність і відносність нижчого рівня абстракції, сильна взаємодія внутрішньоелементних зв'язків і слабка взаємодія міжелементних зв'язків, різноманітність типів комбінації підсистем, необхідність розвитку складної системи із простої.

На думку автора методу OOD, існує чіткий розподіл функцій між елементами на різних рівнях абстракції. Складна система, розроблена від початку до кінця на папері, ніколи не буде реалізована. Складну систему необхідно створювати, починаючи з функціональної простої системи.

Крім сучасної теорії, проаналізовано досвід української дизайн-освіти. Агенцією економічного розвитку PPV Knowledge Networks за підтримки Українського культурного фонду здійснено перше системне дослідження стану дизайн-освіти в Україні. З'ясовано стан формальної і неформальної дизайн-освіти України. Виявлено, що набір абітурієнтів закладами української дизайн-освіти у рази менший порівняно з ліцензованим обсягом набору. Отже, теорію і практику англійської дизайн-освіти необхідно використати для модернізації системи української дизайн-освіти.

З урахуванням теоретичних положень філософських праць Т. Вендта філософською теоретико-методичною засадою становлення і розвитку українського національного дизайну нами обрано практичну методологію проєктування етнокультурного досвіду формотворення і декорування предметного довкілля і надання дизайнерських послуг споживачам і це – «design for Dasein» (проєктування досвіду тут і зараз).

З огляду на прогностичні теоретичні положення Дж. Крідена, психологічною теоретичною засадою становлення і розвитку українського національного дизайну обрано потрійний синтез дизайн-обдарованості, що виявляється у взаємодії трьох інтелектів дизайнера: емоційного,

академічного, практичного, а відповідно і взаємодії трьох його психічних здатностей: енергопотенціалу, психомоторики, дизайнерського (проектного) мислення.

З урахуванням думки стейкхолдера англійської дизайн-освіти Дж. Дайсона, пропонуємо освітологічну теоретичну засаду становлення і розвитку українського національного дизайну – освітню модель STEAMM: S-scienc (науки з природи), T-technology (технології), E-engineering (інжиніринг), A-art (мистецтво і дизайн), M-management, M- Marketing.

Згідно з моделлю дизайн-освіти STEAMM формулюємо наше авторське визначення поняття «українська дизайн-освіта» – це комплексне інтердисциплінарне проєктування, що здійснюється завдяки взаємодоповненню компетентностей педагогів-дизайнерів із науково-природничих, технологічних, інженерно-технічних, етнічно і національно зорієнтованих мистецьких дисциплін, а також дисциплін сучасного менеджменту і маркетингу. Проектна технологія дизайну зорієнтована на формотворення предметного середовища і надання послуг в ньому на засадах гармонійного поєднання національно естетичного ідеалу краси, ергономічної функціональності та економічної доцільності.

Метод ООД (об’єктно-орієнтованого дизайну) Г. Буча нами обрано пріоритетним для «запуску» найпростішої функціональної системи української дизайн-освіти, яка може бути модернізованою по-англійськи. Найпростіша «працююча» система зарубіжної дизайн-освіти – це шкільний предмет «Дизайн і технології» (D & T). Його вивчають у початковій і базовій школах багатьох країн світу: Індії, США, Австралії, Новій Зеландії, Ірландії, Мальті, Китаї, Південній Африці, країнах Європи. У закладах вищої педагогічної освіти здійснюється підготовка вчителів для загальної освіти з дизайну продукції (промислового дизайну).

Нову кваліфікацію з дизайну і технологій вперше було введено у національні навчальні плани і GCSE (General Certificate of Secondary Education – Загальне свідоцтво про середню освіту) в освітніх закладах Англії, Уельсі і Північній Ірландії. Назви спеціалізацій у GCSE позначено двома складовими – напрямом «дизайн і технології» та назвами технологічних спеціалізацій. Як приклад подаємо спеціалізації з *дизайну і технологій* у загальноосвітніх школах Великобританії у порівнянні зі спеціалізаціями з *дизайну без технологій* у закладах дизайн-освіти України (таблиця 1).

Таблиця 1.

Порівняльна таблиця спеціалізацій з дизайну і технологій у закладах

загальної середньої освіти Великобританії і спеціалізацій з дизайну без технологій в Україні

Назви спеціалізацій з дизайну і технологій у Великобританії	Українські назви спеціалізацій з дизайну без технологій
1. GCSE Дизайн і технології: <i>електронна продукція.</i>	Комп'ютерний дизайн
2. GCSE Дизайн і технології: <i>графічна продукція.</i>	Графічний дизайн
3. GCSE Дизайн і технології: <i>будівельні матеріали.</i>	Дизайн інтер'єрів (екстер'єрів)
4. GCSE Дизайн і технології: <i>системи й управління.</i>	Дизайн-менеджмент
5. GCSE Дизайн і технології: <i>текстильні технології.</i>	Дизайн костюма, тканин
6. GCSE Дизайн і технології: <i>дизайн продукції.</i>	Промисловий дизайн

«Дизайн і технології» є вибіркоvim предметом у бакалавратах закладів вищої освіти всього світу і обов'язковим для 6-10 класів. В 11-12 класах за спеціалізацією «Дизайн і технології» з профільного навчання учні готують дипломні роботи. Технологічний цикл дизайну подано на рис. 1.

Технологічний цикл у дипломних роботах старшокласників світової мережі шкіл IB (International Baccalaureate) спрямовано на такі вибіркоvi види дизайну: цифровий дизайн (digital design), дизайн продукції (product design), комбінований дизайн (combined design). У дипломному проєктуванні беруться до уваги психічні домінанти особистісних профілів учнів: «турботливий», «урівноважений», «відкритий», «обізнаний», «комунікатор», «схильний до ризику», «принциповий», «рефлексивний», «допитливий», «мислитель». У дипломних роботах з технологічного дизайну від старшокласників вимагається акцентувати увагу хоча б на одному із таких глобальних контекстів: індивідуальність і стосунки (identities and relationships), особистісна і культурна самобутність (personal and cultural identity), орієнтація в просторі і часі (orientations in space and time), науково-технічні інновації (scientific and technical innovation), рівність і розвиток (fairness and development), глобалізація і сталий розвиток (globalisation and sustainability). Глобальні контексти допомагають учням розпізнати зв'язок між тим, чого вони навчаються в класі, і навколишнім світом, пов'язувати між собою різні предметні галузі, допомогти студентам

інтегрувати знання у взаємодоповнювану цілісну картину.



Рис. 1. Технологічний цикл дизайну

Базовий навчальний предмет «Дизайн і технології» («Дизайн технологій») забезпечує учням можливість набувати досвіду проектування «тут і зараз», бути причетними до соціальних змін і трансформацій, експериментувати з новими ідеями та матеріалами; використовувати особистісно значущі технології для творення ціннісного для життєдіяльності предметного середовища. Вони дізнаються, як продукти та системи розробляються та виготовляються, як стати інноваційними і творчо використовувати різноманітні ресурси, включаючи цифрові технології, для формотворення предметного довкілля на засадах гармонізації національно-естетичного ідеалу краси, ергономічної функціональності й економічної доцільності. Засобами навчального

предмета «Дизайн і технології» компетентності в учнів не лише формуються, але й застосовуються у спеціалізаціях з технологій, що сприяє розвитку психомоторики і практичного інтелекту учнів.

З огляду на зарубіжний досвід дизайн-освіти та з урахуванням методу об'єктно-орієнтованого дизайну Г. Буча нами розроблено й обгрунтовано три прості функціональні системи дизайн-освіти в Україні: *дизайн-технологічну* (для закладів початкової, допрофільної, профільної, професійної (професійно-технічної) і передвищої освіти); *дизайн-мистецьку* (для закладів початкової, допрофільної, профільної, професійної (професійно-технічної) і передвищої освіти); *культуро-мистецьку з етнодизайну* (для закладів вищої культурологічної, мистецької, педагогічної освіти); *виробничо-технологічну з ергодизайну* (для закладів вищої технологічної, технічної, економічної освіти).

Перша – це проста функціонуюча система дизайн-технологічної освіти.

В Україні розроблено і впроваджено програмове і навчально-методичне забезпечення з дизайну і технологій (проектування і технологій) для загальноосвітніх шкіл, закладів професійної (професійно-технічної) освіти та передвищої дизайн-освіти. Найпростішу потенційно функціонуючу систему УДТО (української дизайн-технологічної освіти) забезпечено програмами, підручниками, монографіями і методичними посібниками у межах освітньої галузі «Технології», предметах «Трудове навчання», «Технології», «Художня праця», «Основи дизайну» (рис. 2).

Проте програмового і навчально-методичного забезпечення з навчального предмета «Мистецтво і дизайн» (він впроваджений у зарубіжних закладах загальної освіти) у неперервній системі української освіти не створено ні науковцями, ні практиками. В той же час успішно функціонує заклад вищої освіти Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сподіваємося, що з участю аспірантур і творчих науково-педагогічних працівників закладів вищої педагогічної і мистецької освіти незабаром *другою простою функціонуючою системою буде дизайн-мистецька освіта*. Її доцільно створити за аналогом дизайн-технологічної, поданої на рис. 2.



Рис. 2. Проста функціонуюча дизайн-технологічна освіта
(авторська модель Ю.В. Дідовця).

Ми переконані, що дизайн-технологічна і дизайн-мистецька «потенційні» системи можуть стати «працюючими» за однієї важливої умови – це підготовка майбутніх фахівців з дизайну і технологій та мистецтва і дизайну у закладах вищої педагогічної освіти та інженерно-педагогічної освіти.

У світовій мережі шкіл Міжнародного бакалаврату (IB), окрім «Технології дизайну» (Design technology), до базових предметів віднесено «Експресивне мистецтво і дизайн» (Expressive Art & Design). Метою експресивного мистецтва і дизайну обрано креативний розвиток учнів, їхнє експресивне, емоційно-виразне, художньо-образне самовираження. Дизайном у мистецтві досягається повноцінний, розвиток енергопотенціалу, емоційного інтелекту учнів. Найвищий вияв емоційного інтелекту – це здатність особи «входити» у потік натхнення. Це дії на піку особистісних можливостей, або вихід за межі попереднього практичного досвіду емоційних, розумових, практичних дій. Д. Гоулман сутність потоку натхнення пов'язує з «нейробіологією досконалої майстерності».

У фахівця, що володіють компетентностями з мистецтва і дизайну, має потребу сучасна промисловість. За прогнозом Глобального інституту

Мак-Кінсі (McKinsey Global – 2018), у період з 2016 до 2030 року попит на працівників із повноцінно розвиненими соціальними та емоційними компетентностями зросте в усіх галузях промисловості на 26%. Найбільше зростатиме попит на підприємництво та ініціативу, що виявляються у здатності до проєктної творчості (дизайн-творчості). Технології проєктні (дизайн і технології, мистецтво і дизайн) і технології виробничі відіграватимуть все важливішу роль у розвитку інноваційної освіти та навчання учнів і студентів.

Третя – це проста функціонуюча система етнодизайну (для закладів вищої культурологічної, мистецької, педагогічної освіти)

А. Дяченко, досліджуючи ретроспективу становлення і розвитку українського національного дизайну (УНД), розробила періодизацію, у якій визначила четвертий період у такому формулюванні: «Четвертий період – це автономний саморозвиток українського ергодизайну й етнодизайну з 1995 до цього часу». Вона зазначила: «Допоки ергодизайн й етнодизайн не будуть розглядатися у взаємодоповненні, розроблення ефективних національних стандартів з українського дизайну буде проблематичним».

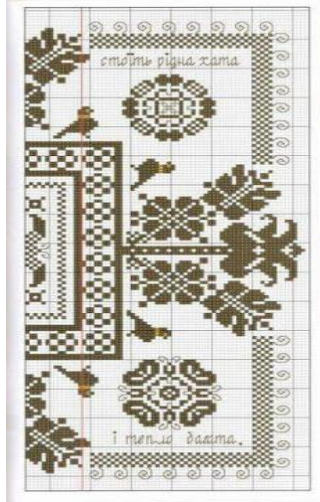
Дослідниця формулює авторське визначення понять «етнодизайн», «ергодизайн». Етнодизайн – технологія етнічно зорієнтованого художнього проєктування серійної продукції шляхом творчого варіювання типових зразків автентичної матеріально-художньої культури історико-етнографічних районів України на засадах середовищного (інвайронментального) підходу. В етнодизайні поєднуються традиційні предметно-перетворювальні технології декоративно-прикладного мистецтва і сучасні дизайн-технології.

Визначення етнодизайну А. Дяченко, на нашу думку, доцільно уточнити через виокремлення середовищного підходу, на засадах якого функціонує система *«людина-етнофор – типовий зразок етновиробу – історико-етнографічний регіон»*. Назви компонентів цієї системи є термінами, що зафіксовані словниками і Законом України «Про народні художні промисли» (таблиця 2).

Ми допускаємо думку, що у змісті навчальної дисципліни «Етнодизайн» для закладів вищої освіти можна розробити такі спеціалізації: «Мистецтво і дизайн: етнокераміка», «Мистецтво і дизайн: етнокостюми», «Мистецтво і дизайн: художнє етнодерево», «Мистецтво і дизайн: художній етнометал», «Мистецтво і дизайн: етніка монументальних орнаментів», «Мистецтво і дизайн: етнічна графіка» тощо.

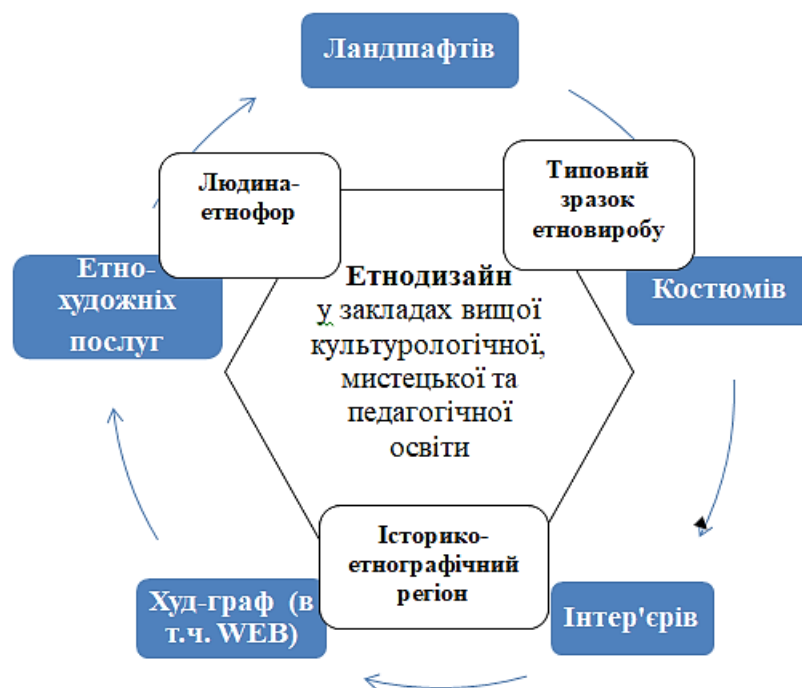
Таблиця 2

Ключові слова системи «людина-етнофор – типовий зразок етновиробу – історико-етнографічний регіон»

Ключові слова	Джерела
<i>Історико-етнографічний регіон</i> – етнотериторіальне утворення в рамках всього українського етносу, яке об'єднує певну спільність людей, що історично склалася, має спільні особливості культури, мови, звичаїв, усвідомлює як свою єдність, так і відмінність від інших подібних спільностей.	Етнокультурні регіони України
<i>Етнофор</i> (від грецьк. <i>ethnos</i> – народ; <i>phoro</i> – несу) – індивід, який є носієм етнічної самосвідомості, характерних рис тієї чи іншої етнічної спільноти, передусім культури, мови, менталітету. Етнофор формується під впливом багатьох чинників і, насамперед, культурних традицій й етнічного довкілля, де впродовж життєдіяльності перебуває етноособа.	Етноенциклопедія: науково-освітній інтернет-проект
<i>Типовий зразок</i> автентичної матеріально-художньої культури – зразок виробу народних художніх промислів, рекомендований до виробництва. <i>Творче варіювання</i> – одна з форм прояву творчості художника декоративно-прикладного мистецтва, метод відтворення типового зразка твору декоративно-прикладного мистецтва, який передбачає внесення змін у композиційне, колірне, пластичне та інше художнє рішення виробу, що не спричиняють зниження художнього рівня і якості виготовлення художнього виробу в порівнянні з його типовим зразком. <i>Серійний виріб</i> – це типовий зразок народних художніх промислів у варіативному виконанні етнодизайнера.	Закон України «Про народні художні промисли» 

Спеціалізації з мистецтва і дизайну доцільно об'єднати у дисципліні «Етнодизайн», що є необхідним і достатнім у культурно-мистецькій

Подану культурно-мистецьку систему етнодизайну необхідно застосувати у закладах вищої культурологічної, мистецької та педагогічної освіти. Таке застосування доцільне згідно Закону України «Про народні художні промисли», Національного класифікатора професій України, стандартів вищої освіти першого (бакалаврського) і другого (магістерського) рівнів галузі знань 02 «Культура і мистецтво» зі спеціальності 022 «Дизайн».



У Класифікаторі професій України «дизайнер-дослідник» (рівень магістра) і «мистецтвознавець» (образотворче, декоративно-прикладне мистецтво) подано під одним кодом (КОД КП 2452.1). Ці професії суміжні, а тому фахівці дизайну мають володіти загальними компетентностями з мистецтвознавства, а мистецтвознавці – загальними компетенціями з дизайну, що вимагає розроблення програмового і навчально-методичного забезпечення з дисципліни «Мистецтво і дизайн» та «Етнодизайн».

48

урахуванням його етнічних особливостей. Кожен дизайнер повинен знати, як працювати із замовниками послуг для етнічного формотворення і декорування. За умови виокремлення спеціалізації «Етнодизайн» професійна українська дизайн-освіта набуде ознак неперервності та ієрархічності. Нижче подаємо таблицю 3 освітньо-професійних рівнів дизайн-освіти і кваліфікацій дизайнерів.

Таблиця 3

Проект неперервної, ієрархічної структури освітньо-професійних рівнів і кваліфікацій з української дизайн-освіти

№ з/п	Освітньо-професійний рівень дизайн-освіти	Кваліфікація дизайнера
1.	Профільна дизайн-освіта старшокласників	<i>*Етнодизайнер – художник з етнічного формотворення і декорування (за спеціалізаціями декоративно-прикладного мистецтва) із сертифікатом профілю «Основи дизайну»</i>
2.	<i>*Професійна (професійно-технічна) дизайн-освіта</i>	<i>*Дизайнер-макетувальник ексклюзивних виробів для предметного середовища</i>
3.	Фахова передвища дизайн-освіта (КП: розділ 3. Фахівці)	Дизайнер-виконавець інтер'єрів із дипломом молодшого спеціаліста (код КП: 3471 «Декоратори та комерційні дизайнери»); технік-дизайнер будівництва (код КП: 3112 «Технічні фахівці в галузі фізичних наук та техніки»).
4.	Професійна вища дизайн-освіта (КП: розділ 2. Професіонали)	Дизайнер, художник-конструктор з дипломом бакалавра (код КП: 2452.2. «Скульптори, художники та модельєри»); <i>дизайнер-дослідник</i> з дипломом магістра (код КП: 2452.1. «Мистецтвознавці (образотворче та декоративно-прикладне мистецтво)»)

** Освітньо-професійний рівень і кваліфікація дизайнера, що вимагає розроблення відповідних нормативних документів.*

Стандартом з дизайну для здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти передбачено розділ V «Нормативний зміст підготовки здобувачів вищої освіти», у якому виокремлено п.10 щодо застосування

сучасних методик і технології наукового аналізу для формування авторської концепції, *пошуку українського національного стилю*».

Змістом професійної підготовки майбутніх бакалаврів дизайну передбачено «надбання національної та всесвітньої культурно-мистецької спадщини, розвиток екокультури засобами дизайну» (НЗ13); «використання у професійній діяльності проявів української ментальності, історичної пам'яті, національної самоідентифікації та творчого самовираження; застосування історичного творчого досвіду, а також успішних українських та зарубіжних художніх практик» (НЗ14); «розуміння українських етнокультурних традицій у стильових вирішеннях об'єктів дизайну, враховування регіональних особливостей етнодизайну у мистецьких практиках» (НЗ15).

Четверта – це проста функціонуюча система виробничо-технологічного ергодизайну (для закладів вищої технологічної, технічної, інженерно-педагогічної освіти).

Ергодизайн – людино-орієнтована науково-проектна діяльність, у якій за рахунок інтеграції засобів дизайну та ергономіки створюються естетично й ергономічно повноцінні об'єкти предметно-просторового середовища. Феномен «ергодизайн» полягає в інтеграції дизайну та ергономіки, що досягається в результаті синкретизму цих професій. Ергономіка як система «людина-машина-середовище» через наявність системотворчого компонента «машина» є доцільною у межах виробничого середовища, що розвивається завдяки дизайну продукції (промисловому дизайну).

Науково зорієнтована технологія формотворення і надання послуг з ергодизайну розглядається нами як система виробничо-технологічного ергодизайну «людина (модуль)-машина (робототехніка)-виробниче середовище», необхідна для професійної підготовки майбутніх бакалаврів і магістрів закладів вищої технологічної, технічної, інженерно-педагогічної освіти (рис. 4).



Рис. 4. Ергодизайн як проста функціонуюча виробничо-технологічна система «людина (модуль) – машина (робототехніка) – виробниче середовище»

Всі чотири прості функціонуючі системи (дизайн-технологічна, дизайн-мистецька, етнодизайну, ергодизайну) – це потенційні підсистеми цілісно структурованої складної системи української національної дизайн-освіти, яка ще науково не обґрунтована і не застосована у педагогічній практиці.

ЛОКАЦІЇ ЛІТНЬОЇ КАРПАТСЬКОЇ ШКОЛИ-2020: ПОГЛЯД З ПОЛТАВЩИНИ

З 2 по 8 липня 2020 року в режимі онлайн відбулася традиційна літня сесія Карпатської Школи Етнодизайну. Її організаторами виступили Науково-методичний центр дизайну Державного університету інфраструктури та технологій (м. Київ), факультет технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка, Косівський осередок Наукового товариства імені Шевченка (Івано-Франківська область). Тематичними напрямками сесії стали:

- етнодизайн як сучасна концепція репрезентації національної культурно-мистецької спадщини українців;
- теорія і практика становлення українського етнодизайну;
- творчий внесок наукових шкіл, учених, діячів культури, мистецтва та працівників освіти у розвиток етнодизайну та дизайн-освіти;
- євроінтеграційні засади розвитку українського етнодизайну як соціального, культурологічного та педагогічного феномену;
- етнодизайн як інноваційна технологія розвитку декоративно-прикладного мистецтва;
- духовно-моральна та художньо-естетична культура творчої особистості у сфері етнодизайну.

Відповідаючи на виклики сьогодення (в умовах пов'язаних із карантинними обмеженнями) особливістю проведення Школи став відеоформат, де її учасники з Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка мали змогу спілкуватись, обмінюватись думками та відвідувати заплановані заходи віртуально. Впродовж семи днів програми Карпатської Школи Етнодизайну вчені, керівники закладів освіти та культури, науково-педагогічні працівники, учителі, докторанти, аспіранти і магістри Полтавщини мали можливість вивчити регіональні особливості етнодизайну Буковини, взяти участь у майстер-класах в музеях народного мистецтва і побуту Гуцульщини, ознайомитися з етнографічними особливостями Карпат та етномистецькими особливостями покутського міста Коломиї, відвідали етнокультурні дійства в День міста Косів, висловили свої враження під час заключного круглого столу та прес-конференції для представників засобів масової

інформації.

2 липня, у перший день роботи літньої сесії «Карпати 2020» відбулося привітання та представлення її учасників з Полтавського краю. Після узгодження регламенту роботи відбулася презентація міжнародного інноваційно-інвестиційного проєкту «Українська Національна Школа Етнодизайну». Відбулося засідання творчо-експериментальної групи «Етнодизайн у контексті українських національних традицій та євроінтеграції»

Учасники Школи з Полтавщини віртуально ознайомилися зі створеним у 1995 році Національним природним парком «Вижницький» загальною площею 11238 га. Найважливішими завданнями національного парку є охорона екосистем, наукова та рекреаційна діяльність, еколого-освітня діяльність та природоохоронна пропаганда.

Парк «Вижницький» розташований у басейнах річок Черемошу та Сірету. На території парку є також мінеральні джерела. Завдяки сприятливим природнім умовам парк «Вижницький» має великий потенціал для розвитку туризму. З цією метою розроблено 6 еколого-туристичних маршрутів і 1 екологічна стежка, які ознайомлюють з місцевими природними та архітектурними пам'ятками. Відповідальним за роботу по екологічному вихованню та просвітництву є еколого-просвітницький центр парку, який, зокрема, організовує різноманітні експозиції.

Також відбулися онлайн-відвідини полтавцями музею природи, створеного з метою відтворення Галицький природного парку в мініатюрі з його унікальними і типовими природними комплексами, що охороняються на його території. Віртуальна екскурсія сприяла формуванню у відвідувачів позитивного екологічного мислення і гармонійних стосунків з навколишнім природним середовищем. Експозиція музею представлена у трьох залах загальною площею Безперечною атракцією для відвідувачів став–живий куток музею – центр рекреації хворих та знайдених тварин, яких лікують та доглядають працівники парку.

Завершився перший день роботи літньої сесії «Карпати 2020» вечірньою культурною програмою «Зустріч на Буковині».

3 липня учасники літньої сесії Карпатської школи з Полтавщини вивчали регіональні особливості етнодизайну Буковини. Відбувся огляд експозицій місцевих музеїв і навчальних закладів м. Вижниці. Огляд розпочався з презентації творчих здобутків викладачів та студентів Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя

Шкрибляка на Виставці в будинку художника (м. Вижиця).

Під керівництвом Зіновії Сірецької моделі студії Folk Art демонстрували дипломні та курсові роботи студентів коледжу. Ці молоді люди володіють чудовою витримкою та чуйністю, допомагаючи юним майстриням і дизайнерам презентувати вироби.

Окрасою та визитівкою Вижицького фахового коледжу мистецтв та дизайну імені Василя Шкрибляка є музей декоративно-прикладного мистецтва, який носить звання народного. Завідувачка музею коледжу Ярослава Богдан розкрила перед учасниками школи з Полтавщини особливості пізнання учнівською молоддю краси та естетичного виховання. Фантастичне багатство оздоб, неповторна краса творіння людських рук, багата фантазія студентів коледжу викликали захоплення відвідувачів віртуальної експозиції музею. Чудові взірці української вишивки, різьби по дереву, обробки металу, оригінальні сміливі пошуки в художньому ткацтві та одязі – це все мали можливість побачити учасники літньої школи з Полтавської області.

Факультет архітектури, будівництва та декоративно-прикладного мистецтва Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича представив полтавцям портфоліо студентів з проектування малих архітектурних форм, організації поліфункціонального простору, архітектурної графіки, ескізів обкладинок книг, рисунків і макетування.

В рамках Міжнародного гуцульського фестивалю учасники школи з Полтавського краю взяли участь у дистанційному підведенні підсумків науково-практичної конференції «Елементи нематеріальної культурної спадщини – сутнісна основа сучасних гуцульських традицій».

Полтавці відвідали віртуальну екскурсію до музею старожитностей та етнографії Буковинської Гуцульщини – приватний музей Ярослава Зеленчука, що знаходиться в мальовничому селі Криворівня. В ході онлайн-відвідування Етнографічного музею старожитностей Гуцульщини відбулося ознайомлення з особливостями народного мистецтва Верховинщини. Музей цікавий змістовною та сповненою любові до рідного краю екскурсією, великою колекцією давніх речей, старожитностей, що дбайливо та впорядковано зібрані на полицях музею. Учасники віртуальної екскурсії з Полтавщини ознайомилися з видами діяльності жителів Гуцульських Карпат, які сформувалися на цих землях завдяки природнім та соціальним умовам:

- збиральництво;
- мисливство та рибальство;
- полонинське господарство;

- дерев'яна архітектура та будівництво;
- гірські лісорозборки та лісосплави;
- кераміка та інше.

Музеєм була презентована колекція керамічного посуду часів Польщі та Австро-Угорської імперії, Косівська кераміка та місцеві гончарні вироби. Із впливом подій Першої і Другої світових війн на Гуцульщину студенти і викладачі Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка побачили на прикладі колекції речей тих часів, дізнавшись про руйнівний вплив війн на соціально-економічне культурно-духовне життя Гуцульщини.

4 липня відбулося онлайн-відвідування ринку сувенірів Косівського базару, де учасники Школи з Полтави ознайомилися з великодними писанками, різьбленими, інкрустованими й випаленими дерев'яними вазами, шктулками, рахвами, орлами, ложками, діжками, розписаним керамічним посудом, кманцями, скульптурками, кахлями, вишитими та тканими сорочками, рушниками, килимами, ліжниками, виробами із бісеру, металу, шкіри і навіть сиру...

Косівський ринок – обов'язковий для відвідування в Карпатах. Це один із найбільших базарів України, а я б ще додав – найцікавіший! Там однозначно треба побувати, якщо ви приїхали в регіон, але ринок вартує і окремої подорожі – тільки заради нього.

Щосуботи сюди з'їжджаються люди з усього району, а також оптовики, плюс туристи. Те, що ви побачите на базарі в Яремче, на Яблуницькому перевалі, на львівському Вернісажі купують тут (або на базарі в Квасах), а тоді перепродують значно дорожче. Але мова навіть не про ціни, а про справжні, якісні, автентичні, антикварні речі, в яких вклали любов, тепло і своє почуття прекрасного!

В будь-якій країні ринок – це точний зріз суспільства, характерний колорит, буйство фарб, запахів, людської фантазії та уміння. *Ринок народних промислів* – це ще й естетичне задоволення: яскраві плями наметів із килимами, кептарями, вишиванками, виблискує бісер на рукавах, цілі вежі з крайок, розсипи намиста, вовна на ліжниках покрилася ранковою рососою, а поруч – добротні скрині, куди все це хочеться сховати.

Учасникам літньої сесії Карпатської школи з Полтавщини було цікаво познайомитися з гуцулами і вони видалися спокійними, покладистими: охоче розповідають, показують, легко торгуються, дозволяють все фотографувати, бажають всіх благ вашій сім'ї до 7 коліна, не нарікають, коли йдеш, не купивши, не сваряться, коли сусіди намагаються переманити клієнта до себе – виявляється, так прийнято.

Косів здавна був центром гуцульського прикладного мистецтва. Тут розвивалися різьбярство, вишивка, килимарство, кушнірство (вичинка шкіри з хутром і пошиття з неї різноманітного одягу), мосяжництво (різновид художньої обробки металів), різьба по кості й дереву, гончарство. Знаменита місцева зеленувата кераміка, як традиційне ремесло Карпатського регіону, увійшла до Списку нематеріальної культурної спадщини України. А у 2019 р. Косівську мальовану кераміку внесли до Списку ЮНЕСКО. До того ж Косівський інститут декоративно-прикладного мистецтва – один із небагатьох художніх навчальних закладів в Україні і чимало його випускників залишаються жити в місті.

Отож на Косівському ринку було презентовано чимало якісного товару зробленого руками в авторських техніках. Передусім – традиційні гуцульські промисли: вироби зі шкіри (сумочки, гаманці, череси – широкі гуцульські пояси із оригінальним оздобленням), постолі – традиційне гуцульське взуття, яке носять із вовняними шкарпетками), гуцульська кераміка (посуд, також декоративний, кахлі для печі або кухні, антикваріат), музичні інструменти (дримби, глиняні свистунці, трембіти).

Прекрасні вироби з вовни – теплі шкарпетки, капці, ліжники, багатофункціональні ткані килими, вироби з дерева, також прикрашені гуцульською різьбою декоративні дерев'яні тарелі та високі гуцульські скрині, народний одяг (багато автентичного – верхній одяг, кептарі, вишиванки, також сучасний – вишивка бісером, гладдю, вишивані сукні), прикраси з бісеру та кераміки, традиційні для регіону сирні коники, ягоди, білі гриби, карпатський чай. І звісно, багато антикваріату.

Учасники літньої сесії Школи з Полтавського краю обговорили етнографічні аспекти діяльності майстрів Гуцульщини на прикладі збірки Музею народної творчості Михайла Струтинського, а також здійснили огляд колекції музейної збірки українського регіонального строю. Художньо-етнографічний музей народного мистецтва М. Струтинського займає почесне місце серед діючих сьогодні культурно-мистецьких закладів Косівщини. З 1961 р. він збирає зразки українських вишивок, предмети побуту Гуцульщини, художні твори малярства. Михайло Струтинський є людиною багатостороннього таланту і здібностей.

Музей займає два великих зали та коридор. Експозиція представлена величезною кількістю робіт народних майстрів Гуцульщини, Покуття, Поділля та Буковини – це старовинні ікони, предмети сакрального мистецтва, вишивка, живопис, кераміка, народний одяг, ткацтво та інші експонати.

У колекції М. Струтинського є одягові компоненти горян Івано-

Франківської області – вишиті сорочки, колекція народних вишивок, що налічує близько 10 тис. екземплярів, які представлені численними виробами релігійно-обрядового, побутового та одягового призначення.

Вікові критерії вишивок у експозиції колекціонера надали можливість полтавцям – учасникам літньої сесії віртуально дослідити особливості культурно-світоглядних традицій жителів Карпатського регіону. Дуже цінна й унікальна колекція живопису. Виділяються оригінальні вироби побутового призначення, виготовлені з дерева та художньо оздоблені технікою «випалювання» і «художнього різьблення»: веретена, боклаги, рахви, бочки, скрині.

Також, музеєм було презентовано колекцію виробів із шкіри (постоли, чоботи, сумки, пояси, прикраси), що відрізняються особливостями форми та орнаментики.

5 липня учасники літньої Школи з Полтавщини здійснили віртуальну мандрівку Національним природним парком «Верховинський», в ході якої відбулася презентація цінностей території Парку та специфіки роботи у високогір'ї Українських Карпат.

Національний природний парк (далі – НПП) «Верховинський» розташований на території Верховинського району Івано-Франківської області. Площа – 12022,9 га. У парку розміщені гірські та долинно-річкові природні комплекси, які мають особливу природоохоронну, оздоровчу, історико-культурну, наукову, освітню та естетичну цінність. Тут створені умови для проведення наукових досліджень, природоохоронної пропаганди та екологічного виховання.

Парк розміщений у Чивчино-Гринявських горах (верхів'я Білого і Чорного Черемошів) – найбільш віддаленій і важкодоступній частині Українських Карпат. НПП «Верховинський» створено у січні 2010 р. з метою збереження природних комплексів Чивчинських і Гринявських гір.

Парковий клімат характеризується як перехідний від помірно теплого західно-європейського до континентального східно-європейського. Основні ознаки – прохолода та вологість. Вітер – переважно північно-східного напрямку. Зима (тривалістю 105-150 днів) на території НППВ порівняно м'яка. Вона характеризується частою похмурою погодою, відносно високою температурою та високою вологістю повітря. Літо тепле, тривале і вологе. Переважна частина опадів випадає в літні місяці. Відносна вологість повітря висока майже цілий рік. Це зумовлено циклонами, які рухаються з південного заходу, переходять через Карпати і переміщуються на північний схід. Загалом метеорологічні

умови території, на якій розташований парк, достатньо складні.

Водні ресурси району представлені переважно річками (їх майже 1240), з яких великі – Білий та Чорний Черемош. На території парку є також мінеральні джерела.

Рослинність на території «Верховинського» трьох типів – лісова, лучна та болотна. Лісова переважає за площею, та чисельно поступається лучним та болотним угрупованням. Основною для досліджень лісової рослинності парку є – ялина звичайна. Луки поділяються на лісові, субальпійські та альпійські. Вони разом з болотними та водно-болотними угрупованнями мають понад 30 різновидів. На території НПП зростають понад 700 видів судинних рослин, 59 видів занесено до Червоної книги України (айстра альпійська, аконіт Жакена, баранець звичайний, анемона нарцисоцвіта, гвоздика гарна – єдине місцезростання виду в Україні тощо) – третина всіх, які зустрічаються в Українських Карпатах. Окрім цього, у парку є 32 ендемічні види рослин.

З багатого тваринного світу найбільш досліджений тип – Хордові, які представлені 5-ма класами (кісткові риби, земноводні, плазуни, птахи, ссавці). На території парку водяться: бурий ведмідь, благородний олень, козуля, дикий кабан, рись, вовк, лис, куниця, саламандра плямиста, беркут. Тут також зустрічаються тварини, які є ексклюзивними представниками Карпатської гірської системи, також реліктові види. У річках Чорний і Білий Черемош та високогірних потоках району є такі види риб, як форель струмкова (струги) та лосось дунайський (головач).

На території парку прокладено ряд еколого-пізнавальних маршрутів («Кляуза Лостун», «Скала Баби», «Перкалаба-Пробійнівка», «Чемірне», «Стежками Лесі України», «Монастирський», «Цісаревича Рудольфа»). Їх протяжність складає від 13 до 25 км.

Національний парк в найвисокогірнішій частині Верховинщини – це можливість врятувати від цілковитого винищення, у першу чергу, тих звірів, які вже занесені до Червоної книги України (наприклад, бурого ведмеда, благородного оленя).

Учасники школи з Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка побачили традиційне «Гуцульське валило» – масивну дерев'яну діжу, в яку з величезною силою падає потік води. Валило – це простий конусоподібний пристрій з товстих дощок для валяння вовни. В ньому вироби з вовни (ліжники, гуні) ущільнювали та одержували ворс шляхом шести-восьмигодинного валяння. Вода, що з великою силою падає згори, «валяє» – обертає виріб, надаючи відповідної щільності та вибиваючи кінці спряденої вовни.

Відбулася також віртуальна екскурсія полтавців до музею-садиби Михайла Грушевського. Музей відкритий 29 вересня 2003 р. у будинку, де відпочивав зі сім'єю і працював видатний український діяч М. Грушевський.

Михайло Грушевський (1866-1934) – відомий культурно-політичний діяч, літературознавець, письменник, автор більше 2 тисяч наукових праць. Найвідоміше творіння – книга «Історія України-Руси». Експозиція розміщена у двох кімнатах, де зберігаються копії різних матеріалів М. Грушевського, зокрема документація та світлини, а також твори відомого науковця. В окремій кімнаті розміщені речі М. Грушевського. Цінним є меморіальне крісло, яке свого часу історик подарував тодішньому сільському голові.

Цікавою стала відеомандрівка полтавчан до пам'ятки архітектури державного значення Криворівнянської церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1719 рік) – дерев'яної церкви, яка знаходиться у с. Криворівня, Верховинського району, Івано-Франківської області. Є пам'яткою архітектури державного значення. Розташована у північній частині селища, на вершині пагорба, вона є своєрідною візитівкою Криворівні й унікальним одним із найдавніших храмів Гуцульщини.

Храм дерев'яний, хрестовидний, однокупольний – типовий зразок гуцульської церковної архітектури. Структура храму включає в себе короткі бічні гілки і подовжений бабинець. Центральний купол храму перекидає шатрова глава на невисокому восьмерике, який височить над дахами церковних гілок. До східної частини однокупольного храму примикає додаткове приміщення. Внутрішні стіни церкви розписані темперою. Із ініціативи настоятеля церкви покрівлю храму, вдалося покрити гонтом. Будівля церкви, з урахуванням усіх його будівель і додаткових приміщень, виглядає дуже компактно і органічно. Із боку комплекс нагадує піраміду. На південно-східній стороні від храму знаходиться невелика старовинна дзвіниця. Церква знаходиться на підвищенні, тому її добре видно навіть на великій відстані.

Перші розписи внутрішнього інтер'єру були проведені у 1730-х роках, із того часу у вівтарі зберігається ікона Спасителя. Наступні розписи було зроблено на початку 1800-х років, тоді ж встановлено й іконостас, який було або подаровано, або громада придбала його з іншого храму. Із цих розписів на стінах церкви біля хорів залишилися дві ікони – Святої Марії Єгипетської та Святої Великомучениці Варвари.

У 1963 році церкву ще раз розписали. У 2016 році громада розпочала реставраційні роботи у вівтарі, з метою відновлення орнаментики майже

300-літньої давності.

Завершальною у цей день стала віртуальна екскурсія представників Полтавського краю до історико-архітектурної пам'ятки-музею «Хата-гражда» в Криворівні. У земельно-податкових книгах записи про цю хату датовані від 1858 р. У кінці XIX – поч. XX ст. тут проживали Палій і Параска Харуки. Часто до Харуків приходили Іван Франко, Михайло Коцюбинський, Володимир Гнатюк, які відпочивали у Криворівні та збирали етнографічні матеріали. У 1964 р. хату-гражду було використано під час зйомок кінофільму «Тіні забутих предків». З 1984 р. хата-гражда стояла пустою. У 1993 р. споруду відреставрували і через рік під час Першого світового конгресу гуцулів тут було відкрито музей. У музеї експонувалися виставки: фотовиставка Ліди Сухі з Рочестера «Криворівня очима закордонних гостей», фотовиставка Василя Кобилюка «В об'єктиві Верховинщина», виставка картин з фондів музею «Мистецтво прекрасне і вічне».

Ця Хата-гражда тісно пов'язана з іменем Івана Франка, адже, приїхавши на запросини Володимира Гнатюка 1901 р. Франко жив тут на Заріччі до 1906 року, поки не перейшов в центр села, по сусідству з хатою граждою у травника Проця Мітчука, який лікував його лікарськими травами від поліатрити

Гражда складається із трикамерної хати (хата+сіни (хороми) +хата), бокових та задньої притул, перпендикулярної кліті й огорожі. Навіси огорожі досить широкі – понад два метри, які залишають вузьку смужечку двору. Двір викладений плиткою.

У хаті зібрано багато автентичних предметів гуцульського побуту. Особливу увагу привертає цікавий «пристрій» – ходулі для дітей, за допомогою яких вони вчилися ходити, поки мама була зайнята господарством.

6 липня учасники літньої Карпатської Школи з Полтавщини вивчали етномистецькі особливості покутського міста Коломиї. Відбулася презентація виставкової-діяльності і дипломних робіт вихованців Коломийського педагогічного коледжу. Вивчаючи традиції народного мистецтва та ознайомлюючись з історією розвитку народних ремесел на Прикарпатті, студенти і викладачі Полтавського національного педагогічного університету мали можливість торкнутись найкращих взірців народної творчості в стінах музею, спілкуватися з народними майстрами, які живуть і творять в цьому регіоні.

В кінці навчання студенти захищають дипломні роботи з декоративно-прикладного мистецтва. Це і розпис по тканині, склі,

писанковий і розпис кераміки, вишивка, лозоплетіння, різьба по дереву, гобелен, моделювання одягу, живопис, бісероплетіння.

Вже традиційними стали художньо-мистецькі проекти – це постійні виставки в залах музеїв м.Івано-Франківська, Снятина, Коломий. Плідною є співпраця відділення образотворчого мистецтва педагогічного коледжу з Коломийським міським та районним відділами освіти та міською художньою школою, яка сприяє проведенню творчого щорічного конкурсу «Коломия – очима дітей» з обдарованими учнями.

Система організації навчальної і виховної діяльності на відділенні сприяє розвитку наукових та творчих здібностей студентів. Обдаровані студенти, які виявляють інтерес до наукової роботи та мають власні дослідження з декоративно-прикладного мистецтва, стають учасниками наукових студентських конференцій.

В коледжу діє певна система стимулювання праці студентів. З цією метою на відділенні встановлено іменну стипендію видатного педагога коледжу Вітольди Проців.

Завданням формувати професійні вміння, виховувати високий рівень інтелекту, національну свідомість, підпорядковані їй усі інші форми позакласної роботи – традиційні свята та конкурси, педагогічні читання, читацькі конференції, вечори-зустрічі з випускниками, диспути, КВК, брейн-ринги тощо.

На відділенні налагоджена система студентського співуправління. Робота студентського парламенту, старостату дає змогу розвинути творчий потенціал студентів, сформувати навички організаційної роботи. Підсумком роботи є участь студентів у традиційному святі «За знання», яке проводиться щорічно з метою відзначення досягнень майбутніх фахівців у навчальній, творчій, виховній та громадській роботі.

Полтавці переконалися, що мистецтво створює особливий духовний світ людини – світ краси і гармонії, що несуть їй естетичну насолоду. Краса й мудрість природи, невтомна потреба її пізнання – ось джерело народного мистецтва, яке пронизує всі сфери життя суспільства.

І сьогодні викладачі фахових дисциплін образотворчого відділення у пошуку нових ідей, форм і методів організації навчально-виховного процесу, вдосконалення художньої освіти, формування національної свідомості, розвитку нахилів, талантів і здібностей студентів. Відділення образотворчого мистецтва Коломийського педагогічного коледжу працює для тих, хто прагне знань, мистецького і духовного зростання.

У цей же день учасники літньої сесії Карпатської Школи з Полтавського краю здійснили віртуальну екскурсію до Коломийського

національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського, зібрання якого нараховують близько 50 тисяч одиниць зберігання, що репрезентують усі види традиційного народного мистецтва гуцулів та покутян: художню обробку дерева (різьба, інкрустація, випалювання), художню обробку металу та шкіри, гончарство, декоративне ткання, килимарство, вишивку та одяг, писанковий розпис. Ці зразки народного мистецтва представляють період від XVII століття до сьогодення. Однак, окремі музейні експонати датовані IV тисячоліттям до н. е. представляють землеробну культуру, відому в археологічній та історичній науці під назвою «трипільська». Авторами цих високохудожніх творів були гуцули, що населяли високогір'я українських Карпат Івано-Франківської, Закарпатської та Чернівецької областей, а також покутяни, територія яких розмістилась між річками Прут, Дністер та Черемош. Серед експонатів музею – старовинні предмети сакрального мистецтва, речі побутового вжитку, високоартістичні художні вироби з дерева, кераміки, тканини, шкіри, овечої вовни, кольорових металів, скла, морських коралів.

Учасники літньої Школи з Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка здійснили онлайн-відвідини Музею писанкового розпису, Збірка Музею налічує понад 12 000 писанок і декоративних яєць із різних регіонів України та країн світу. Це і писанки, мальованки, дряпанки, створені на курячій, гусячій, страусовій чи навіть перепелиній шкаралупі. Також у колекції широко представлено декоративні яйця, оздоблені вишивкою, аплікацією насінням з різних злакових культур, соломкою, дерев'яні інкрустовані й різьблені, керамічні писанки та декоративні яйця з напівкоштовного каміння, декоровані технікою перегородчастої емалі.

Безцінною в музейній колекції є писанка, написана природними барвниками на гусячому яйці ще понад 500 років тому. Вона була знайдена в 2013 р. у Львові у водозабірній башті під час археологічних розкопок, здійснених науково-дослідним центром «Рятівна археологічна служба» Інституту археології Національної Академії Наук України й згодом подарована музею. Це найдавніша віднайдена на території сучасної України писанка не тільки в музейній колекції, а й загалом в Україні. Серед експонатів є також писанки з підписами відомих діячів України.

Відбулися також відвідини полтавчанами Художнього салону заслуженого художника України Ганни Вінтоняк, яка пропагує жіночий погляд на традиції і новації, якому притаманне власне бачення одвічно-національного і модерно-сучасного. Це заклик не забувати свої витоки, бо

інакше ми просто перестанемо бути собою, здавшись на смаки космополітичної безлику в одязі, культурі, житті. Жінка через свої твори застерігає нас, сучасних і майбутніх: «Пам'ятайте своє коріння!». Презентований ілюстративний матеріал заглибив учасників екскурсії з Полтавського краю в особливості творчості Ганни Вінтоняк. Відеопрезентація не змогла вмістити всього огрому творів, які появилися на світ з-під руки художниці за всі роки її діяльності, тому було показано те краще, що зберігається як безцінний скарб у Коломийському національному музеї народного мистецтва Гуцульщини й Покуття імені Йосафата Кобринського та у власній колекції мисткині.

Завершився п'ятий день літньої Карпатської Школи презентацією її учасникам із Полтави Спілки майстрів народного мистецтва «Журавка».

7 липня відбулася віртуальна презентація-участь полтавців у Храмовому святі Івана Хрестителя в Косові.

Онлайн-відвідини полтавчанами храмових комплексів Гуцульщини. Це дійство супроводжувалося етнокультурними діями у рамках свята. Учасники літньої сесії взяли участь у віртуальному святі меду «Гуцульська бджолярія» та презентації традиційної косівської кухні: печиво та плячки, банош, бринза, кухня з вогню.

У рамках святкування Дня міста відбулися майстер-класи фестивалю автентичного одягу в Косові «Лудине». Словом «лудине» гуцули називають свій традиційний народний стрій, тож і сам фестиваль популяризує автентичні традиції гуцульського вбрання. Вперше «Лудине – фест» був організований у 2011 році з ініціативи небайдужих мешканців міста. Нині – це знакова регіональна подія на Прикарпатті, що сьогодні відома далеко за межами регіону, має чітко сформовану концепцію, кажуть організатори.

Мета фестивалю – згуртуватися навколо національного багатства – традиційного строю, який є найвиразнішим ідентифікатором етнічної приналежності, зберігати і розвивати знання, пов'язані з унікальними одяговими традиціями Гуцульщини, привернути увагу молоді до автентичного одягу і традицій, формувати високу культуру та протистояти тому, що сьогодні називають «шароварщина» та «кіч» (нім. Kitsch). Також популяризувати Косів, як мистецький центр, де зберігають ремесла, традиції і разом з тим – продовжує розвиватись гуцульська мода у її сучасній інтерпретації.

Щоразу фестиваль має окрему тематику, однак його ідейною основою є традиційне народне вбрання та одяг з етнічними ознаками. На фестивалі презентують автентичний одяг з приватних колекцій місцевих

етнографів, збирачів старожитностей, готують покази з мистецькими виробами майстрів-ремісників – різьба, шкіра, металіство, кераміка, ювелірні прикраси, ліжникове тканиня. Цьогорічна тема фесту – «Гуцульський рік», за однойменною п'єсою Гната Хоткевича, яка покликана відобразити найвиразніші обрядові компоненти календарного року на Гуцульщині. У програмі були покази автентичних строїв з приватних колекцій, майстер-класи, пов'язані з виготовленням та одяганням строю, дефіле сучасного етнічного одягу від народних майстрів та професійних модельєрів.

Учасники літньої Карпатської Школи з Полтавщини побачили проєкт внесення до культурної спадщини ЮНЕСКО косівської кераміки та відвідали творчі майстерні з художньої кераміки членів Національної спілки майстрів народного мистецтва України.

8 липня відбувся заключний Круглий стіл і вручення учасникам літньої школи з Полтавщини сертифікатів. Також відбулося обговорення спільного проєкту подальшої співпраці між співорганізаторами літньої Карпатської Школи. Під час підведення підсумків були розглянуті авторські творчі есе, а також відбулася прес-конференція для представників засобів масової інформації.

Чергова літня сесія Карпатської Школи, що відбулася 2-8 липня 2020 року, відповідаючи на виклики сьогодення (в умовах, пов'язаних із карантинними обмеженнями) у відеоформатному режимі надала її учасникам – вченим, керівникам закладів освіти та культури, науково-педагогічним працівникам, учителям, докторантам, аспірантам і магістрантам Полтавщини – можливість спілкуватися, обмінюватись думками та віртуально ознайомитися з регіональними особливостями етнотрибуналу Буковини, відвідати майстер-класи в музеях народного мистецтва, полинувши на один тиждень у етнографічні особливості Карпат.

КАРПАТСЬКА ШКОЛА ЕТНОДИЗАЙНУ: ІСТОРІЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Карпатська Школа – це багатовекторна громадська платформа неформальної освіти, яка за задумом організаторів покликана : згуртовувати представників освітньо-просвітницької та мистецької сфери, майстрів, учених і науковців, громадських діячів і просто активних, ініціативних, креативних людей, які не байдужі до проблем сучасності та переймаються розвитком карпатського регіону й України взагалі; популяризувати й підтримувати українське народне мистецтво, культуру, традиції регіону; знайомити суспільство з цією бездонною скарбницею, заохочувати молодь до продовження цих споконвічних традицій; піклуватися за збереження природи, її краси, чистоти, ресурсів, навертати до цього громаду; вдосконалювати культурне, просвітницьке, автентичне, комфортне для життя й відпочинку, привабливе для туризму середовище – як для мешканців регіону, так і для його гостей.

Проводиться вона за участі навчальних закладів і громадських суспільних організацій у місті Косові на Прикарпатті – історично місті-курорті, адміністративно-торговельному, культурно-мистецькому, рекреаційно-туристичному осередку Гуцульщини, розташованому біля підніжжя Українських Карпат, у долині річки Рибниці, притоці Пруту.

У витоків ідеї проведення та ініціаторами заходу були представники місцевих громадських об'єднань, зокрема учасники краєзнавчої програми регіональної благодійної організації «Центр громадських ініціатив» та педагоги навчальних закладів Косівщини – активісти місцевого осередку Наукового товариства імені Шевченка, спільно з національними та регіональними організаціями й установами громадянського суспільства. Завдяки їм тут щоразу насичена, різноманітна програма. Проте завжди гнучка, тобто має вільний формат, який дозволяє коригувати під запити і побажання учасників, вносити свої пропозиції і проводити презентації власних проєктів, творчого доробку .

Тематика роботи Карпатської Школи різноманітна. Починаючи з 2011 року, під час роботи щорічних сесій розглядалися питання етнографічного дизайну, енергозбереження і екології, характер суспільної поведінки в контексті кліматичних змін та охорони довкілля. Власне, було організовано відкриті лекції, круглі столи, майстер-класи, етнографічні екскурси,

пізнавальні мандрівки та зустрічі з майстрами народного мистецтва Гуцульщини: Косова, Верховини, Космача, Яворова, Коломиї, Вижниці. А саме:

- Етнографічний дизайн, екоремесла, відповідальне батьківство (2011 рік).

- Етнодизайн, дизайн середовища і місцеві екологічні плани дій (2012 рік).

- Етнодизайн, місцеві народні традиції й декоративно-прикладне мистецтво (2013 рік).

- Етнодизайн, народна творчість й декоративно-прикладне мистецтво (2014 рік).

- Етнодизайн, народні мистецькі традиції, етнодизайн-освіта (2015 рік).

- Етнодизайн, народні мистецькі традиції, сталий розвиток зеленого туризму в сільських регіонах Карпат (2016 рік).

- Сталий розвиток Карпатського регіону. Міжнародне екологічне співробітництво (зимова сесія). Етнографічні особливості українських Карпат. Місцеві традиції, культура та побут (весняна сесія). Енергозбереження, біорізноманіття і кліматичні зміни. Особливості етнодизайну регіону (літня сесія). Міжнародний (зелений) туризм у Карпатському регіоні. Освіта для сталого розвитку (осіння сесія) (2017 рік).

- Освіта для сталого розвитку. Міжнародне екологічне співробітництво (зимова сесія). Етнографічні особливості українських Карпат. Місцеві традиції, культура та побут (весняна сесія). Етнодизайн, історія, культура, традиції та народна творчість Гуцульщини (літня сесія). Карпатська культурна спадщина (осіння сесія) (2018 рік).

- Досягнення цілей сталого розвитку-2030 у гірських регіонах країн східної Європи (зимова сесія). Освіта для сталого розвитку: педагогічний та психологічний аспекти (весняна сесія). Етнодизайн, народні мистецькі традиції, декоративно-прикладне мистецтво (літня сесія). Нематеріальна культурна спадщина Карпат (осіння сесія) (2019 рік).

- Освіта для сталого розвитку – ефективне співробітництво на місцевому рівні (зимова сесія). Місцеві традиції, культура та побут Гуцульщини (весняна сесія). Етнографічні особливості українських Карпат. Місцеві традиції, культура та побут (літня сесія). Міжнародний (зелений) туризм в Карпатському Євросоюзі. (осіння сесія) (2020 рік).

Активні учасники Карпатської Школи –численні представники зарубіжних й національних навчальних закладів, міжнародних і українських громадських організацій побували в казковому Карпатському

краю, відчути дихання гір, у вільний від навчання час полюбуватися чудовими гірськими пейзажами, послухати мелодії гуцульських музик, побачили і мали можливість придбати унікальні вироби народних майстрів.

У рамках Карпатської Школи працює творчо-експериментальна група «Етнодизайн у контексті українських національних традицій та євроінтеграції», де розкриваються етнографічні особливості Українських Карпат, місцеві традиції, культура та побут, зокрема народна художня творчість та етнографічна діяльність майстрів Гуцульщини, мистецько-виставкова діяльність і самобутня народна творчість на Покутті.

Щорічно серед учасників Карпатської Школи досить численна і представницька група дизайнерів, художників, скульпторів, архітекторів, представників різних видів народного мистецтва і ремесел, культурологів, освітян і науковців із різних куточків України – від Києва до Ужгорода, від Одеси до Харкова, від Полтави, Черкас до Херсона тощо. Цей представницький Форум майстрів етнодизайну має міжнародний резонанс, бо в його роботі взяли участь гості з Польщі (м. Краків, м. Легіоново), Сполучених Штатів Америки (м. Салем, штат Орігон), Канади (м. Дауфін), Литви (м. Каунас), Білорусі (м. Мінськ).

Усі учасники – подвижники української культури і мистецтва, привозять із собою безцінне – ґрунтовні напрацювання в обраній сфері, теоретичні й практичні взірці своєї натхненної творчості, які стали одою мистецької України, доказом жертвовного служіння рідному народові у драматичні часи викликів ХХІ ст. Кожен отримав могутній творчий імпульс від ґрунтовної, фундаментальної та насиченої програми, від знайомства із здобутками–колеґ, від чудової культурної програми, яка включала в себе пізнання місцевих національних мистецьких традицій у м. Косові, м. Коломиї, м. Вижниці, у паломництві древніми християнськими Храмами, в мандрівках й екскурсіях у Карпатські гори й полонини, у відвідуванні чудових музеїв, мистецьких навчальних закладів, особистих незабутніх зустрічах із відомими майстрами – патріотами, як академік Михайло Белей (м. Ужгород), професори Євген Антонович (м. Київ), Володимир Бутенко (м. Херсон), Галина Сагач (м. Одеса), Інна Черкесова (м. Миколаїв); як відомі науковці й дослідники, практики мистецької сфери Ганна Вінтоняк й Мирослав Ясінський, Заслужені художники України (м. Коломия); Олена Никорак, доктор мистецтвознавства (м. Львів); Ірина Свйонтек, викладач-методист, відомий дослідник народної вишивки (м. Івано-Франківськ); Тетяна Гарькава, доцент, Заслужений майстер народної творчості України, популяризаторка петриківського розпису

(м. Дніпропетровськ); Тетяна Мельничук, доцент, фахівець у галузі культурології (м. Київ); Ігор Савенко, доцент, науковець (м. Полтава), Олександр Жолудь, член Національної спілки художників України (м. Запоріжжя) та багатьма іншими цікавими й непересічними особистостями.

Надовго запам'ятаються учасникам форуму зустрічі з Романною—Струтинською та майстер-класи Юлії Ведмеденко в Музеї народної творчості імені Михайла Струтинського; презентації Любов Ілюк та Юрія Джуранюка в Музеї народного мистецтва і побуту Гуцульщини в Косові; зустрічі і мандрівки в Національному природному парку «Гуцульщина» організовані Юрієм Стефураком, Любомиром Держипільським і Стеллою Фокшей; презентації Валерія Ковтуна у Коломийському педагогічному коледжі;—зустріч з Мирославою Бойків у Коломийському музеї писанкового розпису; презентації Дмитра і Марії Козубовських у Вишницькому коледжі прикладного та декоративного мистецтва імені Юрія Шкрібляка; майстер-класи вив'язування головних уборів Богдана Петричука з Бабина – колекціонера української народної вишивки, майстра бісерних прикрас та головних уборів та майстер-класи із фітодизайну художниці Жанни Капінус з Косова, творча зустріч «Приватна історія одного дизайнера....» з Яною Михальянц – художником, власником приватної крамниці ручної роботи в місті Косові.

Окрема яскрава сторінка – знайомство з методичним фондом-музеєм Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв, а також спілкування з викладачами кафедр даного навчального закладу Валерієм Малиновським, Ніною Кириченко, Степаном Бзуньком, Йосипом Приймаком, Іваном Парипою, Олександром Крицкалюком, Оксаною Богатчук та багатьма іншими талановитими педагогами.

Своїм досвідом етнодизайнерської творчості поділились із учасниками Форуму представники херсонської школи дизайну – Юлія та Павло Сліпичі, Національного музею народної архітектури та побуту України в Пирогово – Олександр Босий, а також колумійчани – Марія та Ярема Романюки.

У програмі літньої сесії Міжнародної Карпатської Школи «Косів-2017» відбулися численні заходи, серед яких виділимо наступні: презентація інвестиційного проєкту «Канів-Косів: співпраця українських територіальних громад задля збалансованого розвитку» у партнерстві з громадською організацією «Фонд розвитку «Шевченків край»;—практичний досвід (практикум з етноенергетичних та енергоефективних особливостей Карпат, навчальний семінар у науковому містечку «Нова

енергія», презентація соціального проекту «Urban Space» в м. Івано-Франківську); знайомство з місцевими навчальними закладами й освітніми установами (Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва, навчально-виховний комплекс «Косівська гімназія-інтернат»), музеями народного мистецтва і побуту Гуцульщини та народного мистецтва Михайла Струтинського; участь у Храмових святах Івана Хрестителя у Косові та Петра і Павла у Космачі, етнографічних дійствах у День міста та Святі Меду «Гуцульська бджолярія» в Косові; мандрівки Національними природними парками «Верховинський» і «Гуцульщина», конкурс творчих робіт до міжнародного Дня Дунаю; презентація досвіду і власного доробку, наукові доповіді, творчі проекти учасників Школи; екскурсійні програми і дружні вечори.

Дана літня сесія Міжнародної Карпатської Школи поєднала три масштабні напрямки – під час роботи Школи розглядалися питання енергозбереження, етно- і екодизайну, кліматичних змін та охорони довкілля.

Учасники Карпатської школи виявили особливу зацікавленість у вирішенні комплексних екологічних проблем під час зустрічі з представниками Національного екологічного центру України – професорами Ярославом Мовчаном та Юрієм Масікевичем, Валерієм Михайленком й Петром Біленчуком – науковцями Київського національного університету імені Т.Г. Шевченка.—Така співпраця є дуже важливою передумовою формування ринку екологічних послуг у питаннях впровадження чистих технологій, збереження малих річок, лісів та ландшафтного біорізноманіття, поводження з відходами, збереження культурної спадщини. Подібна співпраця повинна сприяти поглибленому розумінню глобальної трансформації та мобілізації зусиль на пом'якшення тиску регіональних екологічних проблем, поліпшенню стану довкілля та здоров'я населення.

Чергова літня сесія Карпатської школи етнодизайну 2018 року за програмою оргкомітету передбачала різноманітну тематику роботи учасників на кожен день. Це ознайомлення з природним заповідником «Княздвір», з музейними колекціями народної творчості: Михайла Струтинського, Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини, Союзу Українок, з експозицією музею визвольних змагань Карпатського краю, з приватним музеєм музичних інструментів Миколи Сметанюка, з парком садових скульптур народного умільця Олекси Бондаренка у селі Рунгури, з історико-краєзнавчим музеєм Олекси Довбуша, з унікальними експонатами приватного музею родини

Корнелюків. Були проведені різноманітні майстер-класи: з ткацтва, із завивання хусток на гужі з френзелями, робота з глиною під керівництвом народного майстра Михайла Сусака.

У доповідях учасників Карпатської школи 2018 року на конференції «Гуцульщина – XXI сторіччя: проблеми та перспективи збереження гірської природи та етнічної культури в гуцульському регіоні Українських Карпат в умовах глобалізації», яка проводилася у м. Яремче в рамках XXV Міжнародного гуцульського фестивалю, науковці різних регіонів України висловлювалися з приводу збереження природи й культури з національним колоритом, з подальшою розбудовою плідних стосунків засобами туризму та етнодизайну між регіонами України та з закордоном з метою піднесення України на світовий рівень культури та історії.

Взагалі, унікальна природа Прикарпаття, народне мистецтво, особливості світосприйняття та вибору цінностей, усвідомлення та осмислення моментів поєднання та відмінностей різних регіонів України в аспекті етнодизайну, вимагають певних досліджень та формування поняття «етнодизайн» та футуропрогнозу щодо його розвитку за умов глобалізації XXI сторіччя.

На одному з Конгресів етнодизайну в м. Полтаві професор Є. А. Антонович надав таке визначення: «Етнодизайн – це багатогранне поняття, що інтегрує художні, технічні, проектні, культурні, мистецькі, етнологічні ознаки. В етнодизайні поєдналися традиції народного мистецтва й сучасні промислові технології. Без взаємозв'язку цих складових – традиційного і сучасного, професійна підготовка фахівців у галузі дизайну в умовах становлення національної професійної освіти, на нашу думку, не буде повною».

В умовах глобалізації етнодизайн стає ефективним засобом інформації, позитивного спілкування, поєднання регіонів України на основі мовних форм, збереження традицій народу української землі. Саме це учасники побачили й почули на культурно-мистецьких заходах Карпатської школи етнодизайну.

Перший день роботи даної сесії Карпатської школи етнодизайну розпочався у Косівській школі мистецтв, у приміщеннях, де знаходиться колекція зразків гуцульського народного мистецтва Михайла Струтинського, людини, залюбленої у культуру рідного краю. Директорка музею Романна Андріївна Струтинська радо приймаючи гостей, розповідала про кожний експонат – сорочку, вишиті рукави, крайки, головні убори, запаски тощо.

Відкриття Карпатської Школи було доповнено виступом народного

аматорського фольклорного колективу «Осіннє золото», котрий представ чудовими піснями й музичним супроводом. Для багатьох присутніх, до сліз, справило враження виконання з дитинства знайомої й улюбленої пісні «Гуцулка Ксеня». Був ще й майстер-клас з ткацтва на горизонтальному ткацькому верстаті. Як відомо тчуть гобелени на вертикальних кроснах, а також на горизонтальних верстатах. Новиною для учасників стало те, що майстрині тчуть стоячи, а не сидячи. Це пояснюється тим, що у господинь не має багато часу на ткання, то вони мають встигати виконувати хатню роботу й у вільну хвилинку підходять до верстата та потроху прокидають нитки й тчуть верету або інший виріб.

Наступного дня учасники відвідали музеї Косова. Велике враження справили колекції національних гуцульських строїв, технологія формоутворення та доцільного прикрашання вишивками. Національні українські строї – це приклад економічного розподілу матеріалу, максимальна доцільність використання й дивна краса – якості естетики. Орнаменти – це інформаційні коди, за якими визначають район, село, родину до якого належить володарка вишитої сорочки. Гуцульські строї особливі. На одній літній учасниці, громадський діячці й майстрині Марії Іванівні Турчин, була старовинна родинна борщівська сорочка. Пані Марія розповіла, що за часів татаро-монгольської навали завойовники у селищі Борщів зігнали християн у дерев'яний храм й підпалили. У полум'ї загинула й найкраща майстриня вишивки сорочок. Але її донька, жінки, наречені та матері, що вціліли, поклялися на сотні років уперед вишивати тільки чорними нитками сорочки на знак вічного трауру за невинно загиблими мучениками. На сіруватому домотканому полотні дивною технікою вовняними чорними нитками вишиті орнаменти. Шов складний, на дотик нагадує дрібний каракуль. Навіті на голку нитки й пришиті до тканини утворюють структуру, яка надає глибини чорному кольорові орнаменту.

У колекціях національних строїв представлені зразки взуття із шкіри: постолі й чобітки. Взагалі методика формоутворення постолів з прикрашанням й чобітків з «гармошкою» на щиколотці доводить, що це доцільне функціональне формоутворення з естетичними характеристиками на підставі національного декору.

Наступні дні були позначені різноманітними подорожами. І знову погляд упирався у гори, вкриті хмаринками, туманом. Рослинно-лісове царство... І знову лелеки як символ продовження життя у вічності... Дивні на дотик тисові гілочки з вузькими як голочки листочками й червоними ягідками. Вони дуже ніжні й м'які. На тисових стовбурах століттями стоїть

Венеція, адже деревина тису на гниє у воді.

Цікаві люди, цікаві події... Не кожен день спілкуєшся з генієм. Так, Михайло Белень, художник, скульптор, педагог, доктор мистецтвознавства, професор, академік Української Міжнародної академії оригінальних ідей, заслужений художник України, член Національної спілки журналістів України, поет, письменник – геніальний скульптор. Скульптурні портрети Олександра Духновича (1803-1865), видатного педагога й культурного діяча, закарпатського греко-католицького священика, письменника та поета роботи Махайла Беленя, випромінюють енергію духовного інтелекту, щирості та любові до людей. Скульптору вдалося геніально розкрити образ такої видатної історичної, знакової особистості. Взагалі усі твори Михайла Беленя просякнуті поривом, рухом до неба, до карпатських небес. Вражає рафінована техніка виконання скульптур, барельєфів, медалей. Дуже динамічною та потужно емоційною є й графіка митця, де головним засобом утворення форми є вишукана лінія, що мені особливо подобається. А підбір матеріалів дослідження форми прадавніх хрестів просто вражає. Назавжди залишиться в пам'яті відчуття дотику до могутнього таланту. Таке сильне враження й відчуття було колись у мене від «Джоконди» Леонардо да Вінчі.

Учасники Школи відвідали садибу родини Корнелюків, де руками господарів зроблено велику колекцію складових гуцульських строїв: вишиті сорочки, крайки, плахти, кептарики, головні убори, різноманітність яких вражала – від чоловічих крисань до жіночих корон. Все багатобарвне, гармонійно підібрані нитки за кольорами, технічно вишукано зроблено. Вражала колекція весільних строїв у зменшеному масштабі на ляльках. Адже нитка та тканина сама не може бути в реальності зменшена у масштабі. А от сорочечки з вишивкою, кептарики, брилі з трясунцями, корони на нареченій та дружках, взуття – все це є масштабними копіями реального вбрання. Ми мали можливість одягнути на себе справжнє брання й зробити світлини, що принесло нам усім незабутні враження. Це ще одна ілюстрація до етнодизайну.

Індивідуально для учасників Школи було організовано майстер-клас з пов'язування – завивання хустки на гуші з френзелями від Жани Капінус, народної майстрині. Сам процес утворення функціональної форми головного убору заміжньої жінки, що підкреслює вроду попри вік, виявився доцільно простим й швидким. Винахідливі пані винайшли прості способи гарно й швидко пов'язувати хустки навіть без дзеркала. Учасниці Школи швидко опанували цей спосіб й красувалася у хустці з гушами та френзелями. А на наступний день, коли відбувся майстер-клас з ліплення,

вже самі пов'язували шарф на гуші, але без френзелів.

Організатори запросили вчених, керівників закладів освіти та культури, науково-педагогічних працівників, представників організацій громадянського суспільства, докторантів, аспірантів, магістрантів, студентів і вчителів до участі у підготовці колективної монографії.

Отже, унікальність гірського регіону українських Карпат заслуговує особливої уваги з боку дослідників, науковців, представників органів державної влади – серед яких багато глибоких шанувальників Гуцульщини. Дбаючи про послідовність вивчення етнокультури, її примноження, можна привернути увагу українських і зарубіжних туристів, збільшивши фінансові надходження у скарбницю регіону. Етномистецький потенціал повинен у майбутньому відігравати провідну роль у розвитку рекреаційної індустрії краю .

Карпатська Школа поєднала у собі наукові читання, етнографічні дослідження, майстер-класи та пізнавальні мандрівки, показала шляхи налагодження співпраці органів місцевої влади, бізнесу та громадських організацій. Тематичні напрями роботи Школи охоплюють збереження національної культурної спадщини, розвиток міжнародного туризму, збереження біорізноманіття та стан освіти для сталого розвитку. Окремим завданням організатори Школи виокремили висвітлення ролі громад, підприємців та органів місцевої влади у реалізації стратегічних напрямів розвитку регіону. Зокрема, були розставлені пріоритетні цілі по напрямках – збереження культурної спадщини, рекреації і туризму, освітніх та просвітніх програм для молоді.

Школа посилила розуміння сучасних тенденцій розвитку суспільства та домінуючої ролі громад у процесі прийняття відповідальних рішень. Учасники мають можливість вивчати напрями і методи самоорганізації місцевого населення, аналізувати інструменти формування духовних цінностей і етнокультурних традицій Косівщини і прилеглої частини Верховинними, Коломийщини, Вижниччини, Яремчанщини. Морально-етичні цінності місцевих громад опановувалися під час екскурсій у національні природні парки, виробничі цехи народних художніх промислів, відвідування експозицій музеїв національної культурної спадщини, а також храмів провідних релігійних конфесій.

Карпатська Школа виявила потужний ресурс навчального проєкту, який за рахунок синергетичного впливу змішаних форм навчання забезпечив поглиблене розуміння суспільного інтересу в досягненні мети сталого розвитку. На думку організаторів заходу, українська національна культура, маючи потужний виховний і освітній потенціал, виступає

вагомим чинником гармонійного розвитку людини, її соціалізації, індивідуалізації, етнокультурної ідентифікації особистості.

Карпатська Школа підпадає під означення науково-освітнього кластеру, який об'єднує в собі науково-дослідні установи (бізнес-центри, інститути, лабораторії тощо) та заклади освіти з потужною науково-освітньою базою та високим рівнем інтелектуального потенціалу. Вона має здатність сприяти практичному впровадженню та поширенню інновацій, розвивати міжнародні зв'язки створювати бази для виробничої практики й апробації результатів наукових досліджень. Ключовим завданням кластеру є підготовка та перепідготовка кваліфікованих кадрів відповідно до потреб розвитку регіону, який виконує дуже важливу соціальну функцію.

Карпатська школа є лабораторією, де відбувається обмін інформацією, практичним досвідом такої співпраці та виробляється суспільне бачення складної мультидисциплінарної проблеми. Необхідною умовою є грамотність населення, соціальна активність та усвідомлення переваг соціальної поведінки, орієнтованої на національні, культурні та моральні цінності. Подібні об'єднання творчих зусиль в освітній кластер мають певні переваги у порівнянні з формалізованими підходами, притаманними класичним навчальним закладам. Освіта у XXI столітті має бути більш всеосяжною і краще пов'язана з сучасними тенденціями розвитку глобалізованого світу.

Сталий туризм, місцеві традиції, народні художні вироби, а також виховання відповідального ставлення до природної та культурної спадщини, раціонального користування природними ресурсами, збереження якості довкілля для майбутніх поколінь – це творчі завдання Карпатської школи.

Подальшим кроком може стати удосконалення національної та міжнародної професійної мережі ідей і напрацювань Карпатської школи між академічними, громадськими та бізнесовими структурами, що зробить освіту ключовим механізмом сталого розвитку.

ПОЛТАВСЬКИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ ІМЕНІ В. КРИЧЕВСЬКОГО: ІСТОРІЯ І СЬОГОДЕННЯ

Будинок музею – це витвір архітектури в стилі українського модерну, нині пам'ятка архітектури державного значення. Автору, художнику-архітектору В.Г.Кричевському, вдалося створити цілісну композицію, в якій органічно поєдналися традиції народного будівництва, український орнамент і будівельно-конструкторські форми. Художньо-оформлювальні розписи у вестибюлі і залі виконали відомі українські художники С.Васильківський та М.Самокиш.

Заснований у 1891 році з ініціативи видатного вченого, професора В.В.Докучаєва, який передав із власної колекції 4000 зразків ґрунтів, 500 гірських порід, 300 листів гербарію.

У вересні 1891 р. музей розпочав свою роботу в трьох маленьких кімнатах флігеля, розміщеного на подвір'ї земства. Пізніше старий будинок земства розібрали і на його місці розпочали будівництво приміщення для земського губернського управління, яке й було повністю передане в 1920 р. під музей.

Кричевський Василь Григорович (12.01.1873 – 15.11.1952) архітектор, мистецтвознавець, майстер декоративно-ужиткового мистецтва, заслужений діяч мистецтв УРСР (1940), почесний член Вільної української академії наук у США (1945). Народився у селі Ворожба Сумської області у родині земського фельдшера. З дитячих літ виконував замальовки окремих хат, інтер'єрів, орнаментів. У юнацькі роки слухав у Харківському університеті окремі курси лекцій з історії України, етнографії, народного мистецтва, історії мистецтв, які у той час викладали Д. Багалій, Є. Редін, М. Сумцов. Закінчив Харківське технічно-залізничне училище. Архітектурну та художню освіту здобув під керівництвом архітектора С. Загоскіна (був його помічником і учнем) та О. Бекетова, працюючи в його майстерні, виконав проект будинку Товариства гірничопромисловців у Харкові, який згодом у 1899р. одержав першу нагороду на конкурсі.

Кричевський В.Г. подорожував з В. Горленком Полтавщиною, збирав етнографічні матеріали. З 1902 р. був членом підготовчої комісії до Археологічного з'їзду, збудував для його етнографічної виставки типову селянську хату Слобідської України з усіма її деталями.

У 1903-1906 рр. проживав у Полтаві. Підготував проект нового

будинку Полтавського губернського земства, форми, пропорції, деталі й конструкції якого були виконані за напрямком традицій народної архітектури. У 1903 р. цей проект виграв конкурс, а в 1908 р. будівництво було закінчено. У 1904 р. за його проектом був зведений Народний дім у Лохвиці. Від 1907 р. почав виготовляти декорації та костюми для київського театру М. К. Садовського.

У 1911-1912 рр. подорожував і багато працював в Італії, Австрії та Німеччині. У 1917-1920 рр. був професором Академії мистецтв у Києві, а з 1922 р. – професором Архітектурного інституту, 1924 р. – архітектурного відділу Мистецького інституту в Києві. З 1925 р. – головний консультант і проєктант архітектурного оформлення найвизначніших українських фільмів в Одесі та Києві.

У результаті через газету «Полтавський вестник» було оголошено конкурс проєктів, у якому, як згадувалося, переміг В. Кричевський. З його проєктом ознайомилася і підтримувала і полтавська, і київська громадськість. Цією будовою опікувалася не тільки Полтава. Над обличкуванням працювали майстри з Миргорода, Опішного, Малих Будищ. Дах будівлі викладений унікальною черепицею. Вона зеленово-блакитна, вкрита поливою, викладена прямим мозаїчним набором, так що дах змінювався кольорами неба і відблисками сонця.

У 1908 р. земство почало працювати у новій будові. Тут же був розташований його природно-історичний музей. У 1920 р. усю палацову споруду було вирішено передати Центральному пролетарському музею Полтавщини.

Кричевський В.Г., був обраний ректором, однак відмовився від посади, і першим ректором академії став його молодший брат Федір, а він керував у ній майстернею архітектури та орнаментики. Водночас брав участь у роботі підготовчої комісії зі створення герба України. У січні 1918 р. почав працювати над проєктами паперових грошей і поштових марок Української Народної Республіки. Згодом у грошовий обіг була випущена виготовлена за його проєктом банкнота 2 гривні. Кричевський В.Г. переїхав до м. Миргород, керував там керамічною школою. Невдовзі створив на її базі керамічний інститут. Його двічі арештовували, взимку 1919 р. він був ув'язнений, однак після втручання студентських та громадських делегацій був звільнений. Влітку цього ж року повернувся до Києва і продовжив свою педагогічну діяльність в Академії мистецтв, проте невдовзі вона була закрита.

З 1925 р. був консультантом кінофабрики ВУФКу в Одесі. Співпрацював там з Ю. Яновським та О. Довженком. Оформив низку історичних фільмів, зокрема, «Тарас Трясило» і «Тарас Шевченко». був

ініціатором і учасником реставрації в Києві будинку, в якому свого часу жив Т. Шевченко.

У 1937-38 рр. був мистецьким консультантом кінофільмів «Назар Стодоля» та першого кольорового кінофільму в УРСР «Сорочинський ярмарок». У 1939 р. йому присвоїли звання доктора мистецтвознавчих наук, а 1940 р. – заслуженого діяча мистецтв УРСР. З цієї нагоди була влаштована виставка його робіт.

Восени 1943 р. разом з дружиною та донькою емігрував спочатку до Чехословаччини, потім до Австрії, пізніше до Німеччини, згодом до Франції. У липні 1945 р. з родиною оселився у свого сина Миколи. На початку 1948 р. у 75-літньому віці переїхав до доньки Галини, яка з чоловіком мешкала у Венесуелі, в м. Каракас. Продовжував малювати, переважно з натури переважно місцеву природу, з пам'яті – рідне село Ворожбу на Сумщині, дідове обійстя у Лебедині, працював над альбомом українських селянських хат. У Каракасі його твори експонувалися на трьох виставках.

На думку відомих вчених Кричевський В.Г. є одним з основоположників нового стилю в архітектурі – неоукраїнського стилю, або українського модерну. В різні роки його малярські твори виставлялися як на Батьківщині, так і за кордоном (зокрема у Німеччині, Франції, Бельгії, Чехії, Польщі, Великій Британії, США, Канаді).

В Україні його картини зберігаються в музеях Києва, Канева, Львова, Полтави, Сум, Канева.

Творчий доробок його був великий і різноманітний. Він один з найбільших українських митців, що репрезентує собою цілу добу розвитку українського мистецтва першої половини ХХ століття. Він виявив себе майже у всіх галузях пластичного мистецтва – малярстві, графіці, декоративно-ужитковому мистецтві, театральній і кінодекорації, а в архітектурі він є одним з засновників новітнього національного напрямку.

Літопис діяльності науково-дослідного експозиційного відділу природи розпочинається з 1891 р. з часу заснування природничо-історичного музею Полтавського губернського земства. В його основу лягли природничі колекції, зібрані учасниками експедиції В.В. Докучаєва – зразки ґрунтів, гірських порід, гербарій рослин, палеонтологічні збірки.

Першими завідувачами музею були вчені-природознавці: М.О. Олеховський (1891-1909) – геолог, кандидат природничих наук, М.Ф. Ніколаєв (1910-1915) – ботанік, фітопатолог, кандидат природничих наук, В.Ф. Ніколаєв (1916-1923) – ботанік, кандидат біологічних наук. Відділ природи очолювали видатні натуралісти, кандидати біологічних наук, зоолог М.І. Гавриленко (1923-1935, 1941-1944), ботанік – С.О. Іллічевський

(1936-1938).

Археологічний відділ музею було створено у травні 1912 році. Його першим завідуючим був відомий археолог, дипломований спеціаліст В.М. Щербаківський. На цей час музей уже мав чималу археологічну збірку, яку було започатковано стараннями, перш за все, І.А. Зарецького, власником значної колекції старожитностей.

З надходженням до зібрання значної колекції Лубенського приватного музею К.М. Скаржинської у складі більше 3 тисяч археологічних знахідок, основна частина яких походить із розкопок археологічних пам'яток Посулля (1906 р.) і колекції східних старожитностей у кількості 300 предметів археології та нумізматики Давнього Єгипту, Греції та Риму П.П. Бобровського (1912 р.). Археологічна збірка у Полтаві стала однією з найбільших в Україні.

Археологічна діяльність музею має давні і багаті традиції. Вони характеризуються максимальною широтою хронологічного спектру досліджень, високим науковим рівнем проведенням польових робіт та комплектуванням археологічного зібрання.

Експонати з історичної тематики почали надходити до Природничо-історичного музею з часу його заснування у 1891 р. У формуванні музейної збірки брали участь меценати К.М. Скаржинська, П.П. Бобровський, значний внесок зробили етнографи та археологи І.А. Зарецький, М.Ф. Біляшівський, К.В. Мощенко, М.Я. Рудинський, археолог і мистецтвознавець В.М. Щербаківський та інші відомі діячі української науки.

За вікову історію існування науковцями відділу було зроблено чимало для становлення і розвитку історичного краєзнавства, популяризації наукових знань, видання наукових студій. Стараннями багатьох поколінь наукових співробітників були створені значні історичні колекції, що включали унікальні реліквії: «Пересопницьке Євангеліє», церковні старожитності, колекцію стародруків, пам'ятки козацької доби, серед яких містилася видатна святиня – дзвін «Кизи-Кермен» 1695 р., особисті речі представників козацької старшини, письменників, лікарів, видатних діячів Полтавщини XIX-XX століття, металева пластика, кераміка, твори образотворчого мистецтва.

Музейні зали історії Полтавщини XVII-XX століття викликають великий інтерес у відвідувачів музею. Від початку 1990-х років експозиція відділу постійно змінюється, доповнюється новими експонатами.

Працівниками відділу розробляються наукові теми: «Утворення Полтавської губернії. Полтава – губернський центр», «Скульптура в колекції Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського»,

«Козацтво на Полтавщині».

Наукові співробітники відділу беруть участь у міжнародних, всеукраїнських та регіональних наукових, науково-практичних конференціях, освітніх програмах «Музей-школі» та «Музей-вузу», є авторами наукових, науково-популярних статей, історичних досліджень, монографій.

Щороку до Шевченківських та Гоголівських днів (березень – квітень), до Дня Всеукраїнського козацтва (жовтень), віднедавна – щорічних святкувань до дня народження козацького літописця Самійла Величка (лютий-березень), ювілеїв видатних полтавців створюються виставки. Працівниками відділу проводяться науково-масові заходи: тематичні екскурсії, вікторини, квести, демонструються науково-популярні фільми.

У 1900 році в музеї організовується етнографічний відділ, основу якого склали зібрання місцевих кустарних виробів. Того ж року головний комітет губернської управи через завідувача М. Олеховського відправив для міжнародної виставки у Парижі типові зразки гончарних виробів Полтавщини. Одним з організаторів цієї виставки був наш земляк, який жив і працював у Парижі, антрополог, археолог і етнограф Федір Вовк.

Значну роботу із створення експозиції, поповнення експонатів та систематизації фондів проводив завідувач культурно-історичного відділу музею Кость Мощенко (1907 – 1924 рр.) За півтора місяці у 1920 році були представлені численні збірки народного побуту на терені купольного залу музею. Етнографічні експозиції були домінуючими.

У середині 1920-х років керівником етнографічного відділу став Яків Риженко, фахівець-етнограф, автор численних наукових праць. У 1940 р. частина колекцій з народного мистецтва передається Полтавській картинній галереї. Під час окупації в музеї відновлюється робота та експозиція етнографічного відділу, директором музею у 1941-1943 рр. був відомий дослідник українського мистецтва К. Мощенко. Саме через нього колекція килимів, плахт, вишивки і різьблення доби Гетьманщини і пізнішого часу, колекція 4000 замальовок зберігається і сьогодні.

У Полтавському краєзнавчому музеї, одному з перших в Україні була створена етномистецька експозиція, яка представляє різноманітні колекції традиційних видів народної творчості, демонструючи живучість і світоглядність народної концепції краси.

Науково-дослідний відділ реставрації у Полтавському краєзнавчому музеї імені Василя Кричевського корінням сягає у середину ХХ ст. Ще у 1941 р. до колективу закладу на посаді художника-преparatora до роботи з відновлення пам'яток долучився Євген Іванович Мячін (1880-1960 рр.).

Завдяки його зусиллям до життя повернулися сотні музейних предметів різних груп зберігання.

Співробітники науково-дослідного відділу реставрації є неодмінними учасниками численних виставкових та експозиційних проєктів, завдяки їх зусиллям до життя повернуто сотні історичних артефактів.

У 1993 році було засновано, у зв'язку зі зміною структури музею, «Відділ виставок», а з 01.02.2019 року – науково-дослідний експозиційний відділ виставкової роботи.

Науково-дослідний відділ освітньої роботи, як один із підрозділів Полтавського краєзнавчого музею, засновано у 2012 році.

Основними напрямками діяльності науково-дослідного відділу освітньої роботи є: організація та проведення екскурсійного обслуговування відвідувачів музею, проведення лекцій, наукових консультацій, планування тематичних, оглядових екскурсій, складання графіків їх проведення, проведення масових заходів з метою популяризації знань про природу, історію і культуру Полтавщини, надання інформації про новітні форми діяльності музею науково-освітнім закладам з метою якнайбільшого залучення відвідувачів різних вікових категорій.

Науково-дослідний відділ освітньої роботи є координаційним центром, що забезпечує тісну співпрацю музею з міськими, районними відділами освіти та вищими навчальними закладами міста, зі школами, музеями, театрами, бібліотеками.

Науково-дослідний відділ музеєзнавства має цікаву історію. Створений у 1965 році як центр методичної роботи, на який покладалася величезна місія – організація музеїв на теренах Полтавщини.

У різні роки відділ очолювали відомі історики, краєзнавці: Немчин С.М., Височина Л.Д., Андрієць В.А., Сидоренко М.П., які внесли величезний вклад у розбудову музеїв області. У кінці ХХ століття кількість музеїв на території Полтавщини становила близько 600, що стали осередками вивчення і збереження історії та культури краю.

Завдяки копіткій праці науковців у відділі зберігається інформаційний архів про створені музеї, науково-методична документація, бібліотека краєзнавчої та методичної літератури.

Науково-дослідний відділ фондів, як окремий структурний підрозділ музею, створено у 30-ті роки ХХ століття. Проте ще з 1908 року була введена посада хранителя, який фактично здійснював фондову роботу. Першим хранителем став К.В. Мощенко – відомий український історик, етнограф, краєзнавець.

Сучасний науково-дослідний відділ фондів – основний структурний

підрозділ музею, який забезпечує облік, зберігання та наукове вивчення фондів колекцій. Основний фонд музею нараховує близько 220 тис. музейних предметів. Найбільші групи за кількістю предметів – «Природа», «Кераміка, скло», «Документи», «Археологія», «Нумізмати́ка». Науково-допоміжний фонд становить понад 20 тис. одиниць. Облік нових надходжень на роботу з фондовою-обліковою документацією проводить сектор обліку.

У музеї створені окремі фонди видатних вчених, письменників, художників, краєзнавців, життя і діяльність яких пов'язані з Полтавщиною.

Постійно працює фондово-закупівельна комісія, яка здійснює експертизу культурної цінності усіх предметів, що надходять до музейного фонду.

Основними напрямками роботи відділу є:

- облік та зберігання музейних предметів;
- наукова інвентаризація нових надходжень;
- складання та ведення наукових каталогів та картотек;
- проведення наукових досліджень у рамках наукових тем;
- оцінка стану зберігання музейних предметів, їх консервація та реставрація;
- експертиза культурних цінностей, заявлених до вивезення за межі України;
- підбір, передавання та документальний супровід експонатів для виставок в музеї та за його межами;
- робота консультаційно-методичного центру для надання фахової допомоги з питань фондової роботи музейним закладам області.

Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського – значний науково-культурний центр. Нині фонди – унікальне зібрання предметів старовини, побуту та народного мистецтва, у якому не лише місцевий матеріал, а й старожитності різних частин світу: Стародавнього Єгипту, Індії, Японії, Китаю, Індонезії. Справжня гордість музею – козацькі старожитності, в яких зберігся високий дух свободи й незалежності. А всього в музеї близько 300 тисяч експонатів.

ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОГО ОБЛАСНОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

Івано-Франківський краєзнавчий музеї є визначним науковим та культурно-освітнім закладом Прикарпаття. Експозиція детально висвітлює період української державності часів Галицько-Волинського князівства, історію Давнього Галича. Численні документальні та речові матеріали розповідають про життя мешканців краю в XV-XIX ст., їхню постійну боротьбу за незалежність і культурний розвиток. Експонати висвітлюють побут і господарську діяльність етнографічних регіонів області: Опілля, Покуття, Бойківщини, Гуцульщини, історію заснування, розвиток міста Станиславова (Івано-Франківська) та інших міст. У виставкових залах експонується колекція ікон XVII–XX ст., які репрезентують зразки західноукраїнського професійного та народно-ремісничого малярства. В музеї відвідувачі знайомляться з фауною та флорою краю, його геологічною будовою, корисними копалинами, особливостями клімату, багатством внутрішніх водойм, цінними археологічними знахідками.

Івано-Франківський краєзнавчий музей заснований згідно Постанови тимчасового управління від 2.XI.1939 року «Про організацію музею» і відкритий для огляду 1 травня 1940 року. Збірка новоствореного музею формувалася на основі збірок Покутського музею та музею Гуцульщини в селі Жаб'є, а також окремих приватних колекцій. У його структурі є такі експозиційні відділи: природи, археології, історії, іконографії, народного мистецтва, а також неекспозиційні: науково-освітній, науково-методичний, обліку та збереження фондів, реставраційний, відділ реклами, друку та інформації.

Як структурні підрозділи обласного краєзнавчого музею в Прикарпатті працює низка установ, створених як у радянський період, так і в часи незалежності України. Серед них – літературний музей Прикарпаття (м. Івано-Франківськ), літературно-меморіальний музей Івана Франка та хата гражда Харуків (присілок «Москалівка», с. Криворівня Верховинського району), історико-краєзнавчий музей ім. О. Феданка (сmt. Солотвин Богородчанського району), літературно-меморіальний музей Леся Мартовича (с. Торговиця Городенківського району), музей М. Грушевського (присілок «Усті», с. Криворівня Верховинського району), історико-краєзнавчий музей О. Довбуша

(сmt. Печеніжин Коломийського району), історико-краєзнавчий музей «Гуцульщина» (сmt. Верховина Верховинського району).

Співробітники музею велику увагу приділяють співпраці з науково-освітніми закладами міста та області. У музеї, його філіях організовуються виставки, екскурсії, лекції, мистецькі вечори, зустрічі з відомими особистостями, впроваджуються нові цікаві проекти, основною метою яких є популяризація діяльності музею.

Наукова робота здійснюється за допомогою розвідок на місці подій, пошукових експедицій, вивчення архівних матеріалів та джерел, що зберігаються у бібліотеках, науково-дослідних інститутах, інших культурно-освітніх установах. Результати науково-дослідної роботи працівники музею оформляють у вигляді нових виставок, розділів експозицій, каталогів, буклетів, методичних розробок екскурсій, наукового опису цінних експонатів, а також статей та монографій, наукових праць тощо.

Активно працюють у науковій сфері працівники відділів та філій музею. Відповідно до тематики та специфіки роботи, досліджуються теми з історії, природи, етнографії, літератури та мистецтва краю, діяльності громадських організацій, музеєзнавства.

Робота відділу природи спрямована на продовження вивчення природних особливостей краю, зокрема біорізноманіття та особливостей тваринного і рослинного світу області. Співробітники відділу беруть участь у наукових експедиціях. Особлива увага зверталася на місце зростання рідкісних видів рослин, які потребують охорони та занесені до Червоної книги України.

Співробітники відділу археології музею беруть участь у археологічних розвідках на території міста та області, надають консультації науковцям і дослідникам інших установ. Продовжуються роботи по дослідженню середньовічних монастирів Прикарпаття.

Працівниками відділу історії проведена велика робота з оновлення експозиційних розділів «Галицько-Волинське князівство» та «Сільський побут кін. XIX – поч. XX ст.». Тематика їх наукових розвідок стосувалася експозиційних тем, а також вивченню фондової колекції музею. Зокрема, опрацьовано архів УПА, який передано до музею із с. Поточище Городенківського району.

Працівники відділу народного мистецтва працюють над створенням каталогу народних майстрів Прикарпаття, вивчаються фондові збірки музею, зокрема колекції писанок, бісерних прикрас, головних уборів, ткацтва та вишивки.

Діяльність літературного музею була спрямована на дослідження

історії літературного процесу Прикарпаття, збір матеріалів про окремих поетів, письменників та літературознавців краю. Зокрема завершено опрацювання фонду родини Мочульських-Вояковських у запасниках Івано-Франківського краєзнавчого музею, фондах Державного меморіального музею М. Грушевського у Львові та державному архіві Івано-Франківської області.

Наукові співробітники історико-краєзнавчого музею «Гуцульщина» досліджують історію, природу, культуру, самобутні обряди, звичаї та традиції Гуцульщини.

Літературно-меморіальний музей Івана Франка у с. Криворівня проводить активну збиральницьку та наукову роботу. У співпраці з Львівським національним літературно-меморіальним музеєм Івана Франка працівники філіалу прикладають багато зусиль для збереження пам'яті про нашого генія Івана Франка.

Працівниками філій проводилися конференції. Зокрема, у літературно-меморіальному музеї Леся Мартовича відбулася науково-теоретична конференція «Народні традиції, як культурна спадщина нашого народу», а в історико-краєзнавчому музеї «Гуцульщина» – конференція «Гуцульський світ Гната Хоткевича».

Співробітники історико-краєзнавчого музею Олекси Довбуша в селищі–Печеніжин збирають і вивчають–матеріали про опришківський–рух на Прикарпатті. Значну увагу присвячено науковим дослідженням життєвого та наукового доробку визначного вченого, історика та краєзнавця Володимира Грабовецького.

Щорічно у Івано-Франківському краєзнавчому музеї проводяться 2-3 науково-практичні конференції. Найбільш масштабними були: «Дух, що тіло рве до бою» (2016 р.), «Екологічні проблеми Прикарпаття в контексті концепції збалансованого розвитку» (2017 р.), «Пам'ятки Прикарпаття: стан збереження та популяризації» (2017 р.), «Сучасні акценти музейництва: історія, здобутки, перспективи» (2018 р.), «Християнство – духовна основа українського народу» (2018 р.).

На вшанування пам'яті краєзнавців, які долучилися своєю працею до збиральницької діяльності, створення окремих експозицій, постійно діючих виставок, громадських музеїв, розробки стратегії розвитку музейництва області та з нагоди 75-річчя створення краєзнавчого музею підготовлено і видано збірник: «Будівничі музеїв Прикарпаття», на сторінках якого розкрито життєвий шлях, результати творчих здобутків краєзнавців-музейників, які відійшли у вічність. Необхідно відмітити, що це перше і єдине видання про музейних ентузіастів на теренах України.

Музей систематично приділяє увагу експозиційній діяльності.

Оновлення експозиції відділу історії проводилось у 2016 році. Зокрема повністю змінено розділи «Доба міді на Прикарпатті», «Залізний вік на Прикарпатті» та «Історія Галицько-Волинського князівства».

Експозиція відділу народного мистецтва репрезентує чотири етнографічні регіони Прикарпаття: Бойківщину, Гуцульщину, Опілля та Покуття. Найкращі зразки різьблення і випалювання на дереві, художню обробку металу, вироби із шкіри, кераміку, вишивку, ткацтво та писанки представлено для огляду відвідувачів. Виняткову художню цінність становлять твори різьбярів родини Шкрібляків та Корпанюків, В.І. Кабина, В.В. Гуза, Я.В. Тонюка, М.І. Гrepиняка, майстра художнього випалювання на дереві І.Ю. Грималюка. З великої музейної колекції різьбленого дерева в експозиції можна оглянути касетки, тарелі, свічники, люльки, кухлі, рахви, баклаги, намиста, черпаки, вази. Славні традиції має гуцульська кераміка, представлена провідними майстрами-гончарами – П.І. Цвілик, Н.В. Вербівською, Ю.О. Ілюком, В.І. Джуранюк, Я.К. Угринюк, Є.П. Зарицькою, Я.І. Зарицьким. Увазі відвідувачів запропоновано керамічні вироби: вази, тарілки, фруктівниці, плескачі, п'ятисвічники, скульптура малих форм. Особливо цікавими є вироби з металу та шкіри: топірці, келефи, лускоріхи, кресала, люльки, згарди, прикрашені металом сумки, череси, тобівки, ташки, пояси, шкіряні гаманці, скриньки для прикрас, кулони, постолі. Це роботи знаних майстрів М. В. Вінтоняка, М. Ю. Пращук, М. У. Книшук, А. М. Кісиличук. У відділі народного мистецтва експонуються інтер'єрні тканини: килими, гобелени, верети, штори створені відомими майстрами художнього ткацтва – Г. В. Василяшук, П. П. Борук, О. Ф. Турецькою. Значне місце в експозиції займає колекція одягу, ткацькі вироби з чотирьох етнографічних регіонів Прикарпаття. Чоловічі та жіночі костюми доповнено тканими деталями одягу – запасками, крайками, обгортками, перемітками, поясами, сорочками. Багатющим матеріалом для вивчення народного мініатюрного живопису є писанки, які поширені у всіх регіонах і скрізь мають своєрідні особливості в орнаменті, колориті, способі виконання. Колекція писанок краєзнавчого музею захоплює багатством мотивів – геометричних, рослинних, анімалістичних, чіткістю графічного малюнка. В експозиції також представлено писанки Гуцульщини та Покуття.

Також у 2017 році було оформлено експозиційний відділ «Сільський побут кін. ХІХ – поч. ХХ ст.». У даному процесі застосовано нові методи побудови експозиційного поля. Побудову експозиції розпочали із центральної частини залу. Саме тут зосереджена основна частина громіздких предметів сільського побуту для більш реалістичного їх

представлення відвідувачам.

У 2018 році проведено реекспозиційні роботи в історико-краєзнавчому музеї у смт. Солотвин. Тут вперше застосовано метод 3D візуалізації перед початком монтажу майбутньої експозиції, що значно скоротило час на реалізацію даного проєкту. На основі окремих музейних предметів, макету в'їздної брами у Краснопільський замок розроблено бренд даної філії і випущено календарик на 2019 рік. У цьому ж році оновлено експозицію відділу природи.

Івано-Франківський краєзнавчий музей проводить активну виставкову діяльність з метою більш широко висвітлити історію та мистецтво прикарпатського краю.

Так, протягом 2014-2018 роки у музеї та його філіях організовано 985 виставок, на яких представлено як експонати з фондів музею одяг, вироби з металу, шкіри, дерева, картини, фото-документальні матеріали, предмети декоративно-ужиткового мистецтва, так і оригінальні роботи майстрів Прикарпаття і всієї України.

У 2016 році започатковано Міжнародний культурно-мистецький проєкт «Карпатський простір», в рамках якого щорічно у музеї проводяться виставки посольств країн-учасниць фестивалю. Знаковими виставками 2017 року був культурно-мистецький проєкт «Військово-польовий АРТ» та персональна виставка фоторобіт Василя Пилип'юка «Долею даровані зустрічі». У 2018 році масштабними були Міжнародні проєкти – XII бієнале художнього текстилю «Скіфія» та виставка «Абстрактне мистецтво 2018».

У рамках реставраційного проєкту «Врятуймо скарби разом!» періодично проводилися презентації та виставки реставрованих творів мистецтва з фондів музею. Знаковою була, зокрема, виставка «Повернення сакральних реліквій», відкриття якої відбулося у березні 2018 року. На ній вперше за багато років громаді міста була представлена сенсаційна знахідка – частина срібної ризи чудотворної Зарваницької ікони «Розп'яття».

Традиційно у музеї проводиться бієнале «Природа». Фотоконкурс започатковано у 1995 році в Івано-Франківську. Щоразу виставки були приурочені до Всесвітнього дня охорони довкілля. Музей став місцем проведення бієнале імені Степана Назаренка «Фотопортрет». Це національний фотоконкурс, що проходить в режимі бієнале з 2007-го року та збирає сотні фотографів з усієї України. Мета конкурсу – продовження і розвиток кращих традицій української портретної фотографії. Незважаючи на академічне спрямування, поза увагою не залишаються роботи, виконані в репортажній манері, експерименти, творчі та технічні

пошуки авторів.

Краєзнавчий музей продовжує співпрацю з Державним архівом Івано-Франківської області, вищими навчальними закладами міста, Івано-Франківською обласною універсальною науковою бібліотекою імені Івана Франка, Івано-Франківською обласною бібліотекою для юнацтва, Івано-Франківською обласною організацією Національної Спілки краєзнавців України, Науковим товариством ім. Т. Шевченка, Українським товариством охорони пам'яток історії та культури, Навчально-методичним центром культури і туризму Прикарпаття, Обласним державним центром науково-технічної творчості учнівської молоді, Міським центром дитячої та юнацької творчості, Івано-Франківським державним центром естетичного виховання.

Велика увага приділяється зустрічам з відомими особистостями, організації майстер-класів, круглих столів, літературних вечорів, бесід, розробці нових тематичних екскурсій.

Екскурсійна робота – це основний вид культурно-освітньої діяльності у музеї, адже саме екскурсії заохочують відвідувачів до пізнання природи, матеріальної й духовної культури народу, збагачують наукові знання людини, сприяють естетичному вихованню.

Екскурсії поділяються на оглядові, які передбачають загальне ознайомлення з музеєм, і тематичні, які проводяться за конкретною темою у одному з експозиційних відділів. Щорічно працівниками розробляються нові теми екскурсій з урахуванням запитів сьогодення, змін у експозиційних розділах, а також навчальних програмах закладів освіти. Особливу увагу при підготовці нових екскурсій наукові працівники звертають на втілення нових методик у проведенні заходів із залученням людей з обмеженими можливостями. Для цього вивчаються сучасні практики та досвід інших закладів культури щодо адаптації людей з інвалідністю у суспільстві.

Щорічно музей проводить велику кількість культурно-освітніх заходів. Традиційними стали краєзнавчі читання, які відбуваються декілька разів на рік. Більшість з них присвячуються визначним діячам Прикарпаття. Найбільш знаковими були читання приурочені пам'яті Михайла Головатого (2018 р.) та Петра Арсенича (2019 р.).

У 2016-му році Івано-Франківський краєзнавчий музей вперше долучився до Міжнародного дня музейного селфі. З цього часу щорічно 16 січня відбувається дана акція. Започаткована європейським проєктом Culture Themes у 2014 році, акція дає можливість учасникам розказати про свої улюблені музеї, а самим музеям – отримати безоплатну і найдієвішу рекламу.

Непересічною подією у житті громади області стала презентація відреставрованих знахідок з пам'ятки археології ранньоримського часу в с. Коростовичі Галицького району та с. Підпечери Тисменицького району Івано-Франківської області, яка відбулася у квітні 2018 р. На виставці презентувалися артефакти, відреставровані науковцями Івано-Франківського краєзнавчого музею, Прикарпатського Національного університету ім. Василя Стефаника, фахівцями-реставраторам за консультаціями дослідників Львівського національного університету ім. Івана Франка, Історико-краєзнавчого музею м. Винники.

До Міжнародного дня музеїв у 2018 р. відбулася презентація унікальних речей культового та побутового призначення юдейської культури, виявлених у смт. Верховина.

Велика увага приділяється рекламно-видавничій діяльності. Зокрема, удосконалено інформаційний сайт музею та створено сторінки у-соціальній мережі Facebook. Це сприяло популяризації музейного продукту, залученню більшої кількості відвідувачів. З метою пропагування музейного продукту відбувалися записи теле- та радіопрограм про музейне життя, окремі заходи, виставки.

До виставок та заходів музею готуються рекламно-інформаційні тексти (прес-релізи, запрошення, буклети). Також буклети виготовляються по окремих експозиційних відділах і безкоштовно розповсюджуються з метою залучення якомога більшої кількості відвідувачів.

В музеї працює «Школа юних екскурсоводів». Учні не тільки мають можливість ознайомитись з експозицією краєзнавчого музею та основами методики ведення екскурсій, але й самі їх проводять екскурсії, та отримують посвідчення екскурсовода.

Формування музейних фондів, вивчення музейних предметів, колекцій, експонатів, облік, зберігання, консервація і реставрація музейних предметів – все це відноситься до науково-фондової діяльності музею. – Згідно класифікації, музейні збірки розподілені на такі групи: речові, писемні, образотворчі, декоративно-ужиткові, фото, фоно, кіно та відео, природничі та інші.

Станом на 1 січня 2019 р. кількість предметів основного фонду становила 118075 одиниць. Кількість предметів науково-допоміжного фонду – 21495 од. За останні 5 років через фондово-закупівельну комісію прийнято та взято на первинний облік з оформленням відповідної документації 3197 одиниць основного та 343 науково-допоміжного фонду.

Фонди музею комплектуються матеріалами про важливі політичні,

культурні та економічні події, які проходять в області. Всього площа музейної території становить 6107, 7 кв.м.: експозиційна площа – 2389,8 кв.м., під фондосховищем – 610 кв.м.

Близько 7 тисяч експонатів основного фонду представлено в експозиційних відділах (це близько 8 відсотків від загальної кількості). Крім цього ще близько двох тисяч експонатів відвідувачі мають змогу оглянути на різних виставках впродовж року. За останні роки кількість представлених експонатів (у зв'язку з введенням нових експозиційних площ, модернізацією залів) збільшилась приблизно на 1023 одиниці.

Працівниками відділу фондів систематично проводиться звірка тематичних груп експонатів: палеонтологія, біологія, ткацтво, археологія, кераміка, одяг, нумізматики, зброя, вироби з дорогоцінних металів та кольорового каміння. Здійснюється комп'ютерна каталогізація окремих фондових груп експонатів.

Завдяки створенню нових експозицій загальна кількість предметів основного фонду, що експонуються у залах музею зросла до 6551 одиниць.

У краєзнавчому музеї працює відділ реставрації. Художники-реставратори постійно проходять стажування у Національному науково-реставраційному центрі України з метою вдосконалення кваліфікації та проходження чергових атестацій. Відділ реставрації проводить постійне дослідження сакральної колекції, профілактичні і консерваційно-реставраційні роботи предметів музейного фонду з усіх наявних груп збереження.

З метою збереження цінних артефактів сакрального мистецтва успішно діє реставраційний проєкт «Врятуймо скарби разом!». У межах проєкту у 2019 році було видано альбом, який є поетапним звітом реставраторів та науковців Івано-Франківського краєзнавчого музею за неповних 10 років діяльності. Дана праця містить ілюстрований науковий каталог відреставрованих творів давнього українського мистецтва, більшість із яких вперше вводиться в науковий обіг. У 2014-2018 роках відреставровано 167 одиниць з музейної колекції. Серед них твори сакрального мистецтва, археологічні знахідки, речі періоду I та II Світових воєн. Співробітники науково-методичного відділу провели детальну звірку чисельності громадських музеїв області. На базі зібраних даних підготовлено до друку довідник «Атлас музеїв області».

За останні 5 років науково-методичним відділом Івано-Франківського краєзнавчого музею взято на облік 6 музеїв на громадських засадах: Музей народної шани Тараса Шевченка у будинку Всеукраїнського товариства «Просвіта» імені Тараса Шевченка, м. Івано-Франківськ, Музей «Героїв

Небесної сотні», м. Івано-Франківськ, вул. Є. Коновальця, музей «Івана Франка», м. Івано-Франківськ, вул. Гетьмана Мазепи, музей нафтового промислу, с. Битків Надвірнянського району, історико-краєзнавчий музей «Опілля», м. Рогатин, музей історії та побуту села Угорники Івано-Франківської міської ради.

Працівниками відділу надається методична та практична допомога по організації новостворених та реекспозиції діючих музеїв на громадських засадах, а також приватних музеїв. Зокрема, консультації у написанні структурного та тематико-експозиційного планів, створенні експозицій нових музеїв та проведенні реекспозиції, уже існуючих, заповнення паспортів новостворених музеїв. Систематично надаються методичні рекомендації щодо опрацювання, наукового опису та обліку експонатів.

Спільно з управлінням культури, національностей та релігії облдержадміністрації, фахівцями структурних підрозділів у сфері культури проводиться робота по обліку діючих та новостворених музеїв, що діють на громадських засадах. На базі зібраного матеріалу проводиться картографування музеїв по районах та їх класифікація за напрямками роботи.

Бібліотечний фонд налічує близько 10 610 томів. Музейна бібліотека протягом року поповнилась новими надходженнями – це книги, газети, журнали з історії, природи, етнографії, музеєзнавства та ін. Послугами бібліотеки користуються як працівники музею так і студенти, викладачі вузів, коледжів і шкіл міста. Працівник бібліотеки проводить систематичне ознайомлення користувачів бібліотеки з новими надходженнями, організовуються виставки-перегляди періодичних видань, які надходять в музейну бібліотеку. Своєчасно поновлюється та упорядковується картотека бібліотечного фонду.

Знайомство з Івано-Франківськом найчастіше відбувається з його централь-ної частини, де увагу гостей привертає одна з найвеличніших споруд міста – Ратуша, у якій розміщується Івано-Франківський краєзнавчий музей. Він є, так би мовити, прологом перед знайомством з містом та областю загалом. Саме тут можна дізнатись про те, чим цікавий, багатий та гордий Прикарпатський край.

РОСЛИННИЙ СВІТ НАЦІОНАЛЬНОГО ПРИРОДНОГО ПАРКУ «ГУЦУЛЬЩИНА»

Гуцульщина – самобутній етнографічний район в Українських Карпатах зі своєрідним господарським укладом життя, побутом, традиційною матеріальною та духовною культурою. Ландшафти Гуцульщини мають особливу естетичну та історико-етнографічну цінність як місце збереження матеріальної й духовної культури самобутнього етносу гуцулів. Природа наділила гуцулів відчуттям краси, прагненням зробити свої творіння яскравішими і радісними. Основні занаття в гуцульському краї приділялися рослинам. На Гуцульщині це було дуже поширеним. Завдяки цьому на цій території було виявлено багато цікавих видів рослин, які були у Національний природний парку «Гуцульщина». Мальовничі ландшафти, багата природа та самобутня культурна спадщина місцевого етносу спричинилися до створення, так званого «Гуцульського феномену», збереження та відтворення якого є нагальною проблемою сучасності.

«Гуцульщина» – національний природний парк в Україні, у межах Косівського району Івано-Франківській області. Задля збереження відтворення та раціонального використання генетичних ресурсів рослинного і тваринного світу, унікальних природних комплексів та етнокультурного середовища, які мають особливу природоохоронну, оздоровчу, історичну, наукову, пізнавальну, освітньо-виховну, естетичну та рекреаційну цінність і був створений указом Президента України від 14 травня 2002 року. Основними завданнями його є збереження цінних природних комплексів, проведення науково-дослідницької роботи, створення умов для організованого туризму, відпочинку та інших видів рекреаційної діяльності, проведення еколого-освітньої роботи. Парк охоплює площу 32248 га, із них 7581 га земель надані парку в постійне користування. Протяжність парку з північного заходу на південний схід близько 29 км, а з північного сходу на південний захід – 20 км. На території парку виділяють дві геоморфологічні області: Покутське Передкарпаття та зовнішні Карпати.

Відповідно до Закону України «Про природно-заповідний фонд України», на території Національного Природного Парку «Гуцульщина» виділено наступні функціональні зони:

1. Заповідна – створена з метою довічного зберігання екосистем в абсолютно заповідному та регульовано-заповідному режимах. На території заповідної зони забороняється будь-яка господарська та інша діяльність, що суперечить цільовому призначенню цієї зони або порушує природний розвиток процесів та явищ і створює загрозу шкідливого впливу на її природні комплекси та об'єкти.

2. Регульованої рекреації, яка створена для запобігання негативному впливу природних чи антропогенних факторів на екосистеми заповідної зони, а також регулювання рекреаційної діяльності. У її межах проводяться короткостроковий відпочинок та оздоровлення населення, огляд особливо мальовничих і пам'ятних місць; дозволяється розробка і облаштування туристських маршрутів і екологічних стежок; забороняються рубки лісу головного користування, промислове рибальство й мисливство, інша діяльність, яка може негативно вплинути на стан природних комплексів та об'єктів заповідної зони.

3. Стаціонарної рекреації призначена для розміщення готелів, мотелів, кемпінгів та інших об'єктів обслуговування відвідувачів парку.

4. Господарська, в межах якої, проводиться господарська діяльність, спрямована на виконання покладених на парк завдань, знаходяться населені пункти, об'єкти комунального призначення парку, а також землі інших землевласників та землекористувачів, включені до складу парку, на яких господарська діяльність здійснюється з дотриманням загальних вимог щодо охорони навколишнього природного середовища.

Територія парку відзначається великою історико-культурною цінністю, своєрідністю природи, багатством і різноманіттям рекреаційних ресурсів. До складу парку входить і велика кількість дендропарків. У них зростає понад 300 видів і форм інтродукованих дерев і кущів. Деякі дендропарки не входять до Національного парку «Гуцульщина», але знаходяться у десятикілометровій зоні і належать до пам'яток природи місцевого значення.

Рельєф території Національного природного парку «Гуцульщина» складний і неоднорідний. Гірські хребти простягаються паралельними пасмами з північного заходу на південний схід. Вони здебільшого мають широкі гребені та відносно похилі схили. Між ними пролягають широкі міжгірні улоговини. Такий характер рельєфу сприяє доступності та зручності рекреаційного освоєння території Національного парку. Територія парку помережена численними річками і потоками. Найбільші з них – Лючка, Пістинька, Рибниця, Черемош, які є правими допливами р.

Прут. У гірській місцевості та при виході з гір річки утворюють переكاتи, плеса, водоспади, які місцеве населення називає «гуками» через гуркіт і шум, які вони спричиняють. Водоспади і плеса є популярними зонами відпочинку. Національний природний парк «Гуцульщина» входить до атлантико-континентальної кліматичної області. Він суттєво відрізняється від клімату прилеглих рівнинних територій Лісостепової зони. Ці відмінності зумовлені впливом гірського рельєфу. Над Карпатами панує західне перенесення повітряних мас, проте загальний напрямок циркуляційних процесів різко порушується гірськими хребтами. Хребти послаблюють вплив арктичного басейну. Крім цього, гірський рельєф спричиняє різні типи місцевої циркуляції: гірсько-долинну циркуляцію, схиліві вітри, а також нерівномірний розподіл сонячної радіації, температури, хмарності, опадів та інших метеорологічних елементів всередині самої гірської країни. Клімат на території парку помірно-континентальний з достатнім та надмірним зволоженням, нежарким літом, м'якою зимою, теплою осінню. Тут виділяють дві термічні зони – прохолодну, яка охоплює райони середньо – та низькогір'я Зовнішніх Карпат, і помірну – Покутське Передкарпаття. Головним процесом ґрунтоутворення, що переважає є буроземний. Найсприятливішими екологічними умовами для формування буроземів є лісова рослинність, вологий клімат зі значною кількістю опадів, промивний водний режим, нетривале промерзання ґрунту, що сприяє інтенсивному вивітрюванню порід і втягненню в ґрунтоутворення глибоких горизонтів материнських порід. Буре забарвлення ґрунтів такого типу спричинює наявність значної кількості фульвокислот і оксидів заліза. Надлишок зволоження обумовлює значне поширення явищ оглеєння. Розподіл ґрунтового покриву, як й інших чинників середовища підпорядковується вертикальній поясності. Вище лісового поясу на плосковершинних схилах хребтів і вершинах поширені гірсько-лучні й гірсько-торфуваті підтипи буроземів. Вони утворилися під лучною рослинністю полонин в умовах надмірного зволоження. Ґрунти дуже кислі з неглибоким ґрунтовым профілем, сильно щебнисті та кам'яністі. Дерново-підзолисті ґрунти на алювіально-делювіальних відкладах сформувалися під покривом лісової рослинності, яка в минулому покривала дані масиви території, поєднуючи в часі підзолистий та дерновий ґрунтоутворні процеси, в умовах достатнього атмосферного зволоження. Поширені вони у північній частині території району. За ступенем підзолистості серед них трапляються дерново-середньо, сильно- і слабопідзолисті. Дернові ґрунти на алювіально-

делювіальних відкладах залягають на широких вирівняних вододільних просторах, схилах, улоговинах, а також на надзаплавних терасах на слабо- і добре дренованих ґрунтотворних порадах. Сформувались вони під покривом лісової та лучної травянистої рослинності, поєднуючи у часі процес опідзолення з дерновим ґрунтотворним процесом.

Одне з найцінніших багатств Національного парку «Гуцульщина» – ліси. Вони утворюють три пояси. Нижній (передгірних дубових лісів) формується з дуба звичайного або скельного з домішками інших порід: бука, ясеня тощо, а також з чагарників і різнотрав'я. Вище – пояс букових лісів, верхня межа якого на північно-східних схилах проходить на висоті 1150 м, а на південно-західних – 1350-1450 м, в якому виділяють підзону ялицевих лісів. Далі – пояс смерекових лісів. За віковою структурою на території парку переважають середньовікові ліси (87 %). Середній вік деревостанів парку становить 80 років. Ліси, які розташовані на території, наданій у постійне користування парку – це в основному корінні високопродуктивні деревні породи. Найрозповсюдженішими типами лісу на території парку є: ялиново-ялицева – 21 %; ялицева бучина – 9 %; буково-ялинова – 9 %; грабова судіброва – 6% лісових земель. У низинній частині переважають листяні ліси, здебільшого дубові. Крім дубів у нижньому деревному ярусі ростуть бук і граб, а у вологіших місцезростаннях – ясен, береза, в'яз, у підліску – ліщина, глід, крушина, бузина та інші види. Низькогірні пасма вкриті буково-грабовими лісами з домішками ялиці, смереки, явора, берези, вищі – смереково-буковими та смерековими лісами, а схили найвищих пасем – вторинними смерековими лісами. Під горою Грегит збереглися фрагменти смерекових квазіпралісів, а на хребтах Сокільський та Каменистий – корінні букові ліси з домішкою ялиці та явора. Пралісові формації мають винятково важливе екологічне, науково-практичне, пізнавальне значення. Вони є еталонами живої природи, сприятливим середовищем для збереження популяцій рідкісних і зникаючих видів флори і фауни, можуть бути зручними і довготривалими моделями при дослідженнях змін клімату, рослинності тощо. У лісових екосистемах парку за природоохоронним статусом є 2 види, віднесені до категорії зникаючих, 5 – рідкісних, 7 – вразливих і 12 видів – неоцінені. За частотою трапляння ці види віднесли до 4 основних груп:

- види, що трапляються часто на території парку та суміжних територіях;
- види, що трапляються зрідка, спорадично (мінімум у трьох місцезнаходженнях);

– види, що трапляються дуже рідко (менше ніж у трьох локалітетах);

– види, подані за гербарними зразками чи літературними даними, наявність яких на території НПП «Гуцульщина» наразі не підтверджена.

Відповідно до складної конфігурації території Національного природного парку і специфічного розміщення його ділянок у різних рослинно-кліматичних висотних поясах з відмінними фізико-географічними умовами (від рівнинного передгір'я до фрагментів субальпійських «горганських» ландшафтів) та різним ступенем антропогенного навантаження і господарської освоєності, флора Національного природного парку «Гуцульщина» вирізняється значною різноманітністю. За попередніми даними тут зростає 843 види судинних рослин, 256 мохоподібних, 1086 грибів, 159 видів лишайників, загалом – 2414 таксонів. Серед них 84 види належать до категорії рідкісних і включені до Червоної книги України, зокрема, плаун річний, баранець звичайний, сосна кедрова європейська, лунарія оживаюча, беладонна звичайна, пізньоцвіт осінній, лілія лісова, цибуля ведмежа, підсніжник білосніжний, білоцвіт весняний, шафран Гейфелів, косарики черепитчасті, тирличі безстеблій та роздільний, рутвиця смердюча, відкасник осотоподібний, пухирник південний, 26 видів зозулинцевих тощо. Реліктами є 23 види та 12 видів ендеміками.

Рослинність Національного природного парку «Гуцульщина» характеризується значною різноманітністю і загалом добре репрезентує рослинний покрив Покутських Карпат. Наявні 14 асоціацій, занесених до Зеленої книги України, особливо цінними є угруповання букових лісів з домінуванням у травостой лунарії оживаючої, барвінку малого, цибулі ведмежої, угруповання скельнодубово – звичайнодубових лісів, угруповання сосни гірської тощо.

Землі Національного природного парку, вкриті лісовою рослинністю, займають близько 96% загальної площі парку. Листяні деревостани займають 77% території парку, а хвойні – 23%. Різноманітність природнокліматичних умов краю зумовлює переважання у низинній частині дубових, передгір'ї – грабово-букових, а в гірській частині – букових, ялицево-букових та смереково-букових лісів. Ще збереглися смерекові пралісові екосистеми, а на хребтах – природні букові ліси з домішками ялиці та явора.

Основними лісоутворюючими породами парку виступають: бук (44 %), смерека (35 %), дуб (6 %), ялиця (7 %); на заболочених місцях і річкових

долинах вільха клейка і вільха сіра. Поряд з основними деревними видами в лісових насадженнях трапляється значна кількість супутніх порід, серед яких граб, ясен, явір, вільха, береза, осика, липа, клен. Угруповання дуба скельного, модрина європейської, сосни гірської, сосни кедрової європейської та бука поєднанні з іншими породами занесені до Зеленої книги України. Крайні від передгір'я хребти вкриті буково-грабовими лісами з домішками ялиці, смереки, явора, берези; вищі хребти вкриті смереково-буковими, смерековими лісами, а схили найвищих хребтів – вторинними смерековими лісами. Під Греготом і Ігрецем збереглися смерекові праліси. а на хребтах Сокільський і Каменистий – природні букові ліси 5 домішкою ялиці та явора.

Заповідне урочище «Хоминське» – еталон букового насадження площею 8,5 га. Насадження природного походження віком 100 років. Сьогодні це цінне насадження сосни звичайної з домішкою смереки та ялиці. Цінне вікове насадження дуба звичайного знаходиться на території Старокутського лісництва в урочищі «Цуханівське». Лісові заказники місцевого значення «Терношори» – це мальовниче смереково-ялицеве насадження з багатим видовим складом сфагнових мохів на скельних виходах пісковиків віком 80-90 років; «Каменець» – це різновікові букові ліси віком понад 90 років площею 184,0 га. Кожне лісове насадження, кожен лісовий масив та урочище мають свою цінність – у першу чергу екологічну (водоохоронні та водорегулюючі, санітарно-гігієнічні функції лісів), а також рекреаційну та естетичну.

У малодоступних місцях Національного природного парку «Гуцульщина» збереглися ділянки пралісів і корінних букових і смерекових лісів. Пралісові формації мають винятково важливе екологічне, науково-практичне, пізнавальне значення. Вони є еталонами живої природи, сприятливим середовищем для збереження популяцій рідкісних та зникаючих видів флори і фауни.

При створенні парку обстежено та описано два праліси – буковий та смерековий. Буковий праліс знаходиться у найвищій і малодоступній частині заповідного урочища «Каменистий» неподалік м. Косова. Пралісові ділянки розташовані на висоті 600 м. н.р.м. по вершині і обабіч хребта на схилах крутизною 25. Трав'яний покрив бідний, представлений папороттю чоловічою, багатоніжкою звичайною, мохами: тут досить часто зустрічаються лунарія оживаюча, яка занесена до Червоної Книги України, зубниця-бульбиста тощо. Вік дерев сягає 110-120 років. Невеликі ділянки букових і буково-ялицевих пралісів виявлено у Роженському і

Яворівському лісництвах. Особливе місце серед гуцульських пралісів посідають праліси космацькі, що знаходяться на межі Косівського та Верховинського адміністративних районів Івано-Франківської області.

Невід'ємною частиною деревостанів є їхнє використання. Поширенішим із них є застосування деревини граба звичайного. Він має цінну тверду важку деревину. У корі граба міститься 4-6 % танідів, у листках – 9-15,5 %. Джерелом для одержання танідів служать головним чином листки, бо кора менш танідоносна та погано знімається зі стовбура. Основні властивості деревини граба звичайного – твердість і погана розколюваність – визначають її застосування. З неї виготовляють дерев'яні деталі простих машин, музичних інструментів (клавіші для роялів та піаніно), паркет, держак інструментів, топорища, чесальні гребені, ткацькі човники, шевські колодки, цвяхи тощо. У будівництві застосовують мало, бо стовбури граба, як правило, криві, деревина жолобиться і в ґрунті загниває. Деревина граба – дуже добре паливо. Внутрішня частина кори граба звичайного дає жовту фарбу, придатну для фарбування вовни.

Деревина бука у розрізі має просту будову з розсіяними дрібними порами і вирізняється ніжно-блакитним або світлим рожево-коричневим кольором, часто з коричневою серцевиною (у старих деревах) і мінеральними смугами. Деревину бука використовують для одержання деревного вугілля, оцту і метилового спирту, цінують також і буковий дьоготь. Шпон бука часто використовують завдяки своїй міцності. Однак деревина бука малоприсадатна для зовнішніх робіт – на відкритому повітрі легко руйнується грибами; у спекотну пору року сира деревина швидко псується, буріє, по ній поширюється мармурова гниль. Для усунення цих недоліків широко використовують просочування деревини різними хімікатами. Для отримання красивої текстури деревини здійснюють просочення дерев на корені органічними і неорганічними барвниками. При цьому вона набуває стійкості до гниття і міцнішає. Деревина добре полірується, мориться і тонується. Обробка поверхні може виконуватися всіма загальноприйнятими засобами.

Деревина смереки білого кольору з легким жовтуватим відтінком, блискуча. За кольором периферійна провідна частина деревини не відрізняється від стиглої деревини. Деревина легка, м'яка, добре колеться, порівняно з сосною менш міцна, легша, малосмолиста, проте менш стійка проти загнивання, важче обробляється, бо має велику кількість сучків. Добра сировина для целюлозно-паперової промисловості (виробництво

целюлози, паперу, штучного шовку).

Деревина ясена високоякісна. Ядро його деревини ясно-бурого кольору, часом із зеленуватим відтінком, периферійна провідна частина деревини білого кольору з жовтуватим або рожевуватим відтінком. Деревина ясена красивої текстури, міцна, важка, тверда, пружна, в'язка, гнучка, обробляється на верстатах, важко колеться, мало жолобиться і розтріскується, добре полірується, але не стійка проти гниття. Найкращі сорти деревини ясена застосовують у авто-, вагоно- і літакобудуванні, виготовленні весел, держаків до інструментів. Деревина його добре полірується, тому використовується для внутрішнього оздоблення житлових приміщень, вагонів, суден і для виготовлення меблів. З деревини виготовляють фанеру, яку використовують на оздоблення виробів (меблів, музичних інструментів).

Деревина явору – джерело білої з шовковистим блиском, стійка до несприятливих умов, яка використовується для виготовлення музичних інструментів (завдяки однорідності деревини, звук у ній поширюється з однаковою швидкістю як впоперек, так і вздовж волокон), меблів та фурнітури, підлоги, у тому числі паркету. Це традиційний матеріал для виготовлення нижньої деки, шийки і завитка грифа скрипки.

Деревина вільхи – цінна, дуже стійка проти гниття у воді; з неї виготовляють палі, колодязні зруби, підпорки у шахтах, виготовлення фанери. Периферійна провідна частина деревини за кольором не відрізняється від стиглої деревини. Свіжозрубана деревина білого кольору, на повітрі набуває червонуватого забарвлення, від вологи стає жовто-червоною. Деревина однорідної будови, легка, м'яка, малопружна, легко колеться, міцна в землі і воді, на повітрі легко пошкоджується шкідниками; дуже всихає, гарно фарбується, використовується для імітації горіха, червоного і чорного дерева.

З дерев ялиці білої добувають дуже цінну живицю. Смоляні ходи наявні у корі. При потовщенні стовбура смоляні ходи руйнуються, утворюються вмістища живиці, які мають вигляд потовщення і називаються жовнами. У кожному з них міститься кілька грамів живиці. Кора старих дерев у нижній частині не має жовен, бо з віком вона товстішає, розтріскується і втрачає пружність. Деревина біла, зрідка з жовтуватим відтінком, блискуча, легка, м'яка, пружна, неміцна, легко колеться. Використовується для виготовлення столярних виробів, музичних інструментів, тари (діжки і ящики), гонту, а в деяких місцевостях навіть у будівництві.

Національний природний парк «Гуцульщина» володіє надзвичайно високим рекреаційним потенціалом. Це осередок самобутніх звичаїв, побуту та культури гуцулів, їх декоративно-прикладного мистецтва. Великим попитом і популярністю користуються вироби місцевих майстрів: різьбярів, кушнірів, писанкарів, мосяжників, кераміків, ткачів, вишивальниць тощо. На території парку добре розвинена туристично-рекреаційна інфраструктура, знаходиться багато баз відпочинку, курортів і санаторіїв. Найвідоміші з них – санаторій «Карпатські зорі» у Косові та туристична база «Сріблясті водоспади» у Шешорах. Мережа рекреаційних та оздоровчих установ щораз розширюється. У забудові рекреаційних закладів використано елементи гуцульської архітектури, які органічно поєднуються з природними ландшафтами, створюючи шедеври архітектурно-паркового мистецтва. У парку розроблено і промарковано 12 еколого-пізнавальних стежок. Маршрути прокладені до найпривабливіших куточків і доступні для всіх категорій відвідувачів. Вздовж маршрутів облаштовані місця для короткотривалого відпочинку з лісовими меблями та інформаційними стендами. Особливою популярністю серед туристів користуються маршрути «До оглядового майданчика на гору Острій», «До сірководневого джерела на річці Волійця», «На полонину Росохата» і «На озеро Лебедин», «На гору Михалків». 20 вересня 2018 року у Національному природному парку «Гуцульщина» відбулося перше заняття у новоствореному інтерактивному еколого-пізнавальному центрі.

Національний природний парк «Гуцульщина», є утворенням, яке містить самобутні, природні, не освоєні людиною ландшафти, має унікальні флористичні і фауністичні комплекси, які у наш час трансформуює людина. «Гуцульщина» є оригінальним заповідним об'єктом серед національних парків Українських Карпат, оскільки лише в його межах поєднані передгірні височинні та низько- і середньогірні ландшафти Покутсько-Буковинських Карпат.

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА ДЕРЕВИНИ

Протягом багатьох сотень століть народні художні ремесла і промисли є важливою, а для деяких народів основною галуззю праці, коли мистецтво і трудова діяльність виступають у тісному взаємозв'язку як єдиний творчий процес.

Декоративно-ужиткове мистецтво створювалось у сфері колективного домашнього виробництва. Пам'ятки кожної конкретної епохи вказують на те, як працювали люди з природними матеріалами і що з них виготовляли; якого значення надавали орнаментам (знакам-символам). Починаючи з первісного суспільства і впродовж віків люди вдосконалювали виробництво речей, які задовольняли життєво-побутові потреби. Поступово шліфувались технічно-художні засоби форму, які передавались від покоління до покоління, перевірялись практикою.

Народні художні промисли – одна з історично зумовлених організаційних форм народного декоративно-ужиткового мистецтва, яка являє собою виготовлення художніх виробів при обов'язковому застосуванні ручної праці. Вони мають багатовікову історію, що знає періоди піднесення і занепаду.

У дослідженні традиційних матеріальних культурних надбань українського народу особливо важлива роль належить науковому аналізу народних промислів. Серед вітчизняних авторів, що зробили значний внесок у розробку даної проблеми, слід назвати Є.А.Антоновича, О. Боряка, В. Горленка, Р.В. Захарчук-Чугай, Т.В.Кару-Васильєву, Л.В. Оршанського, М.Р. Селівачова, М.Є. Станкевич, Д.О. Тхоржевського, В.М. Ханка та інших.

Дослідники традиційних художніх народних промислів України Є. Антонович, В. Мусієнко фіксують більше 300 видів цих своєрідних і оригінальних жанрів народної творчості.

Найдавнішими видами ремесел є гончарство, лозоплетіння, теслярство, вишивка та інші. Характерною рисою кожного виду промислу є те, що кожне покоління людей могло легко їх пристосувати до потреб повсякденного життя. Інструменти і пристосування, необхідні для виготовлення різноманітних виробів з деревини, глини, лози, тканини, прості, зручні, матеріал доступний.

Художня обробка деревини – один із найдавніших видів

декоративно-прикладної творчості, виготовлення виробів різноманітного функціонального призначення.

З давніх-давен на території України, густо вкритій лісами, дерево було легкодоступним, універсальним і улюбленим матеріалом. У деревини легкість поєднується з міцністю, пружність із в'язкістю, вона може бути білою і забарвленою, чистою та із різноманітною текстурою, піддається багатьом видам обробки. Завдяки цьому деревина здавна широко використовується у багатьох галузях – будівництві, виготовленні транспортних засобів, меблів, іграшок, музичних інструментів тощо.

Серед численних способів, прийомів і технік художнього деревообробництва є такі, де виріб збирається з попередньо виготовлених деталей (теслярство, столярство, бондарство тощо) або виготовляється з суцільного масиву деревини (точіння, довбання, об'ємне вирізування) і прикрашається лише поверхня виробу. До оздоблювальних технік у художній обробці деревини належать: гравірування, різьблення (виїмчасте, контурне, силуетне, рельєфне, наскрізне), профілювання, інкрустація, розпис, випалювання та ін.

Найдавніші в українських землях зразки художнього деревообробництва датуються IV ст. до н.е. – це скіфські корці, черпаки, сагайдаки з накладними, тисненими на золоті прикрасами у вигляді зображення людини, риб і тварин, знайдені у розкопках кургану Солоха біля села Велика Знам'янка, неподалік Запоріжжя та у похоронних ложах Мелітопольського та Чортомлицького кургану-могили. З останнього, а також із Куль-Обської могили та розкопок гірського хребта Юз-Оба біля Керченської протоки, походять саркофаги, які свідчать про існування на той час поліхромних розписів на деревині, інкрустації металом та іншими породами дерева.

Серед пам'яток українського бароко доби Гетьманщини, які на сьогодні збережені в Україні і є знаковими для національної культури об'єктами, іконостас Спасо-Преображенської церкви у Великих Сорочинцях, ще на Миргородщині. Іконостас у Сорочинцях, створений у період найвищого розквіту барокового мистецтва в Україні, відобразив кращі надбання цього художнього стилю і є унікальним мистецьким явищем, значення якого далеко виходить поза межі регіонального контексту.

Припускають, що зодчим цього унікального храму, виконаного у стилі українського бароко, був кріпосний Києво-Печерської Лаври Степан Ковнір. Спасо-Преображенська церква стала родинною усипальницею

Апостолів. У склепі Спасо-Преображенської церкви поховані: сам гетьман, його дружина Уляна та один із синів – Павло Апостол зі своєю дружиною Ганною. 22 березня 1809 року у цьому храмі було охрещено М.В.Гоголя.

Історія створення Преображенської церкви починається з 1718-1719 рр., коли миргородський полковник Данило Апостол закладає будівництво храму в своєму родовому маєтку – Великих Сорочинцях. За дослідженнями відомого українського вченого П. Білецького, закладення церкви було приурочене до шістдесятиріччя полковника, який задумав увічнити пам'ять про себе спорудженням храму й улаштувати в ньому родинну усипальню. Благочестивий задум будівництва храму було завершено лише після отримання Данилом Апостолом гетьманської булави у 1727 р. Новообраний гетьман, на знак такої милості долі, не лише у стислі строки добудовує церкву, але й прагне якнайрозкішніше її оздобити. Для втілення свого задуму гетьман запрошує кращих майстрів для створення іконостаса.

Сьогодні, попри очевидну унікальну художню цінність іконостаса, немає точних відомостей про його виконавців. У історії мистецтва щодо цього є кілька версій. Весь комплекс іконостаса вражає надзвичайно високим професійним рівнем виконання.

У відносно невеликому внутрішньому просторі Преображенського храму, який є центричною хрещато-баневою спорудою, майстер установлює монументальну конструкцію виконаного з липи іконостаса, який сягає 17 м угору і простягається на 22 м, займаючи всю ширину храму. Для інтер'єру церкви така стіна іконостаса видається надзвичайно великою, іконостас ніби не вміщується у простір храму і його завершення піднімається у барабан центральної бані. Іконостас можна роздивитися лише по частинах: або тільки центральну частину, знаходячись у бабинці, або, зайшовши у підбаневий простір і рухаючись уздовж іконостаса, побачити його бокові частини. При цьому п'ятиярусний іконостас одразу захоплює увагу глядача своєю композицією.

Дивом уцілілий у лихоліття першої половини ХХ ст. іконостас у повоєнні десятиліття ледь не зник через несприятливі умови побутування. Післявоєнні роки церква довгий час стояла зі зруйнованою банею і незаскленими вікнами. Пошкоджень їй додала й пожежа, що сталася у храмі 1800 року, коли у церкву влучила блискавка. І лише у 1811 р. він був відремонтований.

Синтез професійного та народного мистецтв втілений у різьбленій орнаментиці дерев'яних церков – найбільш самобутнє досягнення української художньої культури. Крім цього, виконувалося різьблення

«сволоків», на яких силуетні елементи поєднувалися з рельєфними та гравірованими.

Для всієї України типовим було різьблення на «сволоку» – головній балці, що тримає стелю. Тут розміщували хрест, дату зведення хати, пам'ятні написи, візерунки.

Різьблені деталі інтер'єру сільської хати особливо були поширені у Карпатському регіоні. Специфічними для інтер'єру гуцульських, бойківських і лемківських хат є скрині. Прикрашені вони звичайно шестипроменевими розетками у різноманітних композиціях. Окремі елементи та поля орнаменту підкреслені чорним, брунатним, рідше – жовтим і синім кольором натуральної деревини.

Наш земляк І.П. Котляревський писав у знаменитій «Енеїді».

Тут їли всякії потрави,
І все з полив'яних мисок,
І самі гарнії приправи,
З нових кленових тарілок...

Про утилітарний зміст твору народного майстра, роль дерева – говорить у своїй притчі наш полтавець Григорій Сковорода: «во знаменіє странноприїмства... каска (господиня – українка) вынесла деве чистый хлеб на деревянном блюде». І Микола Гоголь, що з Великих Сорочинець на Миргородщині, зафіксував таке під час козацької трапези: «Каждый вынул из кармана своего деревянную ложку, иные за неимением, деревянную спичку».

Столяра-червонодеревця Валентина Кузьмича Нагнибиду завжди приваблювала краса деревини. На початку своєї творчості він використовував техніку інкрустації деревиною по деревині (інтарсія), потім комбінував плоско-рельєфну і контурну різьбу. Використовуючи цю техніку, він створював свої кращі роботи: портрети Т. Шевченка, Г. Сковороди, декоративну таріль «Хліб наш насущний», блюдо «Весільне», велику кількість скриньок, поличок, баклаг, декоративних і побутових ложок.

Миргородець Василь Семенович Кваша успішно продовжив школу рельєфної різьби. Ним створена шевченкіана у народному різьбярському мистецтві. Це портрет Т. Шевченка, роботи на тему його творів.

Микола Григорович Зацеркляний – майстер-різьбяр. Митцю вдалося легко поєднати плоско-рельєфну та тригранно-виїмчасту техніку художньої різьби. Особливо слід назвати оздоблені дверцята шафи за тематикою Сорочинського ярмарку. Твори відомого майстра значно

поповнили експозиції музеїв Полтави, Києва, Канева, Кременчука та інших міст.

Високого рівня розвитку досягли художні ремесла у східних слов'ян, які стали основою для розвитку самобутньої культури Київської Русі. Перші ярмарки – Київська, Полтавська, Ніжинська відігравали значну роль у розвитку і спеціалізації художніх промислів.

Художні досягнення Київської Русі були унікальними. Вершини, які були досягнуті в X – XII ст. у галузі дерев'яного зодчества, народних ремесел, є загальновідомими.

Про те, яка сприйнятлива душа народу до всього прекрасного в житті, чудово написав Олесь Гончар: «Дівоче вбрання і козацька люлька, інкрустований топірець гуцула і різьблена спинка саней, бабусина розмальована скриня і мисник на стіні, вишитий рушник і звичайна віконна лиштва – будь-яка ужиткова річ під рукою невідомого художника чи художниці ставала мистецьким утвором... Людина оточувала себе красою, знала в ній смак, художньо прикрашувала життя, заповнена одвічним, таким нестримним бажанням творити».

Вже у 20-ті роки XX ст. твори народного мистецтва експортуються у Канаду, США, Німеччину, Англію, Францію. 1922 року в Берліні уперше відбулася виставка українського народного мистецтва, яка мала величезний успіх. Потім вона експонувалась у Гамбурзі, Празі, Лондоні.

Збереглись традиційні центри народного мистецтва: Опішня, Решетилівка (Полтавської обл.), Ічня, Дегтярів (Чернігівської обл.), Петриківка (Дніпропетровської обл.), Кролевець (Сумської обл.), Бубнівка, Клембівка (Винницької обл.). 1939 року до Укрхудожпромспілки увійшли традиційні центри художніх промислів та ремесел Західної України: Косів, Яворів, Космач, Пистинь (Івано-Франківської обл., у той час Станіславської), Вижниця, Путиль, Хотин (Чернівецької обл.), Новоселиця, Мукачево, Ясіня, Тячів, Хуст (Закарпатської обл.), Глиняни, Янів, Сколе (Львівської обл.).

Культура на українських землях виникла і розвинулась до високого рівня ще з часів Трипільської, Кімерійсько-Скитської.

Перші палеолітичні мистецькі речі були знайдені саме на території України – це найдавніші зразки різьбленого орнаменту на камені й кістці, їх аналіз дозволяє з впевненістю стверджувати, що вироби з деревини, безсумнівно, існували й у той час, але оскільки деревина не довговічна, то предмети з деревини не могли зберегтися до нашого часу. Ці неоціненні скарби 1893 року знайшов археолог В. В. Хвойко в Кирилівській стоянці.

Друге відкриття палеолітичної доби (25 тис. років до н.е.) у 1908 році в Мезині на Чернігівщині доводить, що предмети з узорами «меандра» (хвилястим візерунком на бивнях слонової кістки), знайдені на цій стоянці, є найстарішими у світі.

Перші писемні відомості про декоративно-ужиткові вироби з деревини, прикрашені дорогоцінним металом і каменем, знаходимо в описах грецького історика Геродота (5 ст. до н.е.). У своїй четвертій книзі під назвою «Мельпомени» Геродот пише, що скити з давніх часів займалися різьбленням деревини, оздоблювали золотом і дорогоцінним каменем дерев'яні вироби.

У Галицько-Волинському літописі XIII ст. згадується про те, що багато митців утікають з центральних земель до Волині й Галичини, де продовжують свою творчу працю. У записі 1260 р. згадується ім'я різьбяр Авдія, який вишуканим різьбленням прикрашав церкви у Холмі. Арабський купець-мандрівник Павло Алеппський, відвідавши Україну, був захоплений дерев'яною архітектурою та різьбленими побутовими виробами, які зустрічав у храмах та приватних помешканнях.

Архітектурні деталі дерев'яних споруд (навіси, галереї, веранди, ганки), підтримувані стовпцями, консолями, і сьогодні вражають виразним декором, відчуттям форми і рівноваги, властивим саме народному мистецтву. Дерев'яні балки-сволоки у кожному регіоні оздоблювалися по-різному. У східних областях України сволоки масивніші, ніж у західних. У центрі розміщувались три, п'ять або сім розеток складних форм. Центральний мотив вирізнявся великими розмірами або складнішим малюнком.

Дерев'яний посуд, поширений переважно у сільській місцевості, оздоблювався контурним і тригранно-виїмчастим різьбленням, що складався з ламаних ліній та розеток. Його виготовляли у багатьох областях. Посуд із різьбленим орнаментом був поширений на Полтавщині, Чернігівщині, Київщині, Гуцульщині. Це миски, тарілки, сільнички, салатниці, яндоли (глибокі миски з широкими краями та з декількома вушками), ступки та ін.

Дошки для відтиску візерунків на тісті, з якого випікали святкові медівники, виготовляли в містах. У східних областях їх оздоблювали рослинними мотивами, інколи в поєднанні із зображенням звірів, птахів або людських фігур.

1878 року відбувається важлива подія в історії художньої обробки деревини: відкривається губернське ремісниче училище у Полтаві з

токарно-столярним і різьбярським відділеннями. Училище підготувало чимало відомих різьбярів.

З 1911 р. меблярі й різьбярі Полтавщини працюють у виробничій майстерні. Їх меблі та різьблені вироби широко розповсюджуються, в тому числі й вироби, виготовлені за народними традиціями. Кращі роботи майстерні експонувались на Всеросійській виставці 1913 р. у Києві й отримали золоті медалі.

Вдалими в організаційному плані виявилось заснування деревообробних шкіл у Східній Галичині. До кінця ХІХ ст. було засновано 10 навчальних закладів за профілями художньої обробки деревини: на Лемківщині – школи різьби у Риманові (1874) та Закопаному (1878); відділ художньої обробки деревини (сницарства) у Львівській художній промисловій школі (1882); столярські школи у Станіславі (1873), Чернівцях (1876), Тернополі (1898); деревообробна школа у Коломиї (1890); Товариство для розвою Руської штуки у Львові (1898); школа різьбярства, токарства та меблевої орнаментики у Вижниці (1904).

В Україні існували свої характерні, найбільш улюблені способи художньої обробки деревини. Так, на Полтавщині, Чернігівщині поширюється тригранно-виїмчасте різьблення; на Тернопільщині гравіювання або контурне різьблення; у поліських районах Київщини, Житомирщини – інкрустація соломкою і лозоплетіння; на Гуцульщині особливого розвитку досягло так зване «сухе» гуцульське різьблення, інкрустація та випалювання; на Лемківщині – ажурне, наскрізне вирізування, плоскорельєфне різьблення та дерев'яна скульптура. З'являються окремі сім'ї ложкарів, бондарів, різьбярів, а також цілі села, в яких традиційне ремесло було мало не єдиним засобом існування сільської громади.

Полтавщина уславлена своїми майстрами народної творчості, великими славнозвісними осередками і окремими особистостями – Білокур, Гарбуз, Пошивайло. Та ще тисячами відомих і невідомих імен, що складали впродовж століть оте середовище, у якому просто не могли бути байдужими до краси люди. Усе, що було в хаті, було зрідні мистецтву: лава і стіл, ікона і рушник, ложка і горщик. А що вже сама хата! Від димаря до присьби – усе таке пропорційно урівноважене, а віконця дивляться з-під стріхи на вулицю так, що як глянеш, то і раз, і вдруге оглянешся. Усі хати, як і люди немає жодної у всьому схожої.

Такої ж майстерності набув на іншій боці світу інший полтавець – Михайло Коргун, український умілець. В основі його візерунків мотиви

тригранно-виїмчастого різьблення. Проте він майстер широкого діапазону – скульптура, рельєф, плоске різьблення, геометричної і рослинної орнаментики. З'явилися ознаки тільки йому притаманного творіння, але попри все – він народний майстер, традиційний, високохудожній. Полтавець добре засвоїв здобутки митців західного регіону України, та й України в цілому.

Різьбяр по дереву Михайло Коргун народився на Полтавщині. У 1942 році Михайла вивезли на роботи до Німеччини, і до 1945 року він перебував у таборі «Остарбайтер». Після закінчення війни приватно навчався різьбярській справі в Німеччині. Уперше виставляв свої різьблені по деревині вироби у 1947 році в Німеччині (м. Амберг) і був нагороджений.

Михайло Коргун – постійний учасник багатьох мистецьких виставок. За свій творчий період брав участь у 60 виставках.

У 1992 році твори нашого земляка вперше побачили в Україні – в Києві та Полтаві, а самого автора прийняли у почесні члени Спілки майстрів декоративного мистецтва України.

Українська різьблена деревина минулих часів є однією з найяскравіших сторінок нашого народного мистецтва. Дерев'яна мистецька творчість поруч з малярством і архітектурою набули в Україні найвищого розвитку в період відродження. Це найбільше виявилось в дерев'яних церквах та у церковних інтер'єрах, зокрема у різьблених іконостасах. Українські різьбярі в основному були вихідцями з народної гущі, і не дивно, що у своє мистецтво вони переносили багатий народний колорит, національні традиції, створюючи різьблені на деревині шедеври, якими наш народ по праву пишається.

До формотворчих технік слід віднести видовбування, вирізування, виточування, плетіння, бондарні та столярні роботи. Видовбування – одна з найдавніших технік, яка полягає у поступовому вибиранні з масиву деревини певної частини, внаслідок чого утворюється заглибина, порожнина або отвір, а відтак – виріб. З допомогою сокири, долота і видовбувача майстри найчастіше виготовляли побутові предмети – човни, корита, ступи, черпаки, сільнички тощо.

Вирізування (витесування, вистругування, вирізьблювання) – це різноманітні технічні прийоми, з допомогою яких майстри вручну моделюють форму побутових предметів і декоративних виробів. Вирізування інколи поєднується з видовбуванням і переходить в об'ємне різьблення (дерев'яну скульптуру).

Виточування – вважається як технікою обробки деревини, так й самостійною галуззю художнього промислу. Обертальний рух заготовці надає токарний верстат.

Столярство – найпоширеніший вид ремесла з виготовлення дерев'яних будівельних виробів (вікон, дверей, панелей), меблів, музичних інструментів та декоративно-ужиткових виробів. Одна з найважливіших засад столярства, відзначених ще з давніх часів у цехових статутах, – виготовлення виробів без жодного цвяха, на клею або столярному з'єднанні.

Художня особливість виробів, оздоблених яворівським різьбленням, полягає у контрастному зіставленні полірованого чорного, темно-зеленого, коричневого або червонуватого тла з орнаментом натурального кольору деревини, що складається з дрібних рослинних і геометричних неглибоких порізків та справляє враження тонкого мерехтливого мережива, накинута на скриньку чи таріль. Цей новий художньо-технічний прийом у 30-ті роки XX ст. винайшов Йосип Станько, взявши за основу традиційний яворівський розпис.

Яворівське різьблення відзначається багатством елементів та мотивів, цікавою побудовою орнаментальних композицій.

Тригранно-виїмчасте різьблення – найбільш популярний і улюблений на Україні вид декорування виробів з деревини. Полтавщина здавна славиться народними умільцями, вправними різьбярами, майстрами плоского тригранно-виїмчастого різьблення. Найбільшого розвитку ця техніка оздоблення набула наприкінці XIX – початку XX ст. та пов'язана з іменами відомих майстрів: батька та сина Юхименків, Я. Халабудного, Я.Усика.

Відомим на Полтавщині був учень Юхименків Василь Гарбуз, вироби якого з успіхом експонувались на Всеросійській виставці у Києві, де здобули найвищі нагороди, а також були відзначені золотою медаллю на виставці в Італії.

Великого поширення тригранно-виїмчасте різьблення у поєднанні з лунковим набуло на Гуцульщині, тому воно у місцевих жителів дістало назву – «сухе», гуцульське. Місто Косів і навколишні села – Річка, Соколівка, Яворів – це найвідоміші осередки художньої обробки деревини. Тут віками формувався особливий характер різьблення: чіткість геометричних мотивів, складність композицій, багатство кольорової гами. Майстри свої художні вироби оздоблюють вишуканою технікою різьблення, а для більшої ошатності підсилюють незначною кількістю

інкрустації кольоровим деревом, мідним дротом, латунними цвяшками, різнокольоровим бісером, тактовне використання яких не забуває природної краси деревини (переважно груші), а лише контрастно її підкреслює.

Починаючи з XIX ст. на Гуцульщині різьбленням славилися окремі народні майстри, а також цілі династії талановитих умільців.

Понад сто років тому серед різьбярів Гуцульщини славився своїми роботами Юрій Шкрібляк. З його іменем розпочалася нова епоха у розвитку різьбярства, його творчість – це класика гуцульського народного мистецтва, окраса багатьох музеїв нашої країни. Народний умілець створював численні скриньки, баклаг, свічники, топірці, які прикрашав різьбленням.

Творчий доробок Юрія Шкрібляка підхопили і пронесли впродовж життя його сини: Василь, Микола і Федір. Василь Шкрібляк, спочатку в усьому наслідуючи батька, згодом збагатив батьківській арсенал виражальних засобів інтарсією різнокольоровим деревом, інкрустацією баранячим рогом, жируванням мосяжним дротом. У Вижницькій школі художньої деревини і металу Василь Шкрібляк був найкращим наставником майбутніх різьбярів.

Микола Шкрібляк більше уваги надавав не стільки розробці нових елементів та мотивів, користуючись переважно традиційними гуцульськими, скільки побудові нових композицій, підкреслюючи домінуючу роль у виробі орнаменту. До того ж свої вироби він інкрустував білим і блакитним бісером.

Для творчості Федора Шкрібляка найбільш характерним є інкрустація бісером.

Великою популярністю користуються роботи спадкоємців творчості діда Дмитра Шкрібляка, Юрія та Семена Корпанюків, які на початку своєї творчої діяльності зверталися до композиційних прийомів і орнаментальних мотивів свого. Корпанюки у роботі також використовували інкрустацію бісером, перламутром, різнокольоровим деревом, зберігаючи при цьому красу «сухого» різьблення. Заслужені майстри народної творчості, члени Спілки художників Юрій і Семен Корпанюки виготовили велику кількість баклаг, барилиць, тарілок, свічників, цукерничок, які зайняли гідне місце в експозиціях багатьох музеїв світу.

Серед великої плеяди відомих різьбярів, які працювали на Гуцульщині, особливо виділяються художніми якостями своїх творів

засновники різьбярської артілі «Гуцульщина» у м. Косові М. Тимків, В. Кабин, М. Пітеляк, Г. Павлик, а також Заслужені майстри народної творчості, члени Спілки художників О. Іщенко, М. Барнацький, І. Балагурах, М. Кіщук, Я. Тонюк (с. Річка), батько і син Грипеняки (с. Брустурів), М. Семенюк (с. Печеніжин) та ін., гуцули з Вижниці З. Богдарський, М. Фірчук, С. Клим, В. Різунс з с.Розтоки, а також Заслужений майстер народної творчості з відомого закарпатського села Ясіня М. Тулайдан.

На Гуцульщині найвідомішим майстром плоскорельєфного різьблення вважається В. Гуз, який після закінчення у 1935 р. Львівської технічної школи постійно працював у м. Косові. Ним у 1947 р. створено великий гарнітур меблів, оздоблених різьбленням. На декоративних тарелях зображав фрагменти добре знайомих архітектурних ансамблів Києва, Львова, Полтави.

Об'ємне різьблення або дерев'яна скульптура поширена в окремих регіонах України. Відомими майстрами і цій техніці є лемківські різьбярі. Засновником лемківської дерев'яної скульптури вважають Михайла Орисика, який свій талант розкрив у різьбленні портретів і побутових сцен.

Інкрустація – це техніка орнаментального оздоблення поверхонь виробів шматочками твердих матеріалів (деревини, металу, кістки та різних диких звірів. Особливо поширені зображення гірських орлів.

Основним центром інкрустування виробів з деревини на Україні визнана Косівщина. Найчастіше інкрустацію поєднують з різьбленням деревини. Широко знаним різьбярем-інкрустатором на Косівщині був Марко Мегеденюк із с. Річка. Вироби з груші, сливи та черешні, в основному декоративні тарілки, боклагі, рамки, скриньки, він прикрашав геометричним орнаментом з різнокольорового бісеру («пацьорок»). Це було новим прийомом у гуцульській художній обробці деревини.

У наш час, зберігаючи і примножуючи традиційні орнаменти відомих майстрів, народні умільці Гуцульщини переважно поєднують інкрустацію і «сухе» гуцульське різьблення, чим досягають високої гармонії форми, декору і текстури деревини.

Інтарсія – це вид інкрустації, яким виконують зображення або візерунки лише зі шматочків кольорового дерева (шпону), врізаючи їх врівень з поверхнею виробу. Інтарсія як вид художньої обробки деревини значно розповсюдилася в Європі за часів Відродження, а саме в Італії, Німеччині та Франції.

Маркетрі – відносно нова на Україні техніка художньої обробки

деревини, значний внесок у розповсюдження якої здійснили майстри із виготовлення меблів XVII – XVIII ст. На відміну від інкрустації у цій техніці не виконують заглибин у виробі під кожний елемент чи мотив, а прикрашається ціла поверхня виробу шляхом обклеювання набором щільно підігнаних шматочків різнокольорового шпону. Сьогодні цією технікою оздоблюють художні меблі, виготовляють настінні декоративні панно-портрети, пейзажі, сюжетні композиції, натюрморти тощо.

Випалювання – найдавніший традиційний спосіб декорування дерев'яних виробів. Цією технікою у давнину оздоблювали елементи архітектурних споруд (наприклад, сволоки), знаряддя праці, транспортні засоби, побутові вироби. Техніка випалювання була нескладною: орнамент наносили на поверхню розпеченим залізним (використовують електровипалювачі). Основними орнаментальними мотивами були різноманітні поєднання переважно прямих ліній, які утворювали ромби, квадрати, хрести. Згодом випалювали елементи рослинного орнаменту у вигляді деревець, гіллячок, квітів тощо.

СЕМАНТИЧНІ ТА ГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ГУЦУЛЬСЬКОЇ ТА ПОЛТАВСЬКОЇ ПИСАНОК

Пріоритетне завдання сучасної вищої педагогічної освіти в Україні – змінити світоглядну місію школи: від школи наукової поінформованості до школи культури і духовності, що є необхідною умовою виживання людства і вирішення його найболючіших проблем у глобальному вимірі. Серед національних культурних надбань писанкарство займає значуще місце. «Ніхто у світі не скаже, скільки років писанці, але точно – тисячі», – стверджує директор навчально-методичного центру культури Буковини, Заслужений діяч мистецтв України Микола Шкрібляк. У магічну силу писанки вірять покоління українців і передають свою віру нащадкам з метою досягнення ними абсолюту власної духовності.

Досліджували писанку як обрядовий символ О. Воропай, В. Манько, С. Таранушенко, В. Щербаківський та інші відомі учені. Але секрет магічної сили народних орнаментів кожного регіону та кожного краю залишається нерозгаданим. Потребує детального аналізу та закодована інформація, яка є у підходах до оздоблення–орнаментом писанок у різних регіонах.

Писанка – унікальний артефакт української культури. На кольоровій поверхні писаного восковими знаками яйця прочитуються дохристиянські вірування, історія Христового Воскресіння. Освячена у Великодню ніч писанка є символом перемоги життя над смертю. Пронизана «кривулькою», засіяна «ружами» та «трилистниками», оживлена співом «пташок» та освітлена «тригвером» писанка упродовж століть відігравала важливу роль у духовному житті людини. Сутність самого яйця, прообразу «існування» всесвіту, життя; запах воску, потріскування вогника свічки і народження–на яйці біло-барвних зображень овіює писанкування магією. Про українську писанку сьогодні знають в усьому світі.

Культурологічна плахта України демонструє багатий набір засобів орнаменту писанок: лінія, контур, чисті локальні кольори, символізм, знаковість, поєднання орнаментики.

Регіональні відмінності українських писанок проявляються у :

- кольорових сполученнях або в домінуванні конкретних кольорів;
- розподілі поверхні писанки на окремі композиційні блоки;

– деталізації форм та композицій.

Окрім того, регіональні відмінності, що притаманні писанці, проявляються і в поширенні знаків та символів, виключному використанні їх лише в окремих регіонах. Серед основних мистецтвознавчих та культурологічних досліджень, що присвячені писанці та її місцю серед інших видів декоративно-прикладного мистецтва, окремо слід відзначити внесок Сергія Климентійовича Кульжинського (1867–1943), який став автором першого мистецтвознавчого аналітичного твору, цілковито присвяченого–писанці (1899 р.). Було надруковано каталог, який налічує 33 кольорові таблиці (в кожній розміщено по 12 писанок, разом – 396) та 12 чорно-білих таблиць. Автори власноруч зробили численні замальовки писанок із різних регіонів та областей України, відзначаючи при цьому назву писанки, її автора, час замальовки, тощо.

Сучасні дослідники на основі вивчення місцевих особливостей писанкарства виділяють окремі територіальні райони: Прикарпаття, Поділля, Полісся, Наддніпрянщину, Закарпаття тощо. Але треба відмітити, що цей поділ досить умовний, оскільки в кожному районі є окремі села, де місцеві майстри мають свої, притаманні тільки їм, індивідуальні риси творчості.

На думку дослідників, геометричний орнамент у розписі писанок займає досить помітне місце у західних і східних районах Поділля; у Прикарпатті й Закарпатті він переважає; у Наддніпрянській Україні геометричний орнамент посідає однакове місце з рослинним, причому чим далі на південь, тим частіше зустрічаються композиції, в яких мотиви геометричного орнаменту поєднано з рослинним. У степовій частині України, заселеній у свій час переселенцями з різних губерній України, співіснують найрізноманітніші схеми.

Що стосується кольорової гами писанкового розпису, то тут досить чітко визначаються територіальні межі. Для писанок Прикарпаття і Закарпаття характерні жовтий, червоний і чорний кольори при надзвичайній дрібності орнаментального рисунка й самих кольорових плям. Подільська писанка в більшості районів має витончений рисунок та скупий, стриманий колорит: основне місце в ній належить чорному, червоному й білому кольорам. Чернігівська писанка має чіткий орнамент з використанням двох-трьох кольорів: червоного, чорного та білого, – але білий колір використовується тут головним чином для контура; графічно витончений рисунок досить крупний. Писанки Полтавщини та Київщини багатобарвні: в них часто використовується жовтий, ясно-зелений та білий

кольори для тла, на якому розпис робиться яскравими плямами – зеленими, червоними, коричневими, чорними фарбами. Близькі до них і харківські писанки, але вони стриманіші в загальному тоні, часто в них переважає жовто-коричнева гама. Що ж до південних областей, то тут, при відсутності чогось найбільш типового для того чи іншого району, дуже виразна яскрава гама, побудована на інтенсивних малинових, ясно-зелених, блакитних, золотаво-жовтих кольорах.

При всій різноманітності та своєрідності писанкового орнаменту в різних областях України (у багатьох районах, зокрема в західних, кожне село має специфічний зразок орнаменту) не можна не відзначити, що по всій Україні орнамент виконується з виключною віртуозністю. Це справжня живописна мініатюра.

Особливою групою писанок за рівнем майстерності виконання є гуцульські. Про ці писанки кажуть – «працьовиті», тому що розписані вони дрібним «ільчатим» малюнком. За вишуканістю творчого смаку і витонченістю виконання вони можуть прирівнюватися до всесвітньо відомих шедеврів іранських, індійських, китайських та японських мініатюр. Однією з особливостей діяльності майстрів Гуцульщини є дбайливе збереження традицій, оригінальності й чистоти орнаментів та кольорових рішень, притаманних певній місцевості. За розмаїтістю орнаментальних мотивів Гуцульщина посідає одне з провідних місць в Україні.

Традиція гуцульської писанки увійшла до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України (наказ Міністерства культури України від 16.11. 2018 р. №995, охоронний номер 12) – подано Музеєм писанкового розпису та Національним музеєм народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського. До Національного переліку нематеріальної культурної спадщини належать усні традиції та форми їх вираження, виконавське мистецтво, фольклор, звичаї, обряди, святкування, знання та практики, що стосуються природи та Всесвіту, традиційні ремесла. Важливою передумовою внесення до списку кожного з елементів є безперервність та активний розвиток у сучасному світі. Кожний з усіх вимог, беззаперечно, відповідає традиція гуцульської писанки.

Майстрами-писанкарями подано звернення до Міністерства освіти науки щодо ініціювання внесення української писанки до переліку всесвітньої нематеріальної спадщини ЮНЕСКО. Надання статусу всесвітньої нематеріальної спадщини українському народному

декоративно-орнаментальному розпису забезпечить збереження, популяризацію й передачу майбутнім поколінням одного з найцінніших різновидів українського декоративного розпису.

Писання писанок є невід'ємною складовою нематеріальної культурної спадщини гуцулів. Саме на Гуцульщині впродовж багатьох століть безперервно зберігали мистецькі й етнографічні традиції, пов'язані з писанням писанок, а також з великодніми обрядами, під час яких використовували писанки. Головним осередком поширення писанкарства є село Космач Косівського району Івано-Франківської обл., де проживає найбільше династій писанкарів і окремих майстрів.

Писанки пишуть і в багатьох навколишніх селах Косівського району. Зокрема в Лючі, Яблунові, Прокураві, Шепоті, Акрешорах, Розтоках, Кутах, Косові. У Надвірнянському районі писанкарство поширене в Чорному Потоці. У Верховинському районі писанки пишуть менше, ніж на Косівщині. Проте є писанкарі в Криворівні, Красноїллі, Буківці, у Верховині. Традиційне писанкарство поширене й на території Путильського і Вижницького районів Чернівецької обл. та в Рахівському районі Закарпатської обл. Більшість майстрів мають учнів-послідовників, що продовжують традиції своїх учителів.

У переважній більшості гуцульських писанок домінують дрібні геометричні елементи, які своєю насиченістю, складністю та кольоровою гамою перегукуються з орнаментами гуцульських вишивок. Так, космацькі писанки вражають багатством фантазії, тонким відчуттям композиції, ювелірною витонченістю геометричного візерунка, золотаво-оранжевим насиченим колоритом.

За легендами, гуцул – це вершник, танцівник і музикант. Гуцули як етнографічна група мають свою гуцульську говірку, виокремлюються красивим гуцульським одягом, мають своєрідну архітектуру, звичаї, традиції, розвинені народні ремесла. Вони мають свою етнографічну територію (Гуцульщину), яка умовно була окреслена наприкінці XIX – на початку XX ст. на основі тривалих етнографічних та мовно-діалектичних досліджень. Відповідно було встановлено схематичні межі території, заселеної гуцулами. Природні умови території визначили основні напрямки господарської діяльності гуцулів. Основним їх заняттям завжди було скотарство, для якого тут були найсприятливіші умови. Землеробство велося на звичайному рівні (вирощування картоплі, кукурудзи, ячменю, льону, вівса, жита). Дещо пізніше почався розвиток курортного господарства. Додатковими заняттями гуцулів є домашні промисли:

ткацтво, обробка металу і шкіри, різьба по дереву, художня вишивка та ін. У новітній час гуцули в значній мірі є зайнятими в лісовому господарстві, лісорозробках, в деревообробній та інших галузях господарства.

Гуцульська писанка, зокрема космацька, відіграє важливу роль у збереженні традицій і має значний вплив на розвиток писанкарства, стала поштовхом для творчості багатьох знаних писанкарів не тільки в Україні, а й у світі.

Важливу роль у збереженні колекції писанок відіграв метод консервації сирого яйця. Він був винайдений у 1973 р. головним охоронцем фондів Національного музею–народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського–Любомиром–Кречковським та лаборантом фондів Музею Марією Боледзюк. Цей винахід дав можливість продовжити життя крихким експонатам, які були паспортизовані, інвентаризовані та були виокремлені у самостійний відділ, що згодом набув статус музею писанки.

У розписах писанок Гуцульщини дуже поширеними є зооморфні, орнітоморфні, антропоморфні зображення, нерідко зустрічаються зображення сакрального змісту, але найбільшою привабливістю чарують сюжетні жанрові мотиви, в яких відтворено різноманітні «замальовки» із життя і побуту горян. Писанкам Сокальщини характерні рослинний орнамент, основні мотиви–якого: «гачковий хрест», «троячок», «решітка», «сонечка» та «зірки». Геометричний орнамент писанок цього регіону України має подрібнений та вкрай деталізований характер.

Писанки Покуття (с. Видинова Снятинського району на Івано-Франківщині) в орнаментиці мають поширені рослинно-квіткові мотиви. Характерним для цього регіону є розділення поля писанки навпіл із великою кількістю повторень ліній та лінійних композицій. Саме в писанках Покуття лінійні елементи вишукано поєднуються з центральною композицією, що може бути представлена окремим орнаментальним елементом («вазон», «коники», «риби»), або із складною композицією із власною ієрархією та великою кількістю автентичних елементів.

Взагалі, писанкові розписи Івано-Франківщині відрізняються великою кількістю різнобарвних елементів, із різними композиційними та лінеарними зображеннями. Так, типовими для цього регіону можна вважати численні зображення «церков» та «хрестів». Подекуди символічне зображення «хреста» або «свасті» замінюють малюнками розп'ять, іноді із схематично змальованою людською постаттю на них. Також поширеним елементом писанок Івано-Франківщині є «вазон», який може бути і

традиційно трикратним і п'ятикратним.—Цікавою ознакою писанок Івано-Франківщини є використання складного тла: яскраві плями контрастного кольору по всій поверхні яйця (на червоному – зелені плями, на темно-бордовому – червоні та інших кольорів).

Дещо відмінним від інших традиційних осередків писанкарства Покуття є розпис с. Чорний Потік Надвірнянського району на Івано-Франківщині. Місцеві майстри найчастіше заповнюють сферичну площу, яка членується на дві, на чотири або на вісім частин (сегментів), рисунками орнаментальних мотивів. Прямокутні і чотирикутні мотиви, трикутнички, видовжені по всій поверхні «пасіки-доріжки», заповнені рослинно-квітковими або геометричними орнаментами. Рисунки орнаментів, як правило, укладають радіальними смугами навколо всієї сфери. Центральна смуга завжди є ширшою, її площу декорують ритмічно укладеними мотивами. Серед них переважають рисунки ромбічної будови з традиційними «сонечками» або квітами, чи прямокутниками, площу яких покривають решітчастим–рисунком («ільчастим письмом»).

Квіти займають головне місце і у рослинній орнаментиці Яворівщини. Кількість варіантів зображення квітів є надзвичайно великою, і тому їх складно систематизувати. Виділяються: троянди – «ружі», дзвіночки, «віяла», «сосонки» і т. п. Троянди зображуються в розгорнутому ракурсі, бувають чотирьох-, п'яти-, шестипелюсткові із заокругленим або серцеподібним контуром. Дзвіночки за формою подібні до природних лісових квітів цієї назви.

Характерними елементами є «віяла» (радіально спрямовані промені, що виростають з основи), «крапельки». Мотиви «сосонки» нагадують реальні соснові гілки. Численні варіанти розміщення названих мотивів створюють багатство декоративного розпису, яке з року в рік доповнюється новими чарівними шедеврами місцевих майстрів.

Ці процеси колективної творчості можна прослідкувати на яворівських сувенірах – писанках, у яких кожна майстриня зберігає свої чітко визначені ритми, повторення, чергування різних елементів і мотивів, пов'язує їх з орнаментальною сіткою, яку творять меридіальні й діагональні лінії. Цей поділ на окремі орнаментальні поля – традиційний, вироблений віковою–колективною практикою. В сучасному розписі він зазнає певних змін у зображеннях квітів, листя, пагінців, розміщених у поясах і на полюсах («чубках») писанок. Однак у «вершковій» композиції традиційно основою виступають розетки, розміщені в центрі обох «чубків» писанок. Вони мають ускладнені рішення і своїми додатковими елементами

простягаються радіально від центрів «чубків» до середини писанки, заповнюючи всю її поверхню.

Серед великого багатства композиційних схем у розписі писанок можна виділити найбільш поширені: поясну, вершкову, меридіальну, бокову, довільну. Поясна композиція утворюється із мотивів, розміщених рядами по горизонтальній осі симетрії. Поясок обрамлений прямими парними лініями або дугастими смугами з крапками. Меридіальна композиція отримала чи не найбільше поширення в розписі писанок. Найчастіше меридіальні лінії поділяють поверхню писанки на чотири частини, які заповнюються квітково-рослинними мотивами, виконаними в різних варіантних поєднаннях. Писанки з геометричними смугами називають «вишиванками».

В орнаментативній писанці використовується також бокова композиція – варіант меридіальної. При такій композиції поверхня писанки поділяється тоненькою меридіальною лінією або широкою орнаментальною смугою на дві площини. Слід зазначити, що часто майстри-писанкарі не використовують усталені композиційні схеми, а довільно, часто асиметрично розміщують («розкидають») по всьому полю зображення квітів і трав, що створює враження своєрідного «цвітіння» всієї поверхні виробу.

Композиція розпису нинішньої космацької писанки складається з двох медальйонів (нижнього і верхнього), у яких вміщують зображення «дерева життя», гуцульської хати, тварин і птахів. Мова символів, у якій кожен малюнок має свій смисл і значення, доносить до нас одвічні прагнення наших предків до світла і добра, звернення до сил природи та вищих створінь за підтримкою і захистом. Дуже часто у композиції космацької писанки можна побачити зображення одного або двох оленів, а між ними – «дерево життя». Знаючи, що у розумінні наших далеких предків «роги оленя» символізують «світанкове проміння сонця», можна «прочитати» зміст «послання» цієї писанки, як побажання світлого сонячного життя. Зображення «риби» на писанці символізували життя і смерть, зображення «півня» – означали «провісник світла, вістун нового дня». Поширеним у писанковому розписі було зображення «листя дуба» – найвищого дерева на Україні, що і зараз є символом сили і здоров'я. Поширеними у гуцульській писанковій символіці є її геометричні образи та елементи. Серед них – малюнок, подібний до зубів поперечної пили – це символ «блискавки», а трикутник з кружечком усередині – «Боже око».

На космацькій писанці є також зображення церков і монастирів, що

є символами Небесної Гори. Найбільшого поширення в орнаментиці космацьких писанок набули і такі традиційні елементи й мотиви як: «безконечник» або «бігунець», «ріжки» або «баранячі ріжки», «сіменка» (у вигляді маленьких ромбів), «штернята» (зірочки), «ружа» (квітка), «княгинькове», «колосок», «зубці», «метелики», «хрестики», «черешневий», «стовпчики», «рибки», «деревце з пташками» та інші [4].

Численні символічні писанкові зображення – як яскрава мальована книга мудрості, досвіду сотень поколінь наших предків. У ній ще багато непрочитаних сторінок і нерозкритих таємниць, які–потребують уваги і дбайливого збереження, як нематеріальні скарби української нації. За словам О. Бабенко орнаментика писанки завжди була різноманітною, у ній тісно перепліталися стародавні язичницькі мотиви, які, за уявленнями наших предків, уособлювали різні сили природи та нові, привнесені християнством, символи.

Кожен елемент традиційної писанки – давній символ українського народу, він–має важливе значення і сакральний зміст.–Що і як писали наші предки на писанках, розглянемо на прикладі–писанок, виготовлених майстрами на Полтавщині.

Основними символами писанок Полтавщини є сонечка, зорі, ружі, що підтверджують, що невід’ємними поняттями для людей є сонце і життя. Також найбільш поширеними орнаментальними мотивами Полтавщини є берегиня, безконечник, зірки, драбинки, сонячні знаки; зображення тварин: півник, сороки, голуби, пташині сліди, баранячі ріжки, заячі вуха; писанки з побутовим змістом: гребні, грабельки, вітрячки».

Побутує думка, що найбільш характерні писанки Полтавщини належать до вишуканого товариства «білих писанок». Але є на Полтавщині чимало осередків писанкарства, які відрізняються яскравим різнобарв’ям весняних кольорів:–жовтих, ясно-зелених, червоних.

Слід зазначити, що домінуючим на полтавських писанках є геометричний розподіл поверхні яйця. А орнаментация є різноманітною: зустрічаються як геометричні, так і рослинні мотиви. Геометричні мотиви складаються з перехрещення прямих ліній, сполучення їх у вигляді восьмикутної зірки.

У рослинних мотивах сполучаються реалістичні і стилізовані квіти. Іноді в рослинну композицію вкрапляються фігури людей та тварин. Із релігійних сюжетів писанкового розпису найбільш розповсюдженими є: хрести, графічні постаті євангелістів, а також скорочені і повні написи «Христос Воскрес».

Зразком неперевершеної майстерності у царині писанкового розпису є полтавський безконечник, що проходить білою діагоналлю через сферичну поверхню яйця у вигляді хвилеподібної лінії з чіткими заокругленими гребінцями. Часто орнамент писанки складається з кількох елементів, геометричних мотивів із перехрещенням прямих ліній.

Найпростіший поділ поля розпису Полтавської писанки – один поздовжній і один поперечний пасок, які, перетинаючись, утворюють чотири площини або два вузькі поздовжні і один поперечний пасок. Вони, перетинаючись, утворюють вісім площин. Два поздовжніх паски ділять яйце на чотири частини.

У деяких зразках писанок Полтавщини поверхня яйця розділена одним широким поздовжнім чи поперечним паском (смугою) на дві половини, які заповнені орнаментом. Ці широкі розділяючі смуги орнаментовані всередині різними за товщиною хвилястими, ламаними або скісними смужками. Застосовують також тонко виписані овали різних розмірів, крапки різних кольорів. Інколи поверхню яйця розділяють парними пасками, безконечником, вивільнюючи опуклу середину яйця для написання великого акцентуючого охоронного знаку (орнаменту).

Серед зразків полтавських писанок є такі, поверхню яких розділяють поперечні хвилясті лінії, смуги, кола, овали, ромби, які писали замість поздовжніх чи поперечних пасків. На таких писанках з першого погляду важко визначити, де основний–розділяючий–пасок, оскільки він зливається з смугами, пасками і колами. У таких випадках критерієм виявлення головних елементів розпису виступає колір ліній.

Кольори мають свою символіку і послідовність нанесення на яйце, а саме: жовтий, зелений, червоний, коричневий, фіолетовий, чорний. Враховуючи наведену послідовність, часто основний розділяючий пасок буває пофарбований в той колір, який у переліку стоїть першим. Найчастіше це буває жовтий або білий, зелений або червоний, що яскраво підкреслює композиційний центр розпису.

Характерними і найбільш поширеними у розписі писанок на Полтавщині є геометричні орнаменти: безконечник, «клинчаста» (40 клинців), восьмикутні–зірки, скісні хрести, «шолудива рожа», криві пояски, ламані лінії, «вовчі ребра», сосонка, «млинки», «заступці», «косиці S», «кряжевий хрест». Своєрідними і неповторними є тваринні орнаменти: «шуліні, ястребові, гусячі, качині, сорочі лапки», «баранячі роги».

Традиційно у Пирятинському повіті Полтавської губернії писанку, розписану орнаментом на кінцях (торцях) називали – «торчова рожа», а

опуклу середину оздоблювали різнобарвними–поперечними поясками. «Бокові рожі» писали на яйці лише дві, а поясок виконувався лише поздовжній. Характерно, що такий різноманітний поділ поля розпису яйця міг бути в кожному селі.

Характерними для Лубенського повіту Полтавської губернії були і є–трьохколірні писанки: чорне тло і жовтий, зелений рослинний орнамент – шести і восьмипелюсткові «рожі» або декілька вертикальних смуг із 4-5-6 великих листків.

У Лубнах теж писали восьмикутні «рожі», але промені їх викінчували невеличкими трикутниками, традиційно писали «сорококлін», а орнамент «скісні хрести» називали «сорочі стрілки». Кольори: жовтий, зелений, коричневий, червоний, чорний.

Писанки в колекції із села Гудими Лохвицького повіту оздоблені промінним сонцем, але тут цей орнамент має назву «промінчики», «жоржини». Характерним і розповсюдженим у цій місцевості є орнамент «рожа» у вигляді шести-восьмикутної зірки, а іноді і–звичайні квіти із заокругленими пелюстками. В інших селах цей же орнамент називали «барильце», «павучки», «чорнобривець».

Писанки, створені майстринями Полтавщини мають різноманітний поділ поверхні яйця на більші чи менші площі, в яких змальовано орнамент. Орнаментували писанки геометричними орнаментами: «поламаний хрест», безкінечник, «сорококлін», скісні хрести, «кряжеві хрести», крапки, конусовидні кола, трикутники, хвилясті, скісні лінії, «гребінчики», «кривий поясок». Рідко, але трапляється тваринний орнамент: «сороки», «голубці», сорококут, «сорочі лапки», «селезникові косички». Писали і слова: «Христос воскрес – воістину воскрес» або «Кого люблю – тому дарю».

Окрему групу розписів утворюють композиції з квітково-рослинних мотивів, поєднаних з геометричними рисунками. Частіше це зображення деревця з симетричними галузками, нерідко на них зображені казкові пташки або голуби. Вони виступають аналогами універсального давнього символу «Дерева життя», а в деяких місцевостях воно ще має назви – «Райське дерево», «Світове дерево», «Центр світу», «Дерево роду». Нерідко цей мотив має різноманітні відтворення у вигляді зображень крони дерева, букетів з галузками тощо. Дерево приваблювало наших предків таємницею власної життєвої сили (на зиму вмирало й оживало навесні). Вони поклонялись деревам як богам. На гуцульських писанках дерева розміщують по обидві сторони яйця в оточенні коників, оленів і пташок

над гіллям. На писанках Слобожанщини дерева символізують листочки й галузки. До цього часу Дерево життя (весільне деревце) широко використовується в українській весільній обрядовості.

У наш час у процесі вирішення проблеми формування художнього досвіду майбутніх фахівців технологій і дизайну звернення до культурних надбань етносу збагачує і урізноманітнює зміст та форми їх підготовки. Сучасні освітні програми вишів передбачають не тільки знання про генеалогічні корені українського народу, етнічний склад населення, основні галузі господарської діяльності, народні промисли і ремесла, регіональні особливості українського народного одягу, систему народних знань українців, історію походження українських традицій, звичаїв та обрядів, історію малої Батьківщини, звичаї та обряди родини, а й формування—мистецтвознавчого, культурологічного, народознавчого підходів до формування професійних компетентностей.

Не можна не погодитись із такими словами В. Скуратівського: «Якби наш народ не створив нічого іншого, крім писанок, то і цього було б досить, аби зайняти почесне місце в пантеоні цивілізованих націй».—

У результаті розгляду писанкарського досвіду Гуцульщини та Полтавщини нами увиразнено характерні риси писанкарської діяльності майстрів, окреслено семантичні відмінності та спільні риси. А саме:

- характерні риси орнаментів писанок Гуцульщини і Полтавщини та особливості—їх розпису відбивають етнічні особливості обох місцевостей;

- на Гуцульщині розпис писанок є більш масовим народним явищем, ніж—на Полтавщині, що пояснюється більшим воцерковленням населення;

- в орнаментах писанок Гуцульщини переважають геометричні рисунки, що супроводжуються характерним «ільчастим письмом» — решітчастим рисунком, «орнаментом невгамовної ритміки гірського середовища»;

- у розписі писанок Полтавщини має місце геометричний розподіл ліній, які сходяться у восьмикутну зірку та поєднуються із рослинними мотивами;

- особливістю розпису є поява у цих орнаментах білої діагоналі через сферичну поверхню яйця (спостерігається так званий «темп» ліній);

- відмінна риса писанок Гуцульщини — наявність на них зображень церков та хрестів;

- одна з особливостей писанкового розпису Полтавщини —

наявність фігурок людей, зокрема постатей євангелістів;

- у рослинних орнаментах писанкових розписів обох регіонів переважають лікувальні рослини: трави, квіти і дерева;

- відмінна риса писанок Полтавщини – поєднання зображень – реальних квітів із стилізованими.

Отже, світосприйняття та світобачення наших пращурів фокусувалось на інформаційному коді, який доносить до багатьох поколінь найцінніше у житті і праці людини – шляхи розквіту рідного краю та береги, – які захистять надбання працелюбних людей. Зазначимо, що скільки б не досліджувалися мистецькі особливості різних регіонів, сучасне життя прагне інтегрувати, об'єднати якомога більше самобутніх ознак національної ідентичності, зберігаючи при цьому їхнє багатство та різноманітність.

**ТРАДИЦІЇ ВИШИВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНЦІВ:
ГУЦУЛЬСЬКА І ПОЛТАВСЬКА ВИШИВКА**

Якість підготовки сучасних фахівців для закладів вищої освіти, народних художніх промислів тісно поєднується з їх умінням творчо використовувати українські народні традиції у контексті нових вимог до художньо-творчих робіт.

У підготовці майбутніх учителів трудового навчання та технологій підвищується актуальність професійних прийомів перетворення етномотивів у вишивкарстві, гончарстві, килимарстві, створенні креативних осучаснених структур у різних видах етнотрибу, використовуючи при цьому можливості сучасних конструкційних матеріалів для розвитку етнотрибу.

Національна художня культура постійно поповнюється найкращими творами декоративно-прикладного мистецтва, а її розвиток забезпечується пошуком нових сучасних підходів до вирішення проблем, але з опорою на етнотрибу.

Учені-дослідники у своїх наукових джерелах використовують різні визначення поняття «трибу».

У «Сучасному тлумачному словнику української мови» читаємо «Трибу – досвід, звичаї, погляди, смаки тощо, які склалися історично і передаються з покоління в покоління».

Гончаренко Семен тлумачить трибу (від лат. tradition – передання) як елементи соціальної і культурної спадщини, які передаються наступним поколінням і зберігаються протягом тривалого часу в суспільстві в цілому чи в окремих соціальних групах. Трибу проявляється у вигляді усталених, стереотипізованих норм поведінки, звичаїв, обрядів, свят, морально-етичних елементів тощо.

Дослідниця Власова В.Б. пояснює трибу як особливий соціальний зв'язок індивідів і груп різних поколінь у суспільстві. Специфічний зміст цього зв'язку полягає у відтворенні з покоління у покоління певних змістових формалізмів дій та уявлень, що фіксують акумульований соціальний досвід і є регулятивними принципами засвоєння нових умов та завдань діяльності.

Етно... Перша частина складних слів, яка відповідає значенню «етнічний, належний якомусь народові», наприклад, етнотрибу.

Як зазначає Серпіонова Е.Н., етнотрадиції відображають спосіб нагального вирішення проблем, враховуючи панівний світогляд, морально-етичні норми, естетичні уподобання, інтуїтивні відчуття або усвідомлення національних особливостей кожним народом. Цей спосіб об'єктивується через духовність, етичний та естетичний ідеали, особливості національного характеру і філософію.

Станкевич М.Є. стверджує, що сучасне народне мистецтво різних етносів вирізняється певним набором етномистецьких традицій. Учений робить висновок: «етномистецький стереотип – це типові технологічні, формотворчі, декоративні, сюжетно-семантичні та інші рішення, в яких нагромаджений досвід поколінь майстрів, які наслідують традицію; це специфічні частинки мистецьких цінностей, що відтворюються і передаються у часі.

Одним із головних завдань підготовки майбутніх спеціалістів у вищих навчальних закладах є формування особистості вчителя на основі традицій національної культури.

Найпоширенішим видом декоративно-прикладної творчості, як стверджують дослідники Є. Антонович, Т. Кара-Васильєва, Р. Захарчук-Чугай, була і залишається вишивка. Народна українська вишивка дає змогу підростаючому поколінню через почуття переосмислити світову культуру, національні цінності, адже у ній взори і зображення, гармонія кольорових сполучень відтворюють менталітет українського народу. У вишивці, як і в рідній мові, народній пісні криються таємниці українського етносу, споконвічне прагнення народу до прекрасного.

Гуцульські вишиванки – унікальні витвори мистецької душі українського народу. До них звертаються історики та етнографи, щоб глибше дослідити матеріально-духовні засади їх життя. Вишивка гуцулів зберегла у собі давні магічні орнаментальні мотиви-символи. Схожі образи типові для всього карпатсько-балканського регіону.

Гуцульщина відома школами-осередками вишивання – села Космач, Яворів, Вижниці, Рахів.

Гуцульська вишивка – унікальне явище культури Прикарпаття. Давні традиції орнаментального мистецтва майстринь живі й понині, мистецтво «виписувати» голкою дивовижні узори, геометричні фігури – передаються від матері до дитини, однаково шануються жінками й чоловіками та є потужним оберегом у родинах.

Вишивка мала багато призначень, вона супроводжувала гуцула від самого моменту народження, була й при останній дорозі у вічність. Жодна

гуцульська хата не була обділена вишиваними речами – рушниками, скатертями – обрусами, була вона й на повсякденному та святковому одязі гуцулів – жіночих, чоловічих і дитячих сорочках, поясах, кептарях, сердаках, кожухах, у церкві – на облаченні священника, хоругвах, рушниках, завісах.

Дослідники відзначають, що традиції та звичаї сіл Гуцульщини формувалися у силу побутових і природних причин. Наприклад, у давніші часи переважали первинні традиційні кольори – нитки фарбували за допомогою рослинних барвників власного виробництва. Старий стиль зберіг себе у чорно-червоних барвах, темно синіх візерунках, жовтий був рідкісним та з'явився пізніше, у виді виготовлення матеріалу для вишивання, пофарбованого аніліновими барвниками.

Фундаментальним узором гуцульської вишивки був ромб, він виступав самостійним елементом. Навколо якого, частіше – всередині якого «виписували» інші орнаменти, на зовнішніх сторонах якого вишивали короткі перпендикулярні до боків рисочки («щетинки»). Крім того, поширені ромби, по периметру яких розміщено кілька маленьких ромбиків. Такий варіант ромба найбільше поширений в одяговій вишивці гуцулів Рахівщини. Інколи ромби об'єднували в групи і формували частину композиції чи навіть всю вишивку.

Вишивання сорочок – прадавня загальнослов'янська традиція. Особливого розвитку воно набуло і в гуцульському краю. Сорочка вважалася чи не найголовнішим елементом одягу, мала значення оберегу, тому й ставлення до її пошиття та оздоблення було особливим.

Характер вишивання – «виписування» сорочок зумовлений ustalеними нормами життя, народним етикетом, звичаями, обрядами. Вишивали за строго ustalеними правилами, на визначених площинах, дотримуючись принципів розміщення оздоб та техніки вишивання з певною кольоровою гамою. На пошиття добирали найкраще полотно, виткане з тонких рівненьких ручнопрядених лляних або конопляних ниток. Знали добре, як вибілити його з допомогою води і сонця. Функціональна зручність визначала крій.

Широкого значення набули так звані «вуставки» або вставки – вишивки у верхній частині широких рукавів сорочки. У жіночій сорочці вставка займає основне місце, через це вишивальниці надають їй найбільшого значення, намагаються вкласти в горизонтальну смугу якнайкращі узор.

Вставки бувають різної ширини і висоти. Це залежить від узору,

підібраного до сорочок відповідного призначення: «пролюдної» чи «буденної». «Пролюдні» сорочки призначені на вихід з хати у село, до церкви, в гості, на весілля. Кожна гуцулка прагнула мати найкраще вишиту сорочку, показати людям, як вона вміє поєднувати яскраві барви.

Гуцульські вуставкові вишивки – своєрідні мистецькі твори, які відзначаються вишуканою гармонійністю, узгодженістю матеріалів, технік виконання, орнаменту, композицій і кольорової гами. Вони – найголовніші в усій вишивці сорочок. Широкі рукави внизу дрібно збирають у манжети, так звані «брацарі». Їх вишивають горизонтально розміщеними орнаментальними мотивами і кольорами ниток такими, які є на вставках і рукавах. Вишивки нагрудних частин гуцульських сорочок – «пазух» – менш складні. Вони обов'язково мають узорі зі вставок по краях пазушного розрізу.

Особливо славились вишиванки Косова, сіл Річки, Пістиня, Космачу, Верховини. Для кожного з цих населених пунктів були характерні свої художні стильові особливості народної вишитої сорочки, скатертини, рушника, серветки.

На Гуцульщині, так само, як й у всіх інших регіонах України, вишивкою прикрашали певні частини деталей одягу. Це жіночі, чоловічі, дитячі сорочки, головні убори (перемітки, хустки), нагрудний одяг (кептарі, сердаки, кожухи, манти, гуглі), поясний (гачі, портяниці, капчурі, капці, онучі).

Кожне село мало і до тепер зберігає свої орнаменти, свої кольори. Особливо яскраві – жовті, виконані хрестиком, вишивки Космача. По вишивці гуцули розпізнавали з якого села той чи інший житель. Основні матеріали вишивання – ручнопряденні лляні, вовняні нитки, вовняні зсукані нитки («коцик»), зсукані сплетені шнури, шовкові, металеві, срібні, золоті нитки, муліне, бісер, лелітки, сап'янові стрічки, гудзики, корали, головки металевих цвяхів (бобрики). З середини XIX століття частіше для вишивання починають використовувати фабричні нитки – такі як волічка, заполоч, а з початку XX століття – нитки ДМЦ, муліне, бісер, шовк.

Косівський стиль характеризується взаємовпливами традиційних прийомів гуцульської вишивки з вишивкою районів Покуття та Буковини. Цьому сприяло географічне розташування Косова на торговельному шляху, а також ярмарки, на яких, ніби на виставці, барвисто звучала вишивка.

Вишивки Гуцульщини – феноменальне явище культури українського народу. З давніх давен і до сьогодення вона виступає як естетично-

символічне вираження її творців, їх моралі, світоглядних поглядів, критеріїв розуміння краси.

Особливо виразно в незмінній варіантності виступають відмінності особливостей вишивок у районах Прикарпаття і Карпат.

Найбільш поширеною технікою на Гуцульщині є низинкова. Цей взір належить до геометричного орнаменту, що побудований з геометричних фігур (елементів). Серед них – лінії прямі, скісні, вертикальні, горизонтальні, які за допомогою перпендикулярів і паралелей, перехресні, зігнуті під прямим кутом, ніби баранячі роги, це трикутники, чотирикутники (квадрати, ромби, прямокутники, паралелограми, трапеції, шестикутники, восьмикутники). Крім лінійних мотивів зустрічаються і площині у вигляді стрічок.

Геометричний орнамент вважається реліктом найдавнішої минувшини. Він сформувався, як зазначає доктор мистецтвознавства Михайло Селівачов, в епоху неоліту й саме від тієї доби простежуються прототипи майже всіх сучасних геометричних мотивів, зокрема й українських, однак протягом XIX-XX століття у більшості регіонів України, за винятком Карпат, домінував рослинний орнамент. Поступово він утрачав новизну, вичерпував свої варіативні можливості, тому із кінця минулого століття мисткині народного мистецтва все частіше повертаються до призабутих старовинних зразків. І Гуцульщина, що найбільше і найдовше зберігала давню геометричну спадщину стає ніби депозитарієм традиційних орнаментальних форм для всієї України.

Величезний вклад у скарбницю українського полотняного літопису, багатогранну, гідну подиву діяльність здійснила Ірина Свйонтек з м. Івано-Франківська, лікар за фахом, вишивальниця, щиро захоплена творчістю місцевих народних вишивальниць. На основі фактологічних матеріалів Ірина Свйонтек зібрала, сфотографувала, вивчила, відшила, систематизувала, описала та ілюструвала фотографіями вишивок й типажамі гуцулів у традиційному одязі за 1970-2008 рр. п'ять альбомів зразків вишивок «Гуцульські вишивки Карпат».

Основною технікою гуцульських вишивок є низинкова вишивка, якої відомо кілька видів, а саме: низинка проста поперечна, низинка замкова, низинка подвійна чи задвійна або «дубельтова».

Низинку просту поперечну («на одну ниточку» вишивають лише на тканині з дуже точним полотняним переплетенням, щоб можна було рахувати горизонтальні і вертикальні нитки. Вишивають низинку лише з виворітного боку (низу) полотна, від цього і пішла назва цієї техніки.

Вишивають здебільшого одним кольором ниток переважно чорним, зрідка вишневим.

Низинку замкову («у стріт», «завертувана») вишивають так як просту поперечну.

Низинка подвійна («задвійна», «дубельтова» широко використовується у селах Яремчанщини та зрідка на Верховинщині. Технічно її вишивають, як просту низинку, але кожен вертикальний хід стібка повторюється два рази.

Низь виконують нитками різних кольорів: для зашивання фону – чорний, червоний, темно-синій, темно-коричневий; для заповнення вільних місць в узорі на чорному фоні – жовтий, зелений, на темно-синьому фоні – темно-теракотовий, чорний, жовтий, на темно-коричневому фоні – оранжевий, зелений, голубий та інші кольори, що добре поєднуються з фоном.

Художня довершеність і різноманітність вишивки залежать не тільки від створення досконалої орнаментальної композиції, тонкого відчуття кольору, а й значною мірою від вибору технік виконання. Існує ж їх понад сто – від простих до дуже складних, що потребують копіткої роботи у виконанні. Це – різноманітні шви вільного малюнка, які називають верхніми, оскільки виконуються вони за рисунком, заздалегідь нанесеним на полотно, а також шви рахункові, що шиються за рахунком ниток полотна – основи та піткання, що й зумовлює лінії узору. Характерною особливістю народної вишивки є поєднання в одному виробі десяти-п'ятнадцяти технік. Назви технік досить часто залежать від того, який вигляд має даний шов, що він нагадує: «курячий брід», «солов'їні вічка», «гречечка», «зірочка», «вівсяночка».

Серед значного числа технік, якими виконані вироби майстрів різних районів Полтавщини, слід виділити такі:

- лиштва – один із найдавніших засобів шитва, яка виконується на тканинах полотняного переплетення. Її назва походить від слова «лиштва» (у минулому вишивали низ сорочки, підшивка якого називалася «лиштвою»). У деяких місцевостях її називають рахунковою гладдю. За способом утворення лиштву поділяють на пряму, косу і качалочкову;

- вирізування – цей шов у поєднанні з лічильною гладдю, мережками та іншими видами швів дуже поширений на Полтавщині і виконується білими або сірими нитками на сірому полотні. Спочатку качалочками обшивають контур фігурки(елемента узору), стежачи за тим, щоб одні і ті самі нитки з обох сторін контуру попадали в стовпчики. Як

тільки фігурка буде обкидана ниткою, вирізують нитки біля качалочок і висмикують їх. Виходить сіточка всередині фігурки. Стовпчики утвореної сіточки щільно обкидають робочою ниткою, одночасно виконуючи в центральних клітинках накидні петлі. Перехрещення стовпчиків закривають двома перехрещеними діагональними стібками;

– виколювання або солов'їні вічка, ця вишивка має вигляд ажурної сіточки. Нею оздоблюють рукава жіночих блуз, чоловічі сорочки. Цю техніку виконують у поєднанні з гладдю, мережкою. Виколювання – це поєднання невеликих квадратиків з невеликим отвором посередині кожного. Отвір утворюється від того, що всі стібки йдуть від центру однієї точки. Таким чином утворюється маленький круглий отвір – «солов'їні вічка». Ця техніка вимагає великої майстерності, ювелірної розробки деталей. Виконується вона нитками білого кольору. Стібки, якими обкидають дірочку, роблять різної довжини по одній нитці тканини. Щоб мати правильний квадратик з дірочкою посередині, беруть парну кількість ниток для кожної сторони квадрата. Під час вишивання стібки треба стягувати, щоб утворилась дірочка.

У вирізуванні поєднують кілька технік лічильних швів: хрестик для позначення кутів фігури (у полтавському вирізуванні), обметування країв гладдю, обплітання сітки та розшивка окремих клітинок. Вирізування буває на одну, три, п'ять, а то й більше квадратних дірочок. При вирізуванні на п'ять дірочок порожніми виконують першу й третю дірочки, а заповнюють другу й четверту. Узор вирізування утворюється від поєднання цих дірочок, відповідно до чого має назви: вирізування на чотири дірочки, хрящове, косе з клинцями, рогатеньке;

– мережка – одна з найцікавіших технік виконання. Існують різноманітні види мережок. Ними оздоблюють чоловічі сорочки, жіночі блузи, серветки, скатертини, рушники.

Мережки виконуються здебільшого білим кольором. Вони бувають найрізноманітнішими – від вузьких смужок одинарного прутика до складних, мережок завширшки до 1 м, дуже подібних до справжнього мережива.

Мережка одинарний прутик – найпростіша за технікою виконання, вона є основою для складніших мережок. Мережка подвійний прутик, мережка з настилом з чисницею складається з двох наскрізних смужок, які розділені доріжкою цілої тканини;

– хрестик – одна із найпоширеніших технік. Виконувати хрестик краще на тканинах полотняного переплетення ниток основи та підкання,

але вишивають і на тканинах з не полотняним переплетенням, використовуючи трафарет або канву.

На Полтавщині функціонують школи традиційного народного мистецтва – Центр вишивки та килимарства (Решетилівка), Опішнянський колегіум мистецтв, професійно-технічні училища, гуртки художньо-прикладної творчості, школи мистецтв, які призначені творити, зберігати, поширювати, примножувати і вивчати набутки нашого народу.

Ще з 2000 року згідно з тоді діючою обласною комплексною програмою «Національне виховання. Регіональний аспект», у навчальні плани та програми факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка були внесені зміни з метою відродження українських національних традицій, забутих народних ремесел і промислів. Аналіз шляхів удосконалення підготовки вчителя трудового навчання з метою спрямування його у напрямку відродження трудових традицій українського народу показав, що на даному етапі спостерігається поживлення інтересу до деяких традицій народних промислів чи ремесел. Це може пояснюватися як зростанням інтересу до відродження національних традицій, так і можливістю практичного застосування, виготовлених таким чином художньо довершених виробів. Але, поряд з цим, чи не найважливіше значення має сам процес створення об'єктів народних промислів.

Діюча нині програма трудового навчання для загальноосвітніх навчальних закладів дає можливість учителю залучити у навчальний процес ті види практичної діяльності, що безпосередньо стосуються національної культури. Щоб дитину чогось навчити, її треба здивувати. Яскраво вишитий рушник, різноманітні серветки, загадковий малюнок писанок, красиво вирізьблена таріль, власноруч виготовлений куманець із глини вражають уяву особистості. Краса побаченого захоплює їх, зацікавлює, викликає бажання своїми руками створити самостійно прекрасний об'єкт праці.

Під час вивчення студентами дисциплін «Народні промисли України», «Декоративно-прикладна творчість з практикумом» на факультеті створюються умови для теоретичного і практичного ознайомлення студентів із досвідом традиційних трудових занять, художньою обробкою металів, деревини, тканини, глини та ін.

Вишивка Полтавщини традиційно відзначається ніжною гамою кольорів, яка створена із усіх відтінків блакитного, охристого, зеленуватого та сірого кольорів. Найбільш поширеними є надзвичайно

красиві вишиванки, виконані лише білими нитками, ніби памороззю, мереживом дрібних візерунків-ромбів, прямокутників, які складені у прямі, ламані лінії та смуги. Про цю особливість полтавської вишивки свідчать колекційні збірки сорочок, скатертин як музейних фондів, так і приватних колекцій.

Полтавська жіноча сорочка, її характерна особливість – це вишивка «білим», тобто білими нитками по білому тлу. Враження темнішого відтінку ниток створює своєрідність техніки виконання – це густі, дрібні стібки білих ниток, застелені у різному спрямуванні. Вони рельєфно виділяються на тканині.

Студентами та викладачами факультету вже більше 30 років проводиться пошукова робота із зібрання зразків старовинної вишивки – сорочок жіночих і чоловічих, скатертин, серветок, рушників, які виконані різними техніками, замалюванню, а потім відтворенню їх у матеріалі. Зібраний матеріал широко використовується при написанні науково-дослідних статей та виконанні курсових робіт з методики трудового навчання.

Під час виготовлення творчих робіт студенти самостійно виконують роботу, усвідомлюючи себе творцями, проявляючи наполегливість, індивідуальність, наслідуючи найкращі традиції своїх пращурів, про які писав, і не одного разу, наш славетний земляк М.В. Гоголь: «у коваля Вакули був розмальований навіть погрібник, опішнянські гончарі з відчуттям великої гордості крокували біля–своїх мажар, наповнених дзвінким гончарним крамом – мисками, макітрами, горщиками, везучи його на Сорочинський ярмарок».

Багаторічний досвід роботи на факультеті стверджує про те, що ніщо так не стимулює виготовлення студентами творчих, естетично довершених робіт з різних видів декоративно-прикладної творчості, як участь у різного роду виставках – вузівських, міських, обласних, республіканських, міжнародних. Роботи наших студентів демонструвалися і за кордоном (Австрія, Італія, Бельгія, Німеччина, Франція).

Вишитий рушник з давніх часів є однією з національно-специфічних прикмет України. «Рушник! Він і нині усимволізовує частину почуттів, глибину безмежної любові до своїх дітей, до всіх, хто не черствіє душею, він щедро простелений близьким і далеким друзям, гостям» – пише Василь Скуратівський.

У музеї «Народних промислів» факультету технологій та дизайну рушники займають чільне місце. «Рушник – то свята, зворушливо-поетична

реліквія, яка крізь товщі віків світиться для нас, висонцюється національним символом непогасимих традицій» – означив Петро Ганжа.

У багатьох поетичних творах описаний рушник:

<i>Тримаю вишиті старенькі рушники</i>	<i>Що хліб вкривали і дитя в колиці, Що старостів чекали на святки –</i>
<i>Давно забуті горнутья до мене</i>	<i>Розишиті маками, завітчані, Засіяли світ нейлони і шовки...</i>
<i>Кому потрібні вишиті ромени?</i>	<i>Вже доля весни правнукам кує, А хміль з калиною на полотні не</i>
<i>Гортаю білу прядку полотна, Засіяну барвінком і любистком.</i>	<i>в'яне.</i>
<i>Сміється вишита прабабкою</i>	<i>Як добре, що в мого народу є</i>
<i>весна,</i>	<i>Рушник весільний і рушник</i>
<i>Ховається за вікнами і листом.</i>	<i>прощальний.</i>
<i>Голублю диво дивне із пісень,</i>	<i>Благословенна будь на всі віки</i>
<i>Що хрестиками стелиться і</i>	<i>Найперша жінка, що нашила</i>
<i>в'ється...</i>	<i>квіти.</i>
<i>Сіріє за вікном звичайний день,</i>	<i>Душа мого народу – рушники,</i>
<i>А в рушниках волошками</i>	<i>Барвінками і мальвами зігріта.</i>
<i>сміється.</i>	
<i>Перегортаю білі рушники,</i>	

Колектив студентів та викладачів факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка уже багато років беруть участь у Всеукраїнському фестивалі «Парад вишиванок» (м. Київ), а також у рамках святкування Дня міста Полтави, де відбувається парад «Полтава вишивана».

На сцені біля обласного музично-драматичного театру імені М.В.Гоголя студентки III-IV курсів факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка на очах полтавців та гостей міста закінчували вишивати рушник, який претендував на звання найдовшого цільного вишитого руками рушника в Україні. Представник Книги Рекордів України виміряла рушник і засвідчила, що полтавці встановили рекорд. Довжина «найбільшого цільного рушника, вишитого вручну», склала 7 м і 10 см, про що був зроблений відповідний запис у книзі рекордів України.

Почесний диплом представник Національного реєстру рекордів, вручав його ректору Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка проф. Миколі Степаненку, якому

належить ідея вишити найдовший рушник в Україні, керівником проекту була декан факультету технологій та дизайну проф. Титаренко В.П. Вишивали рушник студенти IV курсу – Гиря Інна, Горюн Анна, Дорохіна Анастасія, Ільченко Дар'я, Касяненко Яна, Кобяко Юлія, Ковшик Аліна, Колоколова Катерина, Кравченко Валентина, Левченко Дарія, Лисенко Оксана, Малущенко Катерина, Мусійко Катерина, Охріменко Лідія, Примакова Оксана, Редька Наталія, Семенова Катерина, Совгиря Наталія, Степанова Ольга, Чуйко Наталія та студенти III курсу – Галамбош Габрієлла, Карпенко Анастасія, Панчішко Богдана.

Збереженню традицій вишиваного мистецтва полтавці завдячують відомим мисткиням: О. Великодній, Н. Бабенко, Н. Вакуленко, О. Василенко, Л. Гаркуші, Н. Іпатій, А. Кісь, С. Коваленко, Л. Теряник та іншим майстриням високого класу. Продовжують ці славні традиції сьогодні студенти та викладачі факультету технологій та дизайну, а також учні та викладачі Решетилівського художнього ліцею.

Полтавська традиційна сорочка вишита білим по білому, полтавський рушник, оздоблений рушниковими швами, виконаний червоними нитками, опішнянський глиняний посуд, решетилівські квіткові килими, мереживні плетива з лози, соломи та рогозу – витвори народного мистецтва, що продовжують і сьогодні дивувати світ своєю величністю, красою, глибинною народною мудрістю, прихованим сакральним змістом.

Гончарство, вишивка, килимарство, писанкарство, лозо- та рогозоплетіння цінні тим, що дали матеріальну основу, матеріальний засіб для передачі наступним поколінням у традиційно зашифрованому вигляді. Візерунки, орнаменти, навіть літери завжди присутні на виробих декоративно-прикладної творчості. Та й перший напис слов'янськими літерами, що дійшов до нас із глибини віків, зроблено було саме на глиняному глечіку.

ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КИЛИМІВ ПОЛТАВЩИНИ ТА ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ

Українська культура зберігає у своєму надбанні унікальні пам'ятки багатьох пройдешніх поколінь, які витворили її сучасний мистецький національний образ. Упродовж віків формувалось і вдосконалювалось килимове мистецтво. Його коріння сягає глибокої давнини.

Виникло килимарство ще в стародавні часи у кочівників Середньої Азії і поширилося серед багатьох народів світу. Аналіз килимової техніки свідчить про те, що вона є найбільш раннім способом візерунчастого ткацтва. Про це говорять знайдені зразки давніх тканин Єгипту, Греції та країн Стародавнього Сходу, а також багаті археологічні знахідки, виявлені на території України.

Археологічні дані свідчать, що вже за часів Київської Русі на території сучасної України побутували візерунчасті тканини-килими. Ними завішували стіни, покривали ліжка, столи, лави, долівку. Килимами платили данину, використовували у святкових, поховальних та інших обрядах. Згадки про українські килими містяться у билинах, літописах, історичних піснях, подорожніх записах іноземних мандрівників того часу.

Найдавніші писемні відомості про килими X ст. зберегли подорожні записки іноземних мандрівників, літописи, історичні пісні, колядки тощо. Так, у Лаврентіївському літописі відзначено, що вбитого Олега «вынесли и положили на ковре» (977 р.). На килими клали князів Володимира (1015 р.), Андрія Боголюбського (1175).

Відомості про килими українського виробництва зустрічаються також в документах XVI ст., згадуються коверці і ліжники «домової роботи», а також коці. Це свідчить про те, що вже на той час килимарство в Україні було розвиненим ремеслом.

Килимові вироби в Україні називали по-різному. Найстарішою була назва «ковер» («кобер», «коверець»), яка згадується ще в літописах періоду Київської Русі. З XVI ст. поширюються назви «коць» і «ліжник» для визначення окремих видів килимових виробів. Назва «килим» з'явилась на початку XVII ст. Килимами тоді називали тільки гладкі двобічні килимові вироби зі смугастим рисунком. З XVII ст., коли найбільшого поширення набув тип гладкого двобічного килима, назва «килим» стала загальною.

У основі українського килимарства було покладено народне

домашнє виготовлення килимів, що розвивалося в умовах сільського натурального виробництва. Всі свої потреби та естетичні запити народ задовольняв власними виробами. Знаряддям виробництва килимів слугував простий дерев'яний верстат, що його легко можна було виготовити самому. Матеріали для ткання – коноплі і льон, які сіяли відповідно до потреб, вовну мали від власних овець. Домашнє виробництво килимів було поширене в усіх регіонах України. Воно охоплювало Київщину, Волинь і Поділля; славилися своїми килимами Галичина, Буковина, Гуцульщина і Закарпаття. Розвивалось килимарство і в південних районах, зокрема у тогочасних Херсонській та Катеринославській губерніях. Але найбільшого поширення набуло домашнє килимарство серед сільського населення Полтавщини, про що свідчать багаті колекції давніх килимів у музеях, а також літературні джерела.

Найбільше килимів вироблялося у Решетилівці, Дігтярях, Нових Санжарах та ін. осередках килимарства. Незважаючи на подібність композицій, вироби кожного килимарського осередку Полтавщини відзначаються своїми характерними особливостями. Так, у решетилівських килимах спостерігається значна різноманітність орнаментальних композицій з ритмічним укладом стилізованих і водночас мальовничо трактованих квітів, листя, галузок, що легко і вільно стеляться на світлому тлі, вирізняючи їх з поміж характерів килимів сусідніх регіонів. Великою різноманітністю і багатством художніх форм відзначаються знамениті килими з рослинними узорами, або квіткові килими. Рослинний візерунок полтавських килимів розвивався від простих геометризованих до складних реалістично трактованих форм. Цей розвиток відбувався на базі поступової творчої розробки місцевих традицій і тісного зв'язку народних майстрів з навколишньою природою, що підказувала їм безмежну кількість орнаментальних–мотивів і служила невичерпним джерелом для творчості. Так, більша частина рослинних орнаментальних форм своїми зображеннями нагадує квіти місцевої флори – троянди, жоржини, ромашки, тюльпани тощо. Фігурні мотиви, які часто зустрічаються у рослинній орнаментиці полтавських килимів, своїми зображеннями і назвами здебільшого відповідають окремим видам птахів, звірів та інших тварин, які існують у природі.

У килимову рослинну орнаментику потрапили і деякі західноєвропейські мотиви. Особливо часто зустрічаються банти, гірлянди, вази, кошики, глечики, виконання яких вимагали від майстрів для

оформлення своїх килимів представники панівних класів.

Народні майстри, ніколи не копіювали візерунків для своїх килимів, а виконували їх по пам'яті, тому майже неможливо знайти два килими з однаковими рисунками. У кожному окремому районі, а інколи навіть у селі, серед народу були поширені власні улюблені орнаментальні візерунки і кольори для килимів. Кожний килим виконувався і оздоблювався індивідуально, відповідно до таланту майстра та специфіки призначення килима.

Орнаментальні особливості тканих виробів Полтавщини привернули увагу багатьох дослідників: І. Добрянської, Я. Запаско, О. Босого, Т. Кари-Васильєвої, А. Жука—та ін.

Визначний дослідник та науковий діяч Я. Запаско у праці «Українські народні килими» акцентує увагу на технології фарбування текстильних матеріалів рослинними барвниками, наводить факти про формування килимарства на Полтавщині.

Вказано способи та методи ткання килимових виробів на Полтавщині у монографії А. Жука «Українські народні килими», що викликають науковий інтерес для подальших досліджень та вивчень.

У праці науковця та дослідника О. Босого «Міф. Символ. Орнамент» розглянуто тісний взаємозв'язок і взаємовплив традиційних українських символів як носіїв міфологізованої свідомості нашого народу, що формують орнаментальний стрій українських художніх виробів. Автор подає визначення понять орнаментальних компонентів і окреслює саму структуру орнаментики у цілому.

Як зазначено у багатотомному виданні «Історія українського мистецтва», кустарнопромислове виробництво килимів особливо розвинулося на Полтавщині наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. і нараховувало понад 3,5 тисячі кустарів і ремісників, які займалися виготовленням полотна, рушників, ряден, килимів на замовлення та для вільного продажу.

Системне вивчення килимів Полтавщини на рівні композиційної побудови передбачає цілісний розгляд матеріалу. Композиційні схеми об'єднують килими, декоровані як рослинним, так і геометричним орнаментами, оскільки відповідають загальним принципам укладання орнаменту на тканий площині. Художньо-стилістичні риси килимового декору притаманні килимовим виробам, що виготовляються на усій території України. Художня система килима Полтавщини, частина мистецтва килимарства України, несе яскраво виявлений відбиток його особливостей. Вивчення регіональних варіантів і локальних особливостей

необхідне у справі відродження килимарства України у всій багатоманітності композиційних схем і колірних вирішень. Художня система килимів Полтавського краю певною мірою може стати моделлю, у якій відображається різноманітна варіативність килима України, виявляються шляхи розвитку кожної з окреслених орнаментально-композиційних схем. Плавність композиції килимових рисунків характеризується нечітко окресленими контурами і перебуває у тісній взаємодії з тонально-хроматичними вирішеннями. Цьому сприяє сама техніка ткацтва: спочатку виготовляється орнамент, а після – відбувається заповнення тла та поліхромних ділянок килима. Фон та орнаментальне заповнення як складові композиційної будови несуть різне декоративне навантаження. Українські килимові вироби, залежно від їхнього функціонального призначення, техніки виготовлення, місця, що вони займали в інтер'єрі, мали і відповідні назви: килим, коверець, ковер, коць, залавник, налавник.

Художні особливості килимів Полтавщини визначає раціональна організація тканого простору. Серед основних рис художньої системи килимів виділяється здатність творити замкнену цілісність, якій підлягають усі виражальні засоби. Плавні тональні переходи різноманітних кольорів і відтінків, що заповнюють тло тканого виробу, контрастні підсилення зображуваних стилізованих форм в орнаментах килимів втілюють виразні поєднання, що характерні саме для мистецтва килимарства Полтавщини. Базовим об'єднуючим інструментарієм усієї системи є ритм, що існує між елементами орнаментальної композиції виробу. Завдяки ритму у килимі формується виразний гармонійний лад: усталена архітектоніка композиційних схем, співмірність величин, логічна впорядкованість ліній і плям, редукція об'ємів з переходом до повної площинності зображуваного, лаконічність у доборі барв і колористичні узагальнення. Техніка килимарства зумовлює художні особливості килимів та їхній розмір. Вона буває рахункова, що застосовується на горизонтальних верстатах, за її допомогою отримують геометричний орнамент, та гребінцева, що притаманна вертикальному верстату. Саме вона надає можливості створення малюнків рослинного характеру.

Для килимів з рослинним орнаментальним типовим мотивом є живописна лінія всього малюнка, соковиті форми квіткових мотивів, тонка грація кольорів у вирішенні квітів. Тонке відчуття кольору і живописність у трактуванні рослинних мотивів виділяє полтавські килими як унікальне явище українського народного мистецтва. Специфіка мистецтва

килимарства Полтавщини полягає у застосуванні пухнастих вовняних ниток, що надають виробу масивності та розраховані здебільшого на площинний огляд. Так звана техніка «кругляння» або «вільної нитки» застосовується при тканні на вертикальному верстаті килимів переважно з квітковим орнаментом. Кожен рапорт орнаменту плететься окремо, потім обплітається тло, таким чином створюються фактурні концентричні контури навколо головного зображення. Різноколірне піткання переплітається з основою непрямыми хвилястими смугами та йде у різних напрямках за контурами квіткового візерунка, що укладається рядами, гірляндю, шахівницею. До того ж нитки для заповнення площин узору і тла добираються різних відтінків, уникаючи локального кольору, передусім на значних за площею ділянках тла для досягнення «тонального мерехтіння», фактурних переливів, плавного «вливання» кольору у колір, що надає килимам особливої жвавості. Однією з найважливіших системних ознак орнаментальних малюнків килимів є ритм. Адже ритм – це властивість, що характерна для багатьох явищ природи, так і життя людини у цілому. А відтак саме ритм дав початок і орнаменту як явищу мистецтва та культури. Простий ритм утворюється при рівномірному повторенні однакових елементів та інтервалів (він має назву «метричний»). Складний ритм утворюється шляхом поєднання (накладання) простих або однохарактерних елементів. На емоційно-візуальному рівні ритм сприймається глядачем як монотонний спокій, і легке хвилювання, і стрімка рішучість. Також велику роль у композиційній структурі килимів Полтавщини відведено каймі. На відміну від орнаментів, що безкінечно повторюються, окремий предмет може сприйматися цілісною, завершеною композицією замкнутого характеру за наявності рамок, що чітко вказують на завершеність форми і окреслюють межі. Орнаментальна кайма, що розміщується по контуру композиції – найбільш поширений спосіб такого завершення, адже без обмеження каймою орнамент виглядає ніби вирізаним із великого шматка рапортної системи зображення.

Полтавське килимарство стало відомим на весь світ в 1969 році, коли ткаля-килимарниця Надія Несторівна Бабенко виткала на подарунок для ООН від України килим «Древо життя». Хоча творчий шлях українських килимів почався набагато раніше. З давніх-давен пастельний, неяскравий колорит народних виробів радував око справжніх цінителів.

У 1971 р. мисткиня створила килим «Малиновий цвіт» для готелю «Либідь» у Києві. Вироби Бабенко експонувалися на виставках у Києві (1960, 1967, 1970, 1972, 1975, 1992 рр.), Загребі, Белграді (1961, 1977 рр.),

виставці—у Ляйпцизі (1969 р.), Пекіні (1994 р.), Ренні (Франція, 1994 р.). Персональні виставки у Києві (1996, 2000 рр.) та Полтаві (2000 р.). Твори зберігаються у НМУНДМ та інших музеях.

Перший ткацький цех на Полтавщині виник 1615-го року в місті Ромни. Полтавська губернія була значно більша за Полтавську область, і туди раніше входили і Прилуки, і Ромни, і Золотоніський повіт. Пізніше, уже в середині XVIII століття, коли ткацтво почало розвиватися в Полтаві, на Зіньківщині, Гадячині, основним центром ткацтва стала Решетилівка.

Роботи решетилівського килимаря Олександра Бабенка прикрашають посольства та музеї поза межами України. На його килимах – переважно рослинні та тваринні орнаменти. Цій справі митець вчився із дитинства і черпав знання від матері – майстрині Надії Бабенко. Сам же килимарством займається вже майже пів століття. І прагне, аби саме решетилівське рослинне килимарство визнали на світовому рівні.

Найчастіше на його килимах зображено стилізовані квіти та рослинний орнамент, але найбільше митець полюбляє створювати птахів. Спочатку він малює ескіз, далі переносить його на шаблон.

За увесь час Олександр Бабенко створив понад сотню килимів. Експонують їх не лише в Україні. Вони є у Німеччині, Польщі, Франції. А в Афінах створили залу, де 12 його великих робіт. Нині майстер разом з колегами працює над тим, щоб решетилівське рослинне килимарство визнали у світі.

Леонід Самійлович Товстуха – Заслужений художник України, лауреат Державної премії імені Т. Г. Шевченка, нагороджений орденом «Знак Пошани», своєю творчістю вписав золоту сторінку в історію українського мистецтва.

Килими Леоніда Товстухи знані по всій українській землі та за межами нашої держави. Вони експонуються у багатьох музеях та на постійно діючих виставках, зокрема, його килими прикрашають експозицію українського народного мистецтва у Полтавському національному краєзнавчому музеї. Найвідоміші з них – «Пори року» і «Червона гвоздика». Килими «Пори року» (їх чотири) уособлюють в собі сприймання художником природи, її багатогранності та неперервності життя; вони об'єднані в одне ціле своєю назвою, співзвучністю м'яких приглушених кольорів. Килим «Червона гвоздика» – особливий, на ньому зображено лише одну квітку, але в різних її баченнях і обертах, палітрі барв, а посередині килима – велика червона квітка, гвоздика, яку всі звикли бачити, символ пам'яті і життя.

Всі килими Леоніда Товстухи різні, але об'єднує їх одне: квіти, живі природні мистецькі твори, ті, що бувають і що тільки розпукуються, сонцем виплекані діти матері-землі.

Об'єкти, в інтер'єрах яких знаходяться гобелени Л. С. Товстухи: Рада Європи, м. Страсбург (Франція); Будинок Шлюбу, м. Полтава; Будинок Шлюбу, м. Бердянськ; Дитячий Комбінат Запорізького абразивного комбінату; Національна Спілка Художників України; Обласна Наукова Бібліотека, м. Суми; Полтавський Кооперативний Технікум; Ресторан «Інтурист», м. Полтава; Федерація Профспілок України; Центральний універсальний магазин, м. Бердянськ; Приватні колекції України, Росії, Німеччини, Канади, США.

Значного розвитку набуло килимарство на Івано-Франківщині. Косівщина... Цей чудовий куточок української землі з давніх давен славився самобутнім народним декоративним мистецтвом, що має спільне коріння з мистецтвом усієї України. Серед багатьох його видів одне із провідних місць належить ткацтву, до якого входить: килимарство, виготовлення гобеленів та ліжників.

Сучасне ткацтво – складне художнє явище. Воно розвивається у трьох основних напрямках: професійне, традиційне, самодіяльне. У виробництві узорних тканин вирішальна роль належить майстрам, художникам. Нині новаторські тенденції характерні для художнього ткацтва прославлених центрів України, в число яких входить і Косівщина. У тісній–творчій співпраці художники і виконавці зберігають і розвивають віками вміння прикрашати життя, розуміти справжню красу і гармонію.

Вагомий внесок у розвиток узорного ткацтва Косівщини зробили– Г. Василяшук, О. Горбова, Ю. Бович, А. Сливка та ін.

Творчості сучасних майстрів притаманне особливе ставлення до місцевих традицій, котрі у наші дні набувають все більшої популяризації. З'являються нові тканини, які поєднують давні традиції з сучасністю.

Розвиткові килимарства, як і ліжникарства, сприяли також природні умови та наявність власної сировини. Деякі види місцевих рослин, плодів дерев, мінералів і комах, як природні барвники, давали чудові фарби різних відтінків. Килими домашнього виробництва призначалися для задоволення власних потреб, а промислового на збут.

У схематичних малюнках можна побачити стилізовані антропоморфні та зооморфні фігури. Проте, розглядаючи орнаментальні килими Гуцульщини, необхідно розглянути символіку кількох груп мотивів, які серед геометричних орнаментів зустрічаються найчастіше.

До найпоширеніших мотивів геометричних орнаментів належать ромби, хрести різної конфігурації, зигзаги, трикутники, розетки, квадрати. Крім того, існують різні комбіновані мотиви, утворені шляхом сполучення основних. З точки зору символіки, цю групу декоративних елементів виділяють як «космічний фон», оскільки вони символізують діяльність природних сил. Традиційно ці графічні знаки об'єднують або як солярні символи або ж як символи бурі та неба (громові). Мотиви «ромб», «ромб з гачками», «ромб з крапкою», «перехрещений ромб» надзвичайно поширені не лише в гуцульській чи українській орнаментиці. Цей мотив поширений в орнаментальному мистецтві багатьох народів, що належать до найстаріших культур. Найчастіше мотив «ромб з крапками» трактують як засіяне поле, а оскільки цей знак часто зустрічається на жіночих статуетках періоду енеоліту, його також вважають одним із символів запліднення. Недаремно цей мотив часто зустрічається саме на весільному жіночому одязі та на одязі жінок дітородного періоду. Такі мотиви зображують народні майстри на килимах та ліжниках, на яких молодих благословляють батьки до шлюбу. Народження дитини, продовження роду вважається основним наслідком шлюбу, тому своєрідні прохання фіксуються завдяки орнаменту. «Перехрещений ромб» відноситься до давніх знаків, що символізували землю як певну територію – поле, ділянку. Деякі етнографи надають цьому знаку значення жіночого єства, своєрідного божества, що відає процесами життя, народження (а можливо і смерті) та відродженням природи навесні.

Достатньо різноманітні зображення води. Це прямі лінії, кривульки ламані лінії, меандри, тощо. Очевидно, їхня різноманітність пов'язана з тим, що вони могли позначати водою як небесне склепіння, так і підземні води. Окрім того, хвилясті чи лінійні смуги символічно виступали поділом між землею і небом, життям та потойбіччям. Серед великої групи геометричних мотивів велика кількість ромбічних та меандрових варіантів, що мають назви «баранячі ріжки», «баранці», «роги» тощо. Пов'язують ці мотиви з тваринним світом, і, зокрема, з сакральними тваринами, якими були у гуцулів баран та олень. Отже, лише невелика кількість, наведених орнаментальних мотивів, що використовуються у традиційному гуцульському тканні ліжників та килимів, підтверджують те, що народна пам'ять зберегла і донесла до нас архаїчні пласти разом із давньою знаковою системою. Принцип розміщення орнаментів у загальній композиції був чітко регламентований і покликаний відображати уяву про будову світу. Міфологічний простір традиційної загальнослов'янської

культури представлений чотирма сторонами світу, поняттями «вперед», «назад», «ліворуч», «праворуч», а також трьома рівнями чи поверхами світу – верх, середина і низ, чим світ уподібнювався дереву. Тому в орнаментах з'явилося «дерево життя». Нанесення подібних орнаментів було чітко продуманим: вони мали закріплювати та підсилювати оберегове та життєдайне значення один одного.

У цілому орнаментальні композиції із застосуванням геометричних орнаментів несли важливу інформативну та символічно-знакову функцію, вони стали унікальною та універсальною мовою міжкультурного спілкування. Не випадково, наприкінці 90-х років XX століття коломийські килимарі впродовж кількох років поспіль, на спеціальне замовлення американських підприємців виготовляли килими, що є традиційними для американських індіанців. Подібність їх геометричних композицій не може не викликати подиву.

Килимарство Косівщини—відзначається багатими традиціями. Протягом століть із покоління у покоління місцеві майстри, розвиваючи і збагачуючи ці традиції, передавали їх у спадок. У такий спосіб багатющі скарби народного килимарства дійшли до нас у всій своїй красі й неповторності. Ці неоціненні надбання стали важливою творчою базою для сучасних художників і майстрів при розробці нових зразків килимів з гуцульськими узорами. Провідне місце серед них належить—художниці—О. Василівч та творчій групі майстрів-килимарів: М. Дзюбей, Г. Гулей, М. Боєчко, М. Балагурак.

Важливим етапом у розвитку ткацького промислу на Гуцульщині була організація у 1882 році ткацького товариства, при якому діяли ткацька школа та майстерні. Статус товариства зобов'язував стежити за технічною та художньою якістю виробів і впливати на їх піднесення. Однак художня якість продукції часто не відображала традиції місцевого народного ткацтва, що призводило до певних конфліктів між місцевими майстрами та іноземними інструкторами.

Через сорок років після організації ткацького товариства у Косові засновують спілку «Гуцульське мистецтво», яка спрямувала свою діяльність на відродження та удосконалення традиційного килимарства. Організаторами спілки були Юліан Герасимович, Володимир Лаврівський, Петро Рондяк та відомий Володимир Гнатюк зі Львова. Директором підприємства призначили педагога та політичного діяча, уродженця Чернігівщини, Михайла Куриленка. Ця спілка стала першою на Гуцульщині українською виробничою організацією, з якою співпрацювали

найвидатніші народні майстри, серед яких – брати Шкрібляки, Корпанюки, Василь Девдюк, Павлина Цвілик, Микола Ганущак та інші. Згодом, у 30-х роках, спілка залучила до співпраці професійних митців, відомих художників, таких як Святослав Гординський, сестри Кульчицькі, Ярослава Музика, Петро Холодний та інші. Над розробкою проектів килимів працювала також дочка отця Юліана Герасимовича талановита майстриня гуцульської вишивки Ганна Герасимович. Співпраця народних майстрів з професійними художниками, що творили на основі народних традицій, зумовила появу новітнього стилю в традиційному мистецтві. Це був справжній ренесанс українського килиму, до виробництва якого, окрім творчих працівників та менеджерів, мали причетність 6 тисяч–ткачів. Вироби «Гуцульського мистецтва» здобули високу оцінку далеко за межами краю. Значна частина продукції йшла за кордон, а «куриленківські килими» потрапляли навіть до королівських палаців. Унікальним явищем у діяльності спілки було використання натуральних барвників для килимової пряжі. У технологічні процеси ткання впроваджувалися художні прийоми меланжування та комбінування різнофактурної пряжі. На мистецькі якості килимів вплинуло і освоєння гребінкової техніки ткання, що оновило стилістичне звучання орнаментики. Відродження килимового мистецтва під керівництвом Михайла Куриленка стало основою і для майбутньої школи художніх виробів і килимарства.

Період 50-60-х років – це, власне, період організації промислового ткацького килимарського виробництва. У цей час відновлює роботу художня артіль ім. Т. Шевченка, працівниками якої в основному стають професійні майстри-килимарі спілки «Гуцульське мистецтво», що мало неабиякий вплив на художню якість виробів.

Якщо для килимів 50-х років характерним було достатньо ускладнене композиційне трактування, то в кінці 60-х років помітною стала тенденція до полегшення композицій та укрупнення мотивів і їх узагальнення. У 70-х роках більшого значення набуває фон, кількість кольорів зменшується, проте ще залишається гармонія узгодженості їх тонального поєднання.

Цікавою та популярною для цього періоду була продукція Коломийської килимової фабрики, де головним дизайнером підприємства працював високопрофесійний художник Іван Гулик, який надзвичайно віртуозно поєднав традиції гуцульського килимарського мистецтва. Підприємство спеціалізувалось на виробництві різноманітних за розмірами і характером декорування килимів, килимових доріжок, накидок на крісла,

сидіння салонів легкових автомобілів та комплектів килимових виробів. Їх композиції позначені чіткістю та лаконічністю, з дещо узагальненими орнаментальними мотивами. Вони komponуються вільніше на суцільному фоні різних відтінків коричневого, сірого та кольору хакі. Колорит – переважно теплий, з нюансами пастельних, охристо-золотистих кольорів, оранжевих, зеленуватих, сірих та коричневих кольорів. За основу візерунку слугує традиційний ромб або ромбічна фігура, з виступаючими скісними, зубчастими або прямокутними східчастими контурами.

Нові технології фарбування сировини, використання дешевих анілінових барвників, неякісні сорти пряжі призвели до витіснення з ужитку традиційного гуцульського килима.

Сьогодні на Гуцульщині форпостом збереження та розвитку килимарського мистецтва залишається Косівський Інститут декоративно-прикладного мистецтва з кафедрою художнього текстилю. Одним з важливих напрямків діяльності кафедри є вивчення, дослідження та відродження стародавніх технологій ткацтва Гуцульського регіону, з метою впровадження їх у сучасний процес розвитку декоративно-прикладного мистецтва. Важливим у цьому процесі є збереження художнього обличчя гуцульського килиму з його композиційними, технологічними та колористичними рисами.

Ще на початку 80-х років ХХ століття до теми гуцульської орнаментальної тканини, зокрема ліжника та килима, звернувся відомий художник України, геніальний майстер українського гобелену Михайло Білас. Він створив високомистецьку колекцію килимів та гобеленів з-понад сорока творів, в основу яких лягли художні та технологічні засоби традиційного гуцульського килимово-ліжничкового ткання. Сьогодні вони зберігаються у Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття в Коломиї.

Окрему групу утворюють поширені в карпатському регіоні килими з орнаментальними смугами, розміщеними як вертикально, так і горизонтально.

Орнаментальні мотиви часто групуються у зубчасті або хвилясті смуги. При симетричному зустрічному розташуванні вони формують ромбові розводи, складні геометричні фігури. Орнамент таких композицій поширений у ліжниках, джергах, покрівцях.

Бойківські покрівці виділяються чорно – білими поперечними смугами, а гуцульські – яскравими червоними, білими, зеленими ромбами, зубцями. Присідки, невеличкі ліжникові килимки, якими накривали коней

під сідальниці, гуцули ткали у поперечні чорно – білі смуги, подібно до бойківських покрівців. Різниця полягає у тому, що гуцульські ліжники мають довгий двосторонній ворс, а бойківські – безворсові, густо ткані з грубо нарядених вовняних ниток.

Різними варіантами орнаментування характеризуються ліжники Гуцульщини, джерги Закарпаття, покрівці Бойківщини. Вони в кольоровому рішенні зазнали послідовної еволюції від чорно – білих, сіруватих, коричневих відтінків до поліхромії з яскравими червоними, зеленими, рожевими акцентами.

Ткання килимових і ліжникових виробів Карпатського регіону рахунковою технікою на горизонтальних верстатах позначається на симетричності орнаментально – композиційної будови килимів (чіткість, геометричність ліній), а ткання гребінковою технікою дає змогу заокруглювати контури мотивів, довільно їх розміщувати на всьому полі килима. У перших переважають геометричні засади творення художньої образності, у других – живописно-мальовничі. Це важливі фактори килимарського мистецтва.

Народні майстри розробили численні варіанти виготовлення килимів – високохудожніх творів, в яких відбилася висока культура технічного, орнаментально – композиційного, колористичного вирішення.

Для перших характерна основна риса – поділ поля на три, п'ять, сім поперечних смуг, геометричні мотиви, колір яких повторюється у задуманому ритмі.

У килимах «сонце» використана вертикальна система зустрічних і з'єднаних між собою зубчастих ромбовидних фігур з тональним переходом від світлих золотавих до темніших відтінків по вертикальних краях.

Поперечно – смугасті ліжники – покрівці, наліжники, джерги виготовляють передусім у Турківському, Сколівському районах Львівської області, Рожнятівському і Долинському районах Івано–Франківської області.

Народні ткалі шукають різні темпи повторень чорно – білих, сірих смуг, їхнього обрамування, розділення рожевими, червоними пасочками. На основі вивчення орнаменту гуцульських ліжників ткалі в селах Либохора, Тухля, Орява (Сколівського району), Перегінське, Лецівка, Ясень (Рожнятівського району) розпочали виготовляти і візерунчасті ліжники. Ідуть пошуки розроблення нових композицій на ґрунті художніх традицій поперечно – смугастих ліжників Войківщини.

У наш час килими продовжують виготовляти у домашніх умовах в

багатьох традиційних осередках килимарства. Значна частина їх виробляється у західних областях України (на Гуцульщині, Поділлі, Буковині тощо). Їх тчуть для власних потреб, на замовлення і на збут. Ця форма виробництва килимів заснована на глибокому і всебічному засвоєнні традицій кожного локального осередку. Вона пов'язана з природним оточенням, базується на спадковості родинного досвіду, залежить від місцевих стереотипів. Художній стереотип – це найбільш характерні для того чи іншого осередку мотиви, схеми їх розташування, колорит, структура, фактура та ін. У домашньому килимарстві лише в окремих випадках найбільш обдаровані творчі особистості вносять певні інновації в усталений принцип художнього вирішення килимів.

Розглянувши особливості гуцульського килимарства можемо зробити висновки, що для гуцульських килимів типовим є поперечно-смугасте розташування геометричних мотивів, які в далекому минулому сформувались як символи-обереги, значення яких забулось, але залишилась потреба використання їх як необхідної традиційної приналежності. Їх художні особливості засновані на спільних для інших тканин принципах орнаментально-композиційного і кольорового рішень. Багаточисленні зразки килимових виробів, дають підстави стверджувати, про глибокі традиції килимарського мистецтва Гуцульщини.

АВТЕНТИЧНІ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ КУХНІ ГУЦУЛЬЩИНИ ТА ПОЛТАВЩИНИ

Українська кухня є стійким компонентом культури, має значне етнічне навантаження і завдяки своїм надбанням сприймається як оригінальна і неповторна на фоні кулінарного мистецтва інших народів. Українська кухня, як прояв матеріальної культури, органічно і невід’ємно пов’язана з іншими сферами культури – духовною, суспільною.

Розглядаючи українську кухню як складову національної культури відмітимо, що вона займала чільне місце у житті українського народу, свідченням чого є писемні згадки про цю галузь життєдіяльності українців. Простежуючи культурні традиції українців у галузі харчування звернемося до літературної спадщини історико-етнографічного спрямування.

В історії української етнографії виділяється період нагромадження–етнографічних матеріалів про українців, який тривав з XV до 60-х років XIX століття. Але ще у літописному джерелі «Повість временних літ» яскраво відбилися відомості з культури та побуту населення Київської Русі. Читаємо тут і згадки про деякі традиційні страви. Зокрема сюди відноситься й перша згадка про кутю, подається опис складників вівсяного киселю за князювання Володимира.

Унікальні відомості про український народ, про культуру і побут різних верств суспільства, які охоплюють значний проміжок часу, а саме – з XV до середини–XVII ст., містяться в описах П.Алеппського, У.Вердума, С.Герберштейна, А.Контаріні, П.Шевальє. Серед праць іноземців, що належать до часу XVII століття, найбільш ґрунтовною вважається «Описание Украины» французького вченого Г.Левассера де Боплана, де докладно описані архітектура міст і сіл України, одяг та їжа її населення, а також вірування, звичаї, обряди.

Зафіксовано набір традиційних українських страв, що домінували в побуті пересічного українця у XVIII столітті, І.Котляревським у поемі «Енеїда». На даний час багато зі згаданих страв уже вийшли з ужитку (серед них – лемішка, зубці, путря, кваша та ін.).

Ґрунтовною, з точки зору змісту етнографічного матеріалу, що стосується безпосередньо української кухні, є праця М.Маркевича «Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян» (1860 р.). У частині,

присвяченій народній кухні, дається опис технології приготування—90—традиційних українських страв, а також десертів та напоїв. Фахівцями відмічається, що розглядуваний розділ книги М.Маркевича про українську народну їжу є першою систематизованою працею і водночас першою спробою тематичної етнографічної розвідки у полі окресленої проблеми.

Широке коло питань матеріальної і духовної культури українського народу висвітлено у роботах М.Сумцова, відомого фольклориста, етнографа, літературознавця. Містять етнографічні відомості стосовно традицій харчування українців такі його праці: «Хлеб в обрядах и песнях» (1885 р.), «Культурные переживания» (1890 р.).

Наприкінці ХІХ століття та на початку ХХ в етнографічних журналах — «Живая старина», «Этнографическое обозрение», а також у літературно-історичних журналах, газетах та інших виданнях («Киевская старина», «Полтвские губернские ведомости», «Записки Черниговского губернского комитета» тощо) публікувалися статті з етнографічними матеріалами про народну їжу та особливості харчування українців.

У праці Хведора Вовка «Студії з української етнографії та антропології» (1928 р.) уміщено розділ про народну їжу. Ним приділена увага й локальним особливостям народної їжі.

Заслуговує на увагу видана у 1929 році книга «1-а українська загально-практична кухня», автором якої була О.Франко. Книга вміщувала рецепти національних українських страв, численні ілюстрації та кольорові таблиці,—словник рідковживаних слів та термінів з українського куховарства. Дана праця була не лише засобом пропагування традиційної української кухні. Істотно новою була спроба наукового обґрунтування харчування українців.

Передмову до цього видання, написану П.Франком — сином українського письменника Івана Франка, чоловіком авторки книги, інженером-хіміком за фахом, можна вважати перемогою, оскільки на той час популярної, доступної усім верствам населення літератури, що містила б відомості про походження продуктів харчування, їх калорійність і вітамінний склад, процеси травлення і правила поєднання продуктів харчування з метою забезпечення їх найбільшої користі для організму людини, правильне споживання готових страв, та й загалом — де домінувала б думка про те, що неправильне харчування є причиною багатьох захворювань, було обмаль (серед них можна вказати праці В.Бабічева, М.Хіндхеде, В.Ящинської).

Варто відзначити вагомість ще одного позитивного моменту даної праці: Ольга Франко наполягала на тому, щоб приготування їжі ввійшло до

програми навчання та виховання дітей.

У другій половині ХХ століття видано ряд монографій з різних галузей культури та побуту населення України, особливостей його господарської діяльності, матеріальної та духовної культури, сімейного та громадського побуту. Що ж стосується української кухні, то надзвичайно інформативним є історико-етнографічного дослідження Л.Артюх «Українська народна кулінарія», у якому висвітлюється не просто українська кухня у суто вузькому розумінні, коли відомості зводяться до переліку страв і опису–технології їх приготування, а досліджується та аналізується українська система харчування взагалі: набір традиційних для української кухні харчових продуктів, способи їх обробки і технології приготування страв, режим повсякденного харчування, харчові обмеження, заборони і переваги, асортимент щоденних і обрядових страв, звичаї, пов'язані безпосередньо з приготуванням і споживанням їжі.

У даній монографічній роботі Л.Артюх, даючи переважно етнографічний опис їжі і побуту українського селянства, обґрунтовує з точки зору суспільно-економічного розвитку, що саме ця верства населення була тим середовищем, де зберігалися традиції народного харчування.

Керуючись положенням, що основне етнічне навантаження несуть стійкі компоненти культури, які складають ніби її каркас, Л.Артюх обґрунтовано доводить, що саме їжа є одним з найбільш стійких, залежних від етнічних традицій, компонентів культури. Серед факторів, що сприяють її стабільності, вона виділяє наступні.

Фактор перший – напрями господарської діяльності людей та особливості природно-географічних умов. Населення України постійно утримує географічну цілісність територій і є осілим, займається хліборобством, тому названий фактор є підтвердженням стабільності української кухні, як стійкого компонента культури.

Другий фактор полягає у тому, що їжа українського селянства не так пов'язана з художніми смаками, як, наприклад, житло чи одяг, які з плином часу, зберігаючи певну традиційність, усе ж таки еволюціонували (особливо у ХХ столітті), підпадаючи під впливи моди.

Третій фактор – полягає у тісному зв'язку народної кулінарії з сімейним побутом, оскільки приготування їжі було справою жінок, які в минулому були більш консервативними носіями культурно-побутових традицій, а вміння готувати передавалося від матері до дочки і саме в тій формі, в якій вона сама раніше навчилася куховарити від своєї неньки та бабусі. Кулінарні таємниці передавалися з роду в рід, з покоління у покоління. Це

й забезпечувало збереження надбань минулих поколінь українців у галузі харчування у тому традиційному вигляді, що характеризував кухню як саме українську.

Етнографами, дослідниками побуту українців зроблено висновок стосовно того, що українське селянство було тією верствою населення, у середовищі якої зберігалися традиції народного харчування.

Особливості харчування українців минулого висвітлювалися багатьма дослідниками народного побуту населення України, які торкалися цього питання у зв'язку з іншими проблемами. Серед них можна назвати таких, як В.Борисенко, В.Горленко, О.Кравець, О.Кувеньова, Г.Стельмах, В.Супруненко та ін.

У 60-70 роках ХХ століття Українським науково-дослідним інститутом торгівлі та громадського харчування було видано ряд збірників кулінарних рецептів, розрахованих на широке коло читачів. Крім рецептури й технології приготування близько 400 українських страв, які було складено на основі відновлених рецептів старих українських страв, ці видання містять ще й короткий опис з історії розвитку української кухні. У ці праці включено матеріал про залежність здоров'я людини від їжі, зокрема відомості про харчові речовини та їх значення для здоров'я людини, смак їжі і зовнішній вигляд страви як передумови, що сприяють збудженню апетиту, а, відтак, і кращому засвоєнню їжі, гігієну приготування та приймання їжі, режим харчування.

Дані видання сприяли поширенню традиційної української кухні, утвердженню її у побуті українців, що дійсно можливо, оскільки технологія приготування національних страв описана з урахуванням сучасного обладнання кухні.

В умовах сьогодення популяризації української кухні сприяє наявність спеціальної літератури з технології приготування страв та відповідних видань збірників кулінарних рецептів.

Вагомим доробком сучасності, який дозволяє зберегти традиційні назви з куховарства для історії, для фахівців, що досліджують спадщину українців у галузі харчування з метою відродження забутих її традицій, є упорядкований Н.Чапленко спеціальний термінологічний словник з поясненнями «Українські назви з куховарства й харчування». Він налічує близько 3500 назв і є одним з унікальних доробків, оскільки у ньому зібрано й зафіксовано найбільш повний перелік куховарських термінів та їх дефініцій.

Досліджуючи відомості про українську кухню як важливу складову національної культури, відзначимо, що поняття «національна кухня» перш

за все асоціюється з характерними для неї стравами.

Національна кулінарія створюється національною спільнотою людей, спільністю властивих їм смакових сприймань. У кожного народу є своя національна кулінарія, для якої характерні свої особливі національні страви, і що важливо, свій особливий смак та особливі присмаки, які притаманні-їжі даної національної кухні. Отже, у традиційній кухні українців на перший план-виступають українські страви як прояв матеріальної культури.

У той же час, українська кухня, як прояв матеріальної культури, органічно і невід'ємно-пов'язана з іншими сферами культури – духовною та суспільною. Аналіз етнографічного матеріалу на основі праць М.Маркевича, М.Сумцова, І.Огієнка, Л.Артюх, Т.Гонтар, Д.Цвек та ін. дозволяє констатувати той факт, що супроводжуючим фактором у ході перебігу певних свят чи звичаїв, обрядів, які є важливими чинниками національної культури, виступають традиційні, обрядові страви, які є їх невід'ємними атрибутами. Це дає підстави зробити висновок про те, що українська кухня своїми здобутками органічно вплітається у загальний контекст не тільки матеріальної, але і духовної сфери життєдіяльності українського народу.

Єдиної класифікації-традиційних для української кухні страв немає, оскільки існує багато чинників, на основі яких їх можна класифікувати:

1. Асортимент страв української кухні в залежності від часу вживання та престижності їжі поділяють на дві великі групи: перша група – щоденні страви, друга – святкові страви.

2. Виділяють в окремі групи страви з продуктів рослинного та тваринного походження. До першої групи відносять страви із зернових і овочеві страви, страви з фруктів, страви із бобових, страв із грибів, а до другої – м'ясні, молочні, рибні страви, страви з яєць і сиру.

3. Їжу українців за вмістом основного продукту розділяють на овочеву, фруктову, борошняну, круп'яну, молочну, м'ясну та комбіновану.

4. Страви української кухні піддають класифікації і за приналежністю до тих верств населення, де вони переважно вживалися. Так, виділяється селянська кухня (страви відзначалися своєю простотою, бо для їх приготування використовувалися лише ті продукти, які мало село), міщанська (для приготування страв вже застосовували різні смакові приправи) та дворянська кухня (страви були вишукані – «аристократичні»).

5. Традиційну святкову та обрядову їжу, розглядають як незамінний атрибут обрядового циклу свят, який умовно поділяють на дві групи – сімейні та календарні. З огляду на це, в обрядовій їжі-виділяють страви, що

є традиційними для сімейних свят і обрядів, та страви, для календарних свят.

Страви української кухні виконували такі функції:

1. Споживча (утилітарна) – страви як засіб задоволення практичної потреби людини у харчуванні.

2. Символічна – страви з символічним навантаженням, вони виконують релігійно-магічну функцію, є невід’ємними атрибутами календарних і сімейних свят, багатьох інших звичаїв, обрядів.

До наших днів майже у незміненому вигляді–збереглися давні рецепти та технології приготування багатьох повсякденних страв, якими успішно користуються у побуті сучасні господині. Основним призначенням щоденних страв було практичне задоволення потреби у харчуванні як важливого фактору забезпечення повноцінної життєдіяльності організму людини. Зовсім інше призначення було у святкових страв.

Святкові страви умовно можна поділити на страви до сімейних свят і обрядів та страви до календарних свят. У сімейних святах виділяється весільна обрядовість (сватання, заручини, весілля, вінчання), родильна обрядовість (народження дитини, хрестини), поховальна обрядовість (похорон, поминки). До свят календарного циклу належать Свят-вечір, Різдво, Новий рік, Масляна, Великдень, Маковія, Спаса тощо. І саме їжа є–незамінним і постійним атрибутом сімейних та календарних свят.

Існуючі відомості, згадки про святкові страви можна розглядати у кількох ракурсах, класифікуючи їх таким чином: традиційні та обрядові страви до сімейних та календарних свят; страви та вироби з тіста, що є атрибутами аграрної обрядовості.

Традиційні страви зазвичай готували до тих чи інших свят, обрядів. Святково-традиційні страви готувалися за рецептами повсякденної кухні, але вони мали дещо вищу калорійність. Це досягалося завдяки додаванню до основного складу продуктів, що входили до рецептури тих чи інших страв, м’ясних, рибних, жирових компонентів, а також різноманітних набілів зі сметани, ряжанки тощо.

Обрядові страви – це страви, які спеціально готувалися до свят, обрядів. Майже всі сфери життєдіяльності українців минулого органічно пронизуються традиціями, пов’язаними з національною кухнею.

Народна обрядова їжа, за словами Лідії Артюх, – це «не лише засіб задоволення життєвої потреби людини, а й важлива форма соціального спілкування, традиційна суспільна цінність, що несе символічне навантаження», оскільки виконує релігійно-магічну функцію і, загалом же,

без неї обряд не може відбутися. До весілля випікався обрядовий коровай, весільний обрядовий хліб («дивень», «верч», «лежень») та обрядове печиво «шишки», «перепійці», «зозульки», «гуски», «качки», на Свят-вечір готувалася кутя, Великдень пеклася паска, красились яйця (крашанки), хрестини – «бабина каша», похорон та поминки – коливо тощо.

В окрему групу можна виділити страви та вироби з тіста, що є незамінними атрибутами аграрної обрядовості.

Українська народна кухня—багата на традиції та значною мірою регіональна.

Самобутньою є кухня горян Українських Карпат. Щодо гуцульської кухні, то їй притаманна простота й оригінальність страв. Їх асортимент був пов'язаний з найбільш уживаними продуктами, до яких можна віднести кукурудзяне борошно й крупу, квасолу, горох, гриби, картоплю, капусту, молочні продукти.

Традиційні гуцульські страви було описано видатним українським етнографом та громадським діячем Володимиром Шухевичем. Його наукова праця «Гуцульщина» складається із 5 томів-частин, що об'єднані в чотири книги, які були видані у 1899–1908 рр. Науковим товариством імені Шевченка у Львові. Це ґрунтовне—дослідження матеріальної і духовної культури гуцулів, є етнографічним дослідженням гуцульського життя того часу.

Праця уміщує у першій частині цілий розділ, що має назву «Гуцульський харч». З нього отримуємо інформацію щодо традиційних продуктів харчування гуцулів, способів приготування щоденних, пісних, святкових і обрядових страв.

Повоєнна етнографічна література також містить відомості про їжу гуцулів. Це питання розглянуто у роботах Л.Ф.Артюх та Т.О.Гонтар.

Славиться гуцульська кухня рядом традиційних, властивих лише їй, страв. Автентичною стравою є бануш (банош), який традиційно готувалася на відкритому вогні у чавунному казанку. Основними складниками страви були кукурудзяне борошно й сметана. Зараз подають цю страву зі шкварками, бринзою чи грибами.

З кукурудзяного борошна готували інші страви. Зокрема, кулешу. Варили її у невеличких горщиках, кулешінниках, чи у більших чавунних казанках. Величко Т. зауважує, що кулеша більше розповсюдженою була не у вигляді рідкої каші, а переважно у вигляді хліба. А для нарізання її на шматки користувалися звичайною ниткою. Про цю страву згадує і Хведір Вовк пишучи, що кулеша становила головну поживу в гуцулів. Споживали дану страву—з молоком, бринзою, салом.

Ще з кукурудзяного борошна готували на молоці кашу та пекли коржі-малаї. Т.Гонтар згадує про пиріг «чудофай», тісто для якого готували змішуючи кукурудзяне борошно та зварену й потовчену картоплю, а у якості начинки використовували варену капусту. Такі пироги пекли у перший день Великого посту у селах північної Гуцульщини.

Поширені на Гуцульщині борщі зі свіжих та квашених буряків. В.Шухевич зауважував, що борщ буряковий і гуслянка були буденними стравами, так само, як і кулеша.

Ще декілька цікавих гуцульських страв, технології приготування яких описано у монографії В. Шухевича: товчєнка, каша з гарбузів, голубці,—варя, росівниця, дзєма, юхварка та інші.

Оригінальною стравою була товчєнка. Для неї окремо варили боби, квасолі та картоплю (бурєшку). Зливали воду і—зсипали все разом, додавали третій мак, перець, цукор, цибулю. Усе перемішували й товкли.

Готували й кашу з гарбузів. Для цього гарбуз подрібнювали, вибирали насіння за обчищали шкірку, варили у воді, потім зливали воду та розтирали зварений гарбуз й досипали до нього гречану або кукурудзяну крупу, перемішували все й варили вдруге. А вже як звариться каша гарбузова, то додавали тертого маку.

З кукурудзяної крупи готували начинку для голубців: до промитої крупи додавали закришки і завивали у капустяне листя. Для приправлення готових зварених голубців використовували олію,—часник, масло, солонину.

Специфічною гуцульською стравою була «варя», для приготування якої брали окремо зварені та змішані разом свіжі та квашені буряки, квасолі та сливи. Споживали її з хлібом чи кулішем.

Рідкі страви у гуцулів — юхварка, дзєма, росівниця. Готували—юхварку на воді, додавали кришеної картоплі, потім сиру, солили, а як почне кипіти, то докидали щипане тісто із білої муки та закришку.

Дзєму споживали у пісні дні. Для її приготування брали сціжену воду з вареної квасолі, картоплі, бобів і кришили у неї малай або хліб, кулешу.

Росівницю варили з квасної капусти із додаванням капустяного розсолу й води, кукурудзяної крупи, для розрідження використовували третій мак або молоко з перетертого у макітрі сім'я. Т.Величко зауважувала, що до гуцульського борщу чи росівниці картопля, як правило, не додавалася. Але її окремо могли подати, була вона заміником хліба.

З огляду на те, що у господарській діяльності гуцулів вівчарство займало провідну роль, молочні продукти були традиційними у їхньому харчовому раціоні.

Основним молочним продуктом, який виготовлявся з молока, був грудковий сир «будз». З нього вже виготовляли «бринзу». А «вурду», «урду», робили із сироватки (жентиці), що залишилася після приготованого будзу. З кип'яченого молока заквашували «гусянку».

Гусянка – це страва, що схожа на кисле молоко, проте вирізнялася своєрідним смаком. Виготовляли її шляхом заквашування кип'яченого молока. Зберігатися вона могла до півроку і вже тоді мала назву «зимне молоко».

М'ясні страви у гуцулів були переважно їжею святковою та недільною. До поширених м'ясних страв етнографи відносять студенець (холодець), ковбасу зі свинячого м'яса та буженицю (вуджене м'ясо).

Страва «кишки» готувалася як домашня ковбаса, але в її основі були продукти рослинного походження. Так, для набивання свинячої кишки використовували сиру терту картоплю, яку змішували з кукурудзяним борошном грубого помелу, заправленим цибулею та чебриком. Або ж, іще варіант: кишки свинячі набивали гречаними або кукурудзяними крупами і пекли їх з кусаком солонини (сала).

Гриби використовувались для приготування багатьох страв. Їх додавали при варінні борщів, юшок, гриби споживали з картоплею, кашами.

В етнографічній літературі дається інформація стосовно хліба та інших печених виробів (Л.Артюх, Т.Гонтар, М.Сумцов, В.Шухевич). Так, у вжитку гуцулів був хліб кислий з кукурудзяного борошна. Опару для нього готували з вареної картоплі. Випікали, саджаючи у піч на капустиному листку.

Окрім хліба та коржів-малаїв гуцулами ще випікалися такі вироби:– «книші», «легкодушники (податники)», «кукуци», «пугачі», «баби».

Книші готували з вареної та потовченої картоплі. У середину закладали бринзу, яку змішували з чебриком, петрушкою, часником. Маленькі хлібці «кукуци» випікалися для дітей на Новий рік.

Пугачі – запашні-хлібці, які готувалися улітку. Тісто замішувалося на відвареній та потовченій макогоном закришці, до якої додавалося кукурудзяне борошно, вимішувалося й випікалося як хліб.

Для приготування «баби» основними складниками були кулеша та солонина (сало). Солонину вкладали на дно горщика, а поверх неї нарізану скибками кулешу, накривали покришкою та випікали у печі.

Автентична гуцульська цікавинка – виготовлені з овечого сиру їстівні баранчики. Ці вироби є описаними у багатьох етнографічних джерелах. Такі баранчики зазвичай виготовлялися пастухами на

полонинах.

Окрім баранців гуцули виготовляли ще коники, олені, птахи. Традиції ліплення маленьких скульптур із сиру із покоління у покоління, збереглися до наших часів.

Щоб змайструвати таку фігурку, треба було прокислий сир проварити у жентиці (сироватці). Тоді він ставав надзвичайно пластичним із нього вже можна було ліпити фігурки.

Такі вироби, виготовлені з овечого сиру, могли зберігатися аж до 20 років. Але їх все одно можна було потім споживати – потрібно лише покласти у гаряче масло, щоб сир розплавився.

Отже, гуцульська кухня – є надзвичайно багатою на національні традиції та розмаїття страв. Сучасна гуцульська кухня – стала більш різноманітнішою, асортимент давніх страв поповнилася новими. І надалі широко вживають сири, бринзу, готують бануш, кулешу, гулянку, і мало що змінилося у способах їх приготування.

Популяризації гуцульської кухні сприяло проведення цікавого непересічного заходу: в Івано-Франківську у січні 2020 року було встановлено національний рекорд країни із приготування найбільшої кількості банушу в одному казані. Сутність цього гастрономічного рекорду: об'єм звареного банушу – становив 1420 літрів. Потому всі охочі могли скуштувати цієї страви.

Кухня Полтавщини також самобутня та оригінальна, характеризується різноманітністю автентичних страв. Звернення до літератури етнографічного спрямування показало, що одне із найбільш інформативних джерел, у якому висвітлено питання особливостей харчування українських селян на поч. ХХ ст. є публікація етнографа й фольклориста В. Милорадовича в літературно-історичному журналі «Киевская старина».

Загальновідомий факт: Полтавщина znana в Україні та за її межами галушками. Ще у XVIII столітті Іван Петрович Котляревський у своїй поемі «Енеїда» писав так: «Той у Полтаві не бував, хто галушок не куштував». –

У Полтаві встановили навіть пам'ятник галушці як символу національної кухні українців. Він вважається уособленням добробуту й щедрості. Відкриття пам'ятного знаку полтавській галушці було приурочено річниці з дня народження Миколи Гоголя, який також згадував у своїх творах українські галушки.

На Полтавщині для приготування галушок використовували різне борошно, та частіше все ж пшеничне чи гречане. Традиційний спосіб їх

приготування: прісне тісто замішували на воді або сироватці, розкачували його у корж товщиною 1-1,5 см. та нарізали смужками шириною 3 см, відщипували від кожної шматочки та варили в окропі (молоці або юшці).

Автентичні полтавські галушки готувалися без начинки, а галушки з начинкою – це вже більш пізній варіант страви.

Крім галушок на Полтавщині широко вживаними борошняними вареними стравами були ще такі: затірка, локшина, варяниці, вареники.

Одна з найбільш давніх страв – затірка. Для її приготування брали круте підсолене пшеничне тісто. Щоб утворити маленькі кульки розміром з горошину чи квасолину, тісто потрібно було довго розтирати з борошном у–ночвах або макітрі дерев'яною ложкою. Утворені кульки з тіста варили в окропі, іноді їх варили у м'ясній юшці чи молоці. Затірка вважалася готовою, коли тісто спливало.

Для локшини тісто готувалося аналогічно, але в нього докладали ще сирі яйця. Тісто розкачували на тонкі коржі, підсушували, потім скручували у трубку і різали ножем–на тонкі смужечки, варили як і галушки та затірку – в окропі (молоці або юшці).

Варяниці – це перехідна форма борошняних страв від локшини й галушок до вареників. З крутого тіста, порізаного на шматки, розкачувалися коржі, як для вареників, й варилися. Готували їх здебільшого у піст або навесні, коли продуктових запасів ставало істотно менше.

Вареники завжди готувалися з начинкою, яка могла бути пісною чи скоромною. Загалом, для начинки брали сир, ягоди, каші (гречану, пшоняну), квасоллю й борошно. Саме борошняна начинка була типовою для Полтавщини. Її готували, за описом Л.Артюх, у такий спосіб. Смажили сало до стану сухої шкварки, у витоплений киплячий смалець засипали потроху пшеничного борошна й перемішували. Сипали борошна стільки, скільки вбирав у себе смалець, й смажили до золотого кольору. Вареники з такою начинкою мали свою назву – «вареники із піском».

Хліб посідав чільне місце у щоденному харчуванні українців. На Полтавщині вживали переважно житній хліб, а також гречаний. Про пшеничний хліб Хв.Вовк пише, що його печуть надзвичайно рідко, лише до особливо урочистих подій. Хліб випікався раз або двічі на тиждень, оскільки процес його виготовлення був досить тривалим. Для того, щоб вчинити тісто для хліба, використовували «розкришку» – хлібець, який замішувався на хмільній воді.

Кисле (хлібне) пшеничне чи гречане тісто використовували для випікання пампушок. Готові пампушки змащували олією (бідніші – водою)

з часником і споживали із борщем, капустаком, а також як окрему страву. Етнографами зафіксовано, що пампушками в деяких районах Полтавщини (Золотоніський повіт) називалися не печені, а варені кульки із кислого тіста.

Цікавий вид ласощів з квашеного пшеничного тіста – «пундики». Пундик складався з 10-12 розкачаних і підсмажених коржів, кожен з яких був перекладений ще й смаженою цибулею, запікався у печі. Не кожна селянська родина могла собі дозволити цю страву. Тому під назвою «пундик» у народі збереглося визначення як про рідкісні ласощі.

Пироги, їх випікали переважно з житнього борошна. Для них вимішували таке ж тісто як і на хліб, їх готували завжди з начинками. Для начинки використовували переважно: сир, картоплю, капусту, квасолю, гарбуз, мак, калину, вишні та ін.

Одна з найбільш давніх страв – каша. Для її приготування, як зауважував Хв.Вовк, частіше брали гречку, ячмінь, просо (пшоно), рідше – пшеницю. Каші з товчених круп варили рідкими і густими, рідкі могли готувати на молоці. Каші з дрібно товчених або молотих зерен мали свої назви, наприклад «вівсяне толокно» – вівсяна каша, кашоподібні мучні страви – кисіль, кваша, путря, лемішка. Саме ці страви згадувалися у XVIII столітті І.П.Котляревським у «Енеїді»: «На закуску куліш і кашу, лемішку, зубці, путрю, квашу...».

У щоденному харчуванні були поширені овочеві страви. Борщ був найбільш улюбленою стравою українців. Він має велику кількість різновидів – борщ з капустою, зелений (щавлевий, весняний борщ), холодний борщ (холодник). Технологія приготування зеленого та холодного борщів залишилася майже незмінною, а от борщ з капустою збагатився вмістом порівняно нового продукту (у його приготуванні почали на поч. XX ст. використовуватися помідори).–

На Полтавщині борщ з капустою заправлявся затертим пшоном або злегка підсмаженим борошном, аби він був густішим. До речі, заправку для борщу, а саме затертий салом чи олією часник (з додаванням борошна) називали «саламатою» або «саламуною». Споживали борщ як першу обідню страву, так само він був присутнім і у святковому меню.

Друга за значенням рідка овочева страва – капустак. Варився із квашеної капусти, картоплі та заправлявся пшоном. Як і борщ, капустак міг бути пісним чи скоромним.

З рідких овочевих страв ще готували юшки та супи, вони були борошняно-круп'яні, з додаванням м'яса, риби, грибів. Найпоширенішим був картопляний суп, а літньої пори в нього додавали ще додавали моркву,

горох чи квасолі. Юшки і супи, зварені з додаванням круп, називали ще «крупники». Багатші готували їх на м'ясній юшці.

Подібною до крупника була й інша страва – «куліш». Основними його складниками були: пшоно, картопля, сало й цибуля, олія (у піст), для саку – сушена тараня чи шматок м'яса. Куліш легко готувався і в домашніх, і в польових умовах, тому мав ще й іншу назву «польова каша». Саме на Полтавщині (Пирятинський район) ця страва мала рівнозначно обидві назви.

Споживали часто картоплю, її цілою у лущинні варили, пекли, з очищеної готували пюре, смажені і печені страви. Л.Артюх зауважує, що наприкінці ХІХ століття вона стає суттєвим додатком до хліба, а інколи і його заміником. Святковою стравою з тушкованої з м'ясом або салом картоплі була «печеня».

Гарбуза готували на солодке у запеченому чи відвареному вигляді, або ж ним заправляли гарбузову кашу. Споживати ще у такий спосіб: подрібнений гарбуз заливали коров'ячим молоком (чи маковим або конопляним у пісні дні), що вважалося справжніми ласощами.

Садовину (фрукти і ягоди) споживали у сирому вигляді, використовували у начинки для пирогів. У етнографічному дослідженні Л.Артюх зафіксовано, що поширеним способом зберігання садовини було сушіння вишень, слив, яблук і груш. На Полтавщині для сушки плодів і ягід будували спеціальні сушні («лозні»). Особливою славою користувалися опішнянські сушні. Сливи як сушені, так і солодкі й мариновані, виготовлялись для власного споживання і на продаж.

Гриби були суттєвим додатком до харчового раціону українців. Їх сушили, а взимку докладали у юшки та борщі, також солили, смажили, тушкували з картоплею.

Страви з м'яса на столі пересічного українця були лише на свята. Більш заможні селяни готували картоплю зі свининою – «печеню», «душенину», начиняли голубці січеним м'ясом, які змішували з кашею. З свинини готували ще ковбаси, кендюх, холодець (драглі).

Молочні страви вживали частіше ніж м'ясні. Саме молоко споживали свіжим, кип'яченим, пареним чи кислим. З нього отримували сир, сметану, масло. На молоці могли варити галушки, локшину, каші. Сир йшов на начинку до вареників та пирогів.

Збереженню надбань української кухні сприяють заходи з її популяризації. Понад 50 років тому в Полтаві відкрилася їдальня «Полтавські галушки», де готували саме ці страви для містян і гостей міста.

У продовж останнього десятиліття зацікавлені українським

колеритом туристи вирушали до Полтави, щоб відвідати незвичайне «Свято галушки». З назви зрозуміло, що це традиційне свято на честь одного з головних кулінарних символів Полтави – галушки. Кожного року різноманітні варіанти галушок презентують кафе і ресторани. Саме тут можна було скуштувати галушки, приготовані за автентичними та новими осучасненими рецептами.

У 2019 році було започатковано та вперше проведено Міжнародний гастро-фест «Полтавська галушка». Наступного 2020 року він уже проводився вдруге, який зібрав шанувальників «гастрономічного туризму» зацікавив не лише колоритом, театралізованими діями, українськими стравами, але й проведенням майстер-класів із виготовлення галушок.

Таким чином, розглянуті традиції української народної кухні, автентичний асортимент страв, притаманних Гуцульщині та Полтавщині, дозволяє зробити висновок, що до наших днів майже у незміненому вигляді збереглося багато давніх рецептів і технологій приготування багатьох повсякденних страв, якими успішно користуються у побуті сучасні господині. В умовах сьогодення різні форми популяризації надбань українського народного кулінарного мистецтва сприяють ознайомленню широкого загалу з регіональними традиціями народної кухні українців, культурною спадщиною у сфері харчування.

ІСТОРІЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ШКІЛЬНОГО ОДЯГУ

Організація освітнього процесу пройшла складний шлях становлення, а перспективи модернізації та удосконалення не знають меж. Прагнення піднести рівень освіти в Україні до європейського продукують реформування освітніх процесів. Організаційні зміни стосуються у першу чергу змісту й методики навчання, однак, важливим етапом є удосконалення освітнього середовища. З одного боку, це удосконалення матеріально-технічного забезпечення, а з іншого – формування нових взаємовідносин між учасниками освітнього процесу. Наше дослідження спрямовано на розв’язання питання етики освітнього процесу в шкільному середовищі, а зокрема, на формування етики зовнішнього вигляду учасників освітнього процесу.

Поширення грамотності та навчання основ наук на території України досліджували О. Брояковський, О. Люта, О. Трибуцька, А. Піскунов, Р. Шмагало та інші. Особливості розвитку культурно-освітницького руху в Україні в XIX ст. висвітлені у наукових розвідках І. Боса, Л. Кобилянської, С. Смаль-Стоцького, Т. Шоліної та інших. У працях В. Акатріні, С. Канюк, М. Кордуби, О. Пенішкевич, І. Петрик висвітлено основні аспекти історико-педагогічного аналізу становлення освіти на Буковині, насамперед історичної, розвитку шкільної мережі.

Спершу навчальні заклади були спрямовані лише на освітній процес – навчити читати та писати (часи Великокняжої України-Руси), згодом – на навчання основ наук (часи Київської України-Руси). Початкова школа стала характерною спадщиною княжої доби в Україні. Можливо, певне відставання від Європи, де вже розвинулася система колегіумів (середніх шкіл), можна пояснити тривалою боротьбою України-Руси з монголо-татарським світом. Реформа української школи відбулася у XVI–XVII ст., коли відбулося поширення колегіумів, академій і університетів в Україні. Перша вища школа в Україні – Острозька Академія – була відкрита князем К. Острозьким у 1576 р. на Волині. Її науковий потенціал формувався з викладачів з Греції, Риму, Польщі та України. Таким чином, розуміємо, що українське шкільництво та вища освіта формувалася під впливом західноєвропейських спільнот.

У другій половині XIX століття територія України знаходилася в

складі двох імперій – Російської та Австро-Угорської, територіальне управління в Україні було поділене на губернії та генерал-губернаторства, а західна Україна поділялася на землі Австрійської імперії та Угорського королівства. Еволюція українського шкільництва й педагогічної думки Буковини протікала в загальнонаціональному руслі історії України й належить до цінних надбань виховної культури українського народу. Тим більше, що на цій предковичній території з давніх часів жили українські племена, переважно тиверці та уличі. Українці є автохтонами Буковини, які осіли тут на століття давніше від румунів. У IX-XI ст. Буковина входила до складу Київської Русі, у XII-XIII ст. – Галицько-Волинської держави. Із середини XIV ст. перебувала у складі Молдови, яка на початку XVI ст. потрапила під владу Туреччини. У 1775-1918 рр. Буковиною володіла цісарська Австрія. Такі провідні віхи історичного шляху відобразилися у всіх сферах життя буковинців, у тому числі й освітній галузі.

У період існування Герцогства Буковина у країні діяли наступні освітні установи та заклади: Вища державна гімназія № 1, Нижча державна гімназія № 2, Українська гімназія – на базі українських паралельних класів, а на базі німецьких паралельних класів – Німецька гімназія, Державний польський реальний ліцей, Православні чоловічий та (окремо) жіночий ліцей, а також початкові три, чотирьох і п'яти класні школи. Більшість навчальних закладів підпорядковувалися міністерству освіти Румунії та Буковинській крайовій шкільній раді. На землях Східної Галичини і Буковини школи було полонізовано і онімечено. Навчання в них дозволялося тільки польською мовою, а з 1918 р. – українською, румунською та німецькою мовами. На Закарпатті в поодиноких народних школах, що існували для українців, учнів навчали мадярською мовою за підручниками з латинським шрифтом. Після розпаду Австро-Угорщини в 1918 р. на Буковині було проголошено українську владу, хоча й продовжувала панувати румунська окупація.

Вивчаючи історичні етапи розвитку освіти в Україні переважно досліджувалися мовне питання, зміст освіти, рідше методика навчання і зовсім мало відомо про умови навчання та організацію освітнього процесу. Про шкільну форму в навчальних закладах України не вели мови аж до 1949 року. Учні носили традиційний для певної території одяг. До школи зазвичай одягали все найкраще, що було в родині. Бо навчання – то благо, то світло, то дорога в життя. На Буковині до школи діти ходили одягнуті як на свято. Дівчатка одягнуті в широку та довгу сорочку, з пишно вишитими рукавами, червоними, синіми, рідше чорними та зеленими, нитками з

геометризованим щільним орнаментом. Поверх сорочки обгорталася темно-руда горботка з вовняної тканини, яка фіксувалася на талії широкою крайкою зі щільним геометричним малюнком вишивки червоними нитками. По крайці пов'язували один або два вузьких вовняних пояски (баюрки). Поверх сорочки одягали цурканку або мунтян – кожушок-безрукавка, розширений до низу з ворсовим покривом на виворітню сторону. Обшивають мунтян по проймах рукавів та передньому розрізі хутром тхора або куніці, по низу – баранячим смушком. По периметру мунтян прикрашений «силянкою», а перед оздоблений заокругленими зубцями із зеленого та коричневого сап'яну. По низу розміщуються сап'янові стилізовані квіти і листочки. В зимовий період носили довгі кожухи, оздоблені аплікацією з шовку (фото 1).



Фото 1. Учні Битківчанської початкової школи (1935-1936 рр.)

Хлопці на вишиванку одягали розшиту цурканку (кожушок без рукавів) і на цурканку – довгий вовняний сердак (переважно чорний або бурий) з вовняними гудзиками та зашпенками на грудях. Вузькі штани (портяниці) носили з білосніжного льняного полотна влітку і взимку поверх цих штанів одягали гачі з чорної, білої або червоної шерті. На ногах носили високі чоботи. Дітвора часто не мали свого верхнього одягу, тому одягали мамин чи татів.

У першій половині XIX століття лівобережна територія України знаходилася під владою Російської імперії, а відтак потерпала від

іншомовного та соціокультурного нав'язливого впливу. В підросійській Україні у всіх початкових і середніх школах навчання велося російською мовою за навчальними планами й програмами, що діяли по всій Росії. Початкова освіта для народних мас була відсталою, у той час, коли діти панівних станів отримували покращену початкову освіту в спеціальних підготовчих класах гімназій або в домашніх умовах. Для всіх учнів гімназій запроваджувалась єдина форма одєжі.

У 1834 році в Російській імперії було прийнято закон, який затвердив загальну систему всіх цивільних мундирів імперії, як гімназійних, так і студентських. Костюми, які носили хлопчики не тільки під час занять, а й після них, були своєрідним поєднанням військового і цивільного чоловічого вбрання. Форма гімназиста відрізняла підлітка від тих дітей, які не навчалися або не могли дозволити собі вчитися. Вона була предметом гордості й водночас певним чином вказувала на стан хлопчика в суспільстві: у гімназіях навчалися лише діти дворян, інтелігенції і багатих промисловців. У всіх навчальних закладах форма була військового фасону: незмінно кашкети, гімнастерки і шинелі, які відрізнялися лише кольором, кантами, гудзиками та емблемами (фото 2).



Фото 2. Гімназист

Кашкети зазвичай були світло-синіми з трьома білими кантами і з

чорним козирком, причому особливим шиком серед хлопчаків вважався пом'ятий кашкет з поламаним козирком. Узимку до нього додавалися навушники і капюшон кольору натуральної верблюжої вовни, оздоблений сірою тасьмою. Зазвичай учні носили суконну гімнастерку синього кольору зі срібними опуклими гудзиками, підперезану чорним лакованим ремнем зі срібною пряжкою і чорні брюки без канта. Була і вихідна форма: темно-синій або темно-сірий однобортний мундир з обшитим срібним галуном коміром (фото 3). Незмінним атрибутом гімназистів був ранець. За весь час свого існування гімназичні і студентські мундири змінювалися до 1917-го кілька разів (у 1855, 1868, 1896 і 1913 роках) – відповідно до моди. Але весь цей час форма хлопчиків була чимось середнім між цивільним і військовим костюмом.



Фото 3. Гімназисти

Обмеженою була середня і вища освіта для жінок. Рівень освіти у всіх середніх жіночих закладах (жіночі гімназії, єпархіальні училища, інститути шляхетних дівчат) був набагато нижчим, ніж у чоловічих. Жінки практично не мали доступу в університети і вищі технічні школи, для них організовувалися лише Вищі жіночі курси.

Полтавський інститут шляхетних дівчат – закритий навчальний заклад, створено у Полтаві у 1818 році й діяв аж до 1917 року. Перший серед губернських міст і шостий у Російської імперії взагалі, інститут шляхетних дівчат був єдиним у Полтавській губернії середнім навчальним

закладом для збіднілих дворянських дочок.

Положення про гімназичну форму для дівчинок було затверджено 1896 року. Наприклад, вихованкам інституту пропонувалося носіння суконь певних кольорів, залежно від віку: для вихованок 6-9 років коричневий колір сукні, 9-12 років – блакитний, 12-15 років – сірий і 15-18 років – білий. Сукні були закриті, одноколірні, простого покрою, з ними носили білий фартух, білу пелеринку, іноді – білі рукавички. В інших державних жіночих гімназіях також існувала форма: коричневі сукні з високим коміром і фартухи – чорний у навчальні дні й білий у святкові. Парадна форма доповнювалася білим відкладним коміром і солом'яним капелюшком. Якщо в місті було кілька жіночих гімназій, то, як правило, форма в них була різного кольору.

Зібрати дитину на навчання батькам в ХІХ столітті були недешево, часто до зборів недостатньо забезпечених дітей доводилося підключатися міським благодійникам. Гімназичну форму за встановленим зразком шили на замовлення. Форму училищ можна було купити готовою, що було дещо дешевше (фото 4).



Фото 4. Вихованки Полтавського інституту шляхетних дівчат 1892 р.

Наскільки слабо розвивалася у першій половині XIX століття шкільна освіта, можна бачити з наведених урядових даних за 1856 рік.

Таблиця 1

Розвиток шкільної освіти на Україні в першій половині XIX століття

Губернії та території	Шкіл усіх типів (вищих, середніх і нижчих)	Кількість слухачів та учнів	Учнів на 100 душ населення
Буковина	46	4 595	1,37
Волинська	76	3558	0,23
Полтавська	160	7866	0,44

Таким чином, прослідковується низький рівень освіти за заходів України та ще нижчий на Сході в першій половині XIX століття.

Земська реформа 1864 року сприяла розвитку просвітницько-виховної роботи на території українських губерній. За статутом земських установ з 1864 року, вони мали право засновувати початкові школи і дбати про їх матеріальне забезпечення. Проте земства не могли впливати на навчальний процес і навчальну програму та призначення вчителів. Народна освіта намагалася охопити якомога ширше коло дітей селян та робітників. Для цих верств населення України шкільне приладдя та підручники були не доступними, тому й мови не було про вимоги до шкільної форми одягу.

Шкільна освіта для народних мас України у XIX ст. була не доступною, хоча просвітницько-культурні течії спостерігалися на всій території не залежно від роду окупаційної влади на Україні.

Шкільна форма стає знову обов'язковою лише у 1949 році. Форму повернули, але тепер вона мала ідею зрівняти між собою різні фінансові можливості батьків. Вигляд форми особливо не змінився, просто фасони стали більш сучасними. Ще учні носили краватки (червоні), якщо були піонерами, і значки на грудях, якщо були жовтеньцями чи комсомольцями.

У 60-х роках минулого століття форма почала трохи змінюватись і більше відповідати моді. У 80-х роках у учнів старших класів форма стала іншою – тепер старшокласники носили брючні костюми (теж сині). Дівчата продовжували носити коричневі плаття, але могли вже поекспериментувати з його довжиною. Також їм дозволялось носити костюм-трійку – спідницю, жилет і блузку. Нові, вільні країни, які створились після розпаду Союзу форма стала не в пріоритеті. Був виданий закон, що кожна школа має право сама вирішувати, потрібна їй учням шкільна форма чи ні. Найбільш престижні навчальні заклади, а також деякі

школи мають свою власну форму, що підкреслює приналежність учня до того або іншому навчальному закладу, що допомагає дисциплінувати учнів, прищеплювати їм гарні манери.

Потрібна єдина шкільна форма чи ні – дотепер є предметом суперечок. У 2019 році Президент України В. Зеленський скасував указ про обов'язкову шкільну форму для учнів середніх закладів освіти. Спеціальну форму одягу для школярів регулював указ президента від 12 червня 1996 року № 417 «Про шкільну форму для учнів середніх закладів освіти», який чітко регламентував комплекти шкільної форми для учнів різного віку й вимоги до них. В Україні скасували шкільну форму, але не обов'язковий дрес-код для учнів шкіл.

Більшість учителів та батьків позитивно ставляться до відміни шкільної форми та прихильні думки, що в закладах загальної середньої освіти повинен бути діловий стиль або стиль кежуал, що більш подобається підліткам. Але не рвані джинси, в яких діти звикли ходити на дворі. Головне щоб було зручно і комфортно.

Коли мова йде про етикет зовнішнього вигляду школярів, то більшість думає про естетику і практичність одягу. Втім, є й інші, менш очевидні, але не менш важливі фактори. Наприклад, соціальний фактор – шкільний дрес-код дозволяє дітям відчувати себе більш вільними у виборі одягу, але й не притисненими у певні фінансові рамки, адже не всі батьки можуть купити своїй дитині найкращу шкільну форму.

Культурний фактор – шкільний дрес-код вчить дітей охайності, самодисциплінує. Трохи дивно, коли дитина приходить на уроки в спортивному костюмі, коли її немає у розкладі. Цей одяг призначений для активної діяльності, а не для навчання. Тому всьому повинно бути своє місце. Діти рано чи пізно все одно зіткнуться з дрес-кодом, коли підуть на роботу. Тож шкільна освіта повинна не лише розвивати розумово дітей, а й готувати до соціальної адаптації у суспільстві.

За інформацією аналітичного центру «Обсерваторія Демократії», демократичні країни усьому світі демонструють практику відмови від вимог щодо шкільної форми чи тенденції до відмови. Зокрема, у Німеччині шкільна форма ніколи не запроваджувалася, навіть за часів Третього рейху, у Франції – була скасована у 60-х роках ХХ століття. У Фінляндії та Італії теж немає шкільної форми, як і жодних вимог чи заборон щодо одягу. Водночас рішення про запровадження форми чи визначеного дрес-коду може прийматися колегіально на рівні конкретної школи. Здебільшого на цей крок зважуються «статусні» навчальні заклади, які таким чином

підкреслюють свою престижність.

Психологи стверджують, що відміна шкільної форми може стати причиною булінгу серед однолітків. У класах може піти розподіл дітей на багатих та бідних, і останні можуть стати жертвами цькувань. Як і більшість, альтернативним вирішенням цієї проблеми, психологи вважають, – введення дрес-коду. Діти з дитинства будуть знати, що костюм – це не просто одяг, це спосіб відповідно представити себе оточуючим.

Серед пошуків дизайну форми, в Україні пропонують оздоблювати шкільну форму вишивковими орнаментами з різницею для кожного регіону.

Відомий модельєр із Чернівців Світлана Крачило створила для своєї донечки-першокласниці оригінальну шкільну форму. Біла сорочечка зі складками та сарафан до колін, краватка з вишивкою, на голові поміж двома косами – пишний вінок (фото 5). Використання елементів національного вбрання українців у шкільному одязі стає доброю традицією.

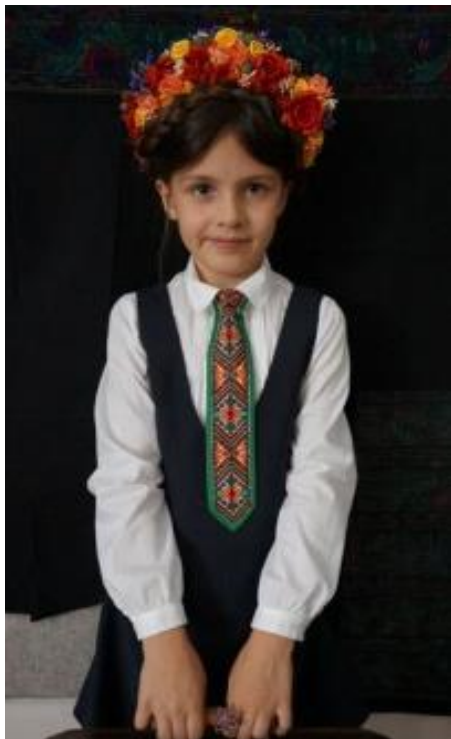


Фото 5. Шкільна форма від Світлани Крачило



Фото 6. Бренд дитячого одягу VoGi

На думку дизайнерки у школі потрібно бути зібраним, уважним. Краватка відповідає такому образу, а вишита краватка – це досить стильно. Сарафан підібрано під сорочку таким чином, щоб було видно комірець на шії та складки на грудях. У спідницях та сорочках школярів

незручно, сорочка витягується з-під спідниці. А сарафан – чудова альтернатива.

Форма для маленьких леді та джентльменів від бренду дитячого одягу «BoGi» теж сповнена національного колориту. Фахівці компанії відзначають, що при виборі шкільного вбрання важливо зважати на те як «лежить» форма на дитині. Інженери фабрики «BoGi» склали власну типологію фігур, провівши обміри дітей дошкільного, шкільного та підліткового віку. Ці заміри порівняли з державними стандартами України і у результаті винайшли нову, більш досконалу систему. Завдяки їй вдається конструювати дійсно комфортні вироби. Комфортні умови в процесі носіння створюють простота конструкцій та натуральні матеріали шкільної форми. Діти багато часу проводять у школі і їх одяг має бути перш за все комфортний. Однак, зовнішній вигляд також відіграє важливу роль у самовираженні та впевненості дитини (фото 6).

Відомий український дизайнер Андре Тан вважає, що смак в одязі треба прививати з дитинства. Дизайнер запропонував на 2020-2021 н. р. модний шкільний одяг, який замінить грубу полотняну тканину і допоможе дитині зрозуміти свою унікальність. За словами стиліста, скасування обов'язкової шкільної форми – це правильне рішення уряду, проте важливо зберігати доречну строгість і зручність в повсякденному, першому офіційному одязі дитини.

«Я думаю про свою дочку, коли працюю над кожною новою дитячою колекцією. У мій час, на жаль, шкільна форма була жахливою: з грубого темно-синього сукна, яке дряпало шкіру. Форму ще й купували «на виріст», на кілька розмірів більше. Я пам'ятаю, які емоції вона у мене викликала», – зазначив Тан у інтерв'ю виданню «Україна 24». При цьому він додав, що створення нових образів не скасовує якості, адже форма проходить щоденне випробування, а батьки не повинні боятися чергового прання дитячого одягу. Водночас форма повинна бути елегантною, витриманою, але з якоюсь особливою «фішкою». На думку Андре Тана, такою фішкою можуть стати елементи народного одягу (фото 7).



Фото 7. Шкільний одяг з колекції Андре Тана

Еволюція шкільного одягу в Україні пройшла складний шлях – від запозичення іноземних стилів (у XIX ст. на сході нашої країни) й повного невілювання (на заході у XIX ст.), через етапи строгої регламентації (середина XX ст.) аж до пошуків сучасного власного стилю. Шкільний одяг може бути різним, але залишаються незмінними вимогами до шкільного одягу – це зручність, комфорт та етикет зовнішнього вигляду учнів. Позитивними напрямками вдосконалення шкільного одягу є запровадження шкільного дрес-коду з елементами національної символіки, характерної для певного регіону України. Це дозволить зреалізувати естетичне та національно-патріотичне виховання молоді, формування етикету зовнішності та культури поведінки у суспільстві та з однолітками.

СПЕЦИФІКА НАЦІОНАЛЬНОГО ВБРАННЯ ПОЛТАВЩИНИ ТА БУКОВИНИ НАПРИКІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Формування українського народного одягу –яскравого й самобутнього культурного явища – відбувалося протягом багатьох століть. Ще за часів Київської Русі значного розвитку набули ткацтво та різноманітні ремесла, які мають безпосереднє відношення до створення одягу. Відтоді кожна епоха накладала відбиток на традиційне вбрання, і тому особливості костюма являють собою одне з важливих джерел вивчення етнічної історії населення України, його соціальної структури, естетичних поглядів та уявлень тощо.

Загальнохарактерною рисою традиційного українського одягу та численних доповнень до нього є декоративна мальовничість, яка відбиває високий рівень культури виробництва матеріалів для одягу, створення його різноманітних форм, володіння багатьма видами й техніками опорядження та оздоблення. Водночас народному одягу притаманна значна варіативність. Найбільш помітними були відмінності у костюмі, що побутував на Лівобережжі та Правобережжі, Слобожанщині та Поділлі. Це ж стосується й традиційного одягу населення Полтавщини та Буковини. Регіональною специфікою були позначені передусім матеріали для одягу; конструктивні, технологічні і декоративні прийоми його створення; способи виробництва окремих деталей: головних уборів, взуття, прикрас; колорит, техніка та мотиви орнаментики – особливо сорочок і поясного одягу, які майже до кінця ХІХ ст. зберігали давні локальні особливості, а також способи носіння й об'єднання всіх елементів одягу в повний, завершений комплекс вбрання.

Систематичний збір та вивчення етнографічних матеріалів, у тому числі і про одяг, почалися з середини ХІХ ст. завдяки створенню географічного товариства та Комісії з опису губерній Київського навчального округу при Київському університеті.

Із середини ХІХ ст. до початку ХХ ст. з'являються наукові праці, в яких міститься не лише опис вбрання, а й його генеза та класифікація. До найбільш значущих можна віднести дослідження В. Білецької, Ф. Вовка, Я. Головацького, О. Єфименко, Д. Зеленіна, М. Зубрицького, О. Кольберга, С. Маковського, Б. Познанського, П. Чубинського. В. Шухевича.

Дослідження народного одягу активно поновилися наприкінці 1950-х – на поч. 1960-х рр. Традиційний сільський одяг різних етнографічних регіонів України розглядався у працях І. Гургули, С. Колоса, В. Кульчицької, Г. Маслової, Г. Стельмаха. У 1970-х – 1990-х рр. виходять публікацій та колективні монографії присвячені окремим видам одягу та одягу окремих регіонів (праці Л. Булгакової, І. Грибанич, Р. Дудки, Я. Кожелянко, О. Косміної, М. Костишиної, К. Матейко, В. Миронова, Т. Ніколаєвої, Я. Прилипка, І. Спаського, Г. Стельмашук, З. Тканко, А. Українця, Г. Щербія).

Окремим видам народної творчості, ремеслам і промислам, де, крім іншого, розглядається і народний одяг, присвячені праці Г. Горинь, В. Зайченко, Р. Захарчук-Чугай, Т. Кари-Васильєвої, О. Никорак, Р. Пилипа.

На початку ХХІ ст. вийшли наукові праці М. Білан, Г. Врочинської, Л. Пономар, В. Титаренко, О. Федорук.

Оскільки регіони України відрізняються один від одного природними та історико-культурними умовами, традиційне вбрання українців немає єдиного узагальненого типу, а представлене регіональними типами та варіантами. Етнографічне районування України поділяє її територію на 4 макрорегіони (Полісся, Лісостеп, Карпати і Степ), кожен з яких, своєю чергою, поділяється на регіони. Кожен із регіональних типів вбрання складається з локальних варіантів із власною колористикою, орнаментикою, способом одягання та силуетом.

Мета дослідження – розкрити регіональну та локальну специфіку, трансформацію видів і типів національного вбрання Полтавщини та Буковини наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.

В українському традиційному вбранні кінця ХІХ – початку ХХ ст. поряд із збереженням давніх місцевих ознак простежуються нашарування, пов'язані насамперед з історичною долею різних земель України. Так, одяг населення Правобережжя зазнав помітного впливу польсько-литовської, Лівобережжя – російської культури. Велике значення мало й те, що через Україну йшло інтенсивне та постійне торговельне й культурне спілкування країн Заходу і Сходу. Виникнення Запорізької Січі, специфічні політичні умови, в яких опинилася Україна у ХVІ – ХVІІІ ст., взаємні контакти з сусідніми народами – все це зумовило своєрідність формування української національної культури і зокрема культури вбрання. Стильові особливості західноєвропейського ренесансу та з часом барокко проникають у художній світ України, отримуючи місцеву інтерпретацію і

в одязі. Завдяки своїм самобутнім рисам традиційний костюм українців був певною позначкою належності людини до тієї чи іншої верстви суспільства, мав досить широку й складну семантику, символізуючи, крім етнічних, регіональних чи соціальних ознак, вік і стать людини, її сімейний стан тощо.

Сорочка або вишиванка є основним елементом українського одягу. Сорочка слугувала як натільним, так і верхнім одягом, для її пошиття використовували домоткане лляне або конопляне полотно, а пізніше стали застосовувати і бавовняну тканину. До XIX – XX ст. українські сорочки придбали велику різноманітність у крої та оформленні орнаментами. Сорочки повсякденні шили з простого полотна, стримано декоруючи візерунками. Святкові сорочки відрізняються багатим колоритом вишивки на тлі тонкої красивої тканини.

Для українських сорочок характерні кілька основних видів крою: найдавніший крій по типу туніки, а також на кокетці, з суцільним рукавом та зі вставками на плечах. Регіональні відмінності проявлялися в засобах з'єднання плечової вставки та рукавів зі станом, розмірі та формі плечової вставки, рукавів та ласток (клинців, що вшивалися у рукав для розширення пройми), характері призбирування верхньої частини рукава та горловини, оформленні коміра та манжетів, горизонтальному та вертикальному членуванню стана сорочки. Розмір деталей, кількість полотнищ стана залежали від ширини домотканого полотна (у середньому 50 см), яка визначалася можливостями ткацького верстата. Регіональної своєрідності сорочці надавала й орнаментация, що виконувалася технікою ткацтва або вишивки.

Сорочка чоловіків Полтавщини мала тунікоподібний крій (тобто із згорнутого навпіл полотна) або прямокутні вставки на плечах (полики), пришиті по пітканню. Такий тип був характерний для всіх східних слов'ян. Чоловічі сорочки мали на грудях прямий розріз – пазушку. Святкові, меншою мірою буденні, сорочки по поликах, коміру, пазушці та чохлах рукавів оздоблювалися вишивкою. Чоловічі сорочки, зшиті з білого полотна, вишивалися білою, червоною, синьою бавовною або нефарбованою льняною ниткою, використовувалася мережка. Сорочки були з вузьким комірцем та зав'язувались кольоровим шнурком або стрічкою.

Жіночою найрозповсюдженішою сорочкою була сорочка з прямими плечовими вставками (полики або уставки), що пришивались до станка по основі або пітканню. Комір, краї рукавів і пазуху жіночої сорочки

прикрашали вишивкою білим по білому, хоч і непоодинокими були червоно-чорні візерунки та мережка. Рукава збиралися в збірку зверху і знизу.

Різноманітної форми та крою штани шили з грубого саморобного полотна білого кольору, іноді з вибіячастим малюнком у вигляді вузьких поздовжніх синіх або чорних смуг. Зимові штани робили з білої вовняної тканини, а в західних областях – із валяного сукна білого, коричневого або червоного кольорів. Заможне населення використовувало покупні тканини.

Основною ознакою крою штанів є спосіб поєднання двох холощів – ромбоподібний, прямокутний, трикутний або безклинний. Різновид крою визначався також кількістю швів та способом утримання на талії – за допомогою очкура, ремня, вшитого пояса тощо. Локальною ознакою є і спосіб носіння штанів і сорочок. Там, де побутовали широкі штани, у них заправляли сорочку, а з вузькими штанами сорочку носили навипуск.

Чоловіки Полтавщини заправляли сорочки у полотняні штани, які були досить широкими. Популярні були шаровари. Шаровари – термін перського походження. Старовинні широкі шаровари складали обов'язкову частину одягу запорізького козацтва. Штанини шароварів з щільного полотна заправляли у «чирики» – чоботи з м'якими невисокими халявами. На талії шаровари кріпилися поясом, який одночасно був і прикрасою, так як його ткали з різнокольорових ниток красивими візерунками. Поступово шаровари замінили вужчі штани, холощі яких з'єднувалися між собою клинами.

Жіночий стегновий (поясний) одяг прикривав нижню частину фігури та одягався безпосередньо на сорочку. В українському жіночому костюмі другої половини XIX – початку XX ст. існувало кілька способів його утворення: за допомогою незшитих, частково зшитих та зшитих прямокутних полотнищ саморобної вовняної тканини. Незшитий (розпашний) стегновий одяг (запаска, плахта, горботка) складався з одного або двох полотнищ (одно- або двоплатовий). Зшитий стегновий одяг – спідниця (андарак, літник, димка, фартух, шорц) шилася у 3-4 пілки з саморобних вовняних, наніввовняних та полотняних тканин, а з розвитком мануфактури і з фабричних матеріалів. Вони мали місцеві колористичні та орнаментальні особливості, а також різні назви.

На Полтавщині поверх сорочки жінка вдягала запаску, що переважно складалася з двох вузьких пілок однотонної або орнаментованої вовняної саморобної тканини. Іноді замість запаски одягали дергу – розпашний одяг, що складається з одного довгого шматка вовняного домашнього полотна,

який жінки обертали кілька разів навколо нижньої частини тіла. Через це її ще називали «обгортка». Закріплювали запаску та дергу на талії поясом.

Як святковий одяг була поширена плахта, що виконувалася із двох полотнищ (гривок) барвистої клітчастої вовняної саморобної тканини. Ці полотнища зшивали приблизно наполовину або на дві третини. Зшита частина охоплювала фігуру ззаду, а незшиті крила (криси) вільно звисали по боках. Іноді передні кінці плахти підтикали під пояс. По всій території України побутував фартух – запаска, який носили з різними типами стегового одягу. Фартух часом виготовляли із дорогих нарядних, частіше привозних тканин (парчі, візерунчастого шовку, вовни). Ошатний білий фартух декорували вишивкою і мережками.

Безпосередньо на сорочку українці одягали нагрудний одяг, який прикривав верхню частину фігури і виразно впливав на загальний силует. Цей тип одягу переважно був без рукавів, рідше з рукавами. Зокрема, безрукавки, що їх носили як чоловіки, так і жінки, демонструють велику кількість типів – за рахунок використання різних матеріалів, крою, художніх прийомів тощо.

У жінок Полтавщині популярними були керсетки (безрукавки з фабричної тканини). Керсетки були різної довжини та мали знизу м'які фалди, прикрашалися вишивкою, тасьмою, гудзиками.

Верхній одяг українців кінця XIX – початку XX ст. був надзвичайно різноманітний. Його типи відповідали специфіці природно-кліматичних умов, характеру господарської діяльності, соціальному становищу населення; на верхній одяг особливо яскраво відбилися етнокультурні взаємовпливи.

Традиційний верхній одяг поділяється на осінньо-весняний, зимовий та плащовий. Найбільшого поширення в українців набув осінньо-весняний вид верхнього одягу, багатий на матеріали, форми, конструктивно-художні прийоми. Форми осінньо-весняного верхнього одягу з домотканого сукна залежали від крою спинки і способу її з'єднання з передньою пілкою по лінії бічного шва. Виходячи із цього, верхній одяг міг бути прямий, розширений донизу вставними боковими клинами (халатоподібний) та приталений – з невідрізною або частково чи повністю відрізною спинкою. Традиційний верхній одяг із домотканого сукна не розрізався по лінії плеча, тобто викроювався з перегнутого полотнища (вперекидку).

Поряд із домотканим сукном заможне населення Наддніпрянщини використовувало для верхнього одягу привозні тканини, а з розвитком вітчизняного мануфактурного виробництва – і місцевого виготовлення.

Одяг, шитий із досить легких тканин, в умовах клімату України був за верхній протягом значної частини року. Найбільшого розповсюдження такий одяг набув серед мешканців сіл, розташованих неподалік від торгових центрів. У XVIII – першій половині XIX ст. для нього використовували кольорове сукно різного гатунку, візерунчастий штоф, китайку, сірий черкасин, репс; для оздоблення – кольоровий оксамит, парчу, які завозилися з країн Заходу та Сходу. Одяг виготовлявся на підкладці і за потребою утеплювався тонким шаром клоччя або вати.

Основними елементами верхнього чоловічого вбрання Полтавщини були свита, кожух, жупан, керея та пояс. Верхній одяг шився з добротного сукна чорного, коричневого, а в давніші часи – білого або сірого кольору. Свита (приталений верхній одяг із домотканого сукна) на спині призьбиралась до талії. Траплялися чоловічі свити з так званими «вусами» – клинцями, які вставлялися ззаду до лінії талії. Заможніше населення влітку носило жупан із фабричної тканини, схожий за кроєм на свиту, а взимку – кожух до талії з овчини або тулубчастий.

Жупан – давній тип слов'янського верхнього одягу. У XVII – XVIII ст. був частиною святкового чоловічого або жіночого костюма заможної козацької старшини, шляхти та міщан, а пізніше набув поширення у селянському побуті. Наявність жупана була ознакою заможності. Шили його з дорогих тканин – штофу, парчі або з тонкого фабричного сукна, частіше синього або зеленого кольору. Жупан був досить довгий, приталений, із призьбіраною спинкою і полами, що ледве сходилися, з відкладним або стоячим коміром, манжетами і кишенями, на полотняній підкладці. Поли, відлоги, манжети та кишені обшивалися кольоровою тканиною, прикрашалися тасьмою, шнурами, гарусом; уздовж пілок у два ряди і на кишенях пришивалися гудзики.

Кожух – зимовий одяг з овчих шкір хутром усередину. В різних місцевостях України мав особливості крою, пропорцій, кольору, оздоблення. За кроєм нагольні (некриті) кожухи були прямоспинні, розширені донизу та приталені під стан. Колір кожуха – переважно білий, рідше червоний з відтінками або чорний. Кожухи прикрашали вишивкою, аплікацією з кольорової шкіри, нашивками з яскравих плетених шнурів, китичками з різнокольорових вовняних ниток та ін. Кожух покритий сукном називався – байбарак.

У негоду на свиту чи кожух одягали плащоподібний одяг із грубого домотканого сукна – керею, що мала відлогу (бородицю, кобку). У деяких місцевостях керея навіть заміняла свиту, а тому й називалася свитою.

Верхній одяг чоловіки підперезували тканим або плетеним вовняним, шовковим, бавовняним поясом.

Шляхта Полтавщини носила шовкові або суконні довгі жупани «польського крою». Поверху жупана надівали кунтуш із великими прорізами для рук і довгими «фальшивими» рукавами (вильотами), які перекидали через плечі на спину. По жупані пов'язували шовковий пояс, шитий золотом або сріблом. Нижнім вбранням були широкі суконні штани.

Чоловіки носили короткі до колін юпки (чумарки) або свитки. Юпку пов'язували кольоровим поясом. Зверху по юпках носили кольорові жупани, переважно з синього сукна, з круглим шалевим коміром. Зверху по жупані, особливо в негоду, одягали кобеняки, довгі до колін чоботи, широкі штани, які заправляли в чоботи. Просте населення в негоду поверх свити одягало широкий кобеняк з відлогою.

Усі чоловіки незалежно від соціального стану підбривали волосся в кружок «під макітру» і мали довгі вуса. Бороди відпускали тільки літні чоловіки. Степовики – так називали мешканців степу, носили зачіски такі, як і запорожці, тобто голови голили, залишаючи лише чуприну (оселедець).

Влітку чоловіки носили солом'яні брилі, взимку – сиві та чорні смушкові шапки або хутрянні «кучми» циліндричної форми зі сферичним або плоским дном.

Повсякденно бідні чоловіки, як і жінки, здебільшого ходили босоніж або взувалося в постолі – стягнуті шматки сиром'ячної шкіри, чи личаки – плетені з lika. Заможніше населення носило шкіряні чоботи та черевики (чорні, червоні, жовті). Жіночі черевики робили на невисокому підборі, вони могли бути відкритими або з халявкою, що мала шнуровку чи гудзики, прикрашалися багатим орнаментом, виконаним різноманітною технікою. На свята заможні жінки вдягали сап'янці (чорнобривці) – чоботи з особливої шкіри – сап'яну (червоного, зеленого, жовтого кольорів), виразно оформлені орнаментом, із трохи задертих носами, невисокими халявками і високими підборами.

Жінки шляхтянки носили по довгій сорочці шовкові плахти та до них попереду шовкові запаски. Це було домашнім одягом. Коли виходили з дому, то зверху сорочки одягали довгі контуші з тонкого сукна або з матерії. Такі контуші були пошиті до стану, та мали ззаду дві фалди обшиті по стану золотим або срібним галуном. Коміри, круглі по стану вилоги, були з кольорового оксамиту.

Верхній одяг (юпки та кофти) носили з сукна, ситцю. Юпки були пошиті до стану і від стану мали численні збори та біля шийи виріз. Таке ж

саме вбрання, але довше і з круглим виложистим комірцем, називалося кофта. Крім цього одягу носили, ще довгий шушпан з великим виложистим коміром, пошитий з китайки, ситцю. Зверху на юпку або кофту одягали довгу до кісточок свиту, пошиту до стану з двома фалдами ззаду. Бідніші носили білі свити з сукна домашнього виробництва, а заможніші світло або темно-сині, з фабричного сукна. Покрій свити був такий як і давнього контуша, незначно змінений. Заможніші жінки та міщанки носили спідниці зі шнуровицями та різнобарвні жупани з китайки або суконні. Взимку носили кожухи або покриті сукном чи китайкою овчині чи заячі шуби.

На Полтавщині дівчата заплітали волосся у дві коси, викладали на голові у вигляді вінка та прикрашали влітку живими квітами. Нижче кіс пов'язували кольорові стрічки та бантики. Волосся заплітали також в одну косу з різнобарвними стрічками, такі стрічки називали стьошками або скиндячками, інколи – в одну велику і кілька маленьких кіс. Заможні дівчата прикрашали коси золотими шнурками, золотою сіткою або мереживом.

Дівчата влітку ходили з непокритою головою, обвиваючи її стрічкою, а на свята одягали вінки. У звитому чубатому вінку композиційний акцент був спереду. Виготовляли його з різних живих (чорнобривців, рожі, васильків, маку, жоржини, барвінку) або штучних (воскових чи паперових) квітів, прикрашали сусальним золотом, пташиним пір'ям, пофарбованим у яскраві кольори. Ззаду на спину опускалися барвисті стрічки (рис. 1).

На Наддніпрянщині обв'язували голову хусткою, складеною у вузьку смугу. Взимку поверх неї одягали теплу хустку, влітку – легеньку, зав'язуючи кінці під підборіддям або на потилиці. Заміжні жінки скрізь в Україні обов'язково покривали голову очіпком. Жінки Полтавщини покривали голову ситцевим, шовковим з парчею або лише парчевим очіпком. Був поширений давній головний убір – намітка, оздоблена вишитим або тканим орнаментом. Намітку одягали на обруч (кибалку) з лубу, картону або на очіпок.



Рисунок 1. Жіночий одяг Полтавщини

Також жінки пов'язували на голову хустину, складену у вигляді тюрбана, носили на голові кораблики, з вилогами з оксамиту та з верхом з шовкової парчі. Крім корабликів носили також високі кибалки, покриті шовковим серпанком з довгими кінцями. Взимку на голові заможніші носили чепці з наміткою, а міщанки круглі шапочки з опушкою з хутра соболя.

Основними прикрасами у жіночого населення Полтавщини були стрічки, сережки, намиста з коралів, бурштину або дутого скла, срібні, позолочені або золоті дукачі, каблучки, персні. Діти носили мідні, а дівчата й жінки – срібні, позолочені, зрідка золоті сережки. Найбільше поширення мали так звані п'явочки (у вигляді кільця), уточки (кільце з зображенням качки), метелики, ягідки (з тонкого обідка з великим червоним камінцем – вічком), маківки – у вигляді квітки з голубим або червоним камінцем посередині. До сережок часом кріпились привіски – бовти, теліпони.

Краса, своєрідність, комфортність українського національного одягу

обумовлені багатовіковими традиціями, розвитком і вдосконаленням технік отримання та обробки матеріалів для виготовлення одягу, творчими талантами рукодільниць, що створюють різні фасони і декоративні оздобы. Майстри у різних регіонах України намагалися створити свій неповторний одяг, тому український костюм дуже різноманітний.

Одяг українців, які проживають на Буковині, значно відрізняється від одягу жителів Полтавщини.

Жителів Буковини умовно поділяли на подолян – мешканців рівнини, і гуцулів – гірських районів. У мові та традиціях вони мають мало відмінностей.

Буковинські подоляни носили довгу вишиту сорочку з широкими прямими рукавами, яка спереду мала заціпку. Чоловіча сорочка була тунікоподібною, з характерною вишивкою на з'єднанні рукавів із станком. Носили її навипуск і підперезували широким шкіряним поясом (чересом) з металевими прикрасами і орнаментальним тисненням.

Влітку чоловіки носили вузькі штани (портяниці) з білосніжного лляного полотна та прикрашені вишивкою по низу штанин. Взимку поверх цих штанів одягали з чорної, білої або червоної шерсті гачі (чоловічі штани, які склалися з двох окремих частин: нижньої, що обтягувала ногу, та верхньої, що кріпилася на талії за допомогою шворки).

На вишиванку чоловіки одягали розшиту цурканку (кожушок без рукавів) і зверху – довгий вовняний сердак (прямошпинний піджак із домотканого валяного сукна темного кольору (переважно чорний або бурий), з бічними клинками або без них), з вовняними гудзиками та оздоблений шнурами з кольорових вовняних ниток. Взимку чоловіки під сердаком носили ще й великі кожухи. А зверху на сердак одягали білі, багато орнаментовані, вовняні плащі з ковпаками на плечах (манта).

Парубки з Нижнього Черемошу прикрашали влітку голову високим плетеним з соломи капелюхом, з павичевим чи півнячим пір'ям, а також стрічками чи плетеними герданами, взимку носили хутряні шапки (кучма, шапка, капуца). На ногах носили високі чоботи з загостреними притятими носами, черевики на шнурівках, прикрашені зверху ремінцями та китицями, а влітку – постולי або «зморщування» – вид личаків, зшитих із шкіри.

Буковинські гуцули носили коротшу сорочку з прямими або на манжеті рукавами. Під сорочку одягали білі портяниці, на сорочці носили вузький ремінець або широкий шкіряний пас (черес) з гудзиками з месінгу, або кептарик.

Кептарик – безрукавка з овчини, дуже популярний вид одягу у жителів Прикарпаття і Карпат. Жителі кожного району цих місцевостей намагалися урізноманітнити способи декорування безрукавок, досягаючи в їх оформленні надзвичайної краси та неповторності. На кептарик одягали широкий короткий бурий сердак із вовняними гудзиками та зашпенками на грудях, який прикрашали шкіряними аплікаціями, вишивкою, шнурками.

Влітку носили чоботи або постולי з притятими носами без прикрас. На голові носили вовняний або солом'яний капелюх (кресаня) з вузькими полями. Взимку чоловіки носили поверх портяних штанів, сині або червоні шерстяні штани (гачі). Під сердак одягали великі кожухи і на сердаку одягали манти з колпаками. На ногах носили постולי з вовняними капцями. На голові носили шапки, кучми або капузи. Гуцульські парубки прикрашали капелюхи мосяжними бляшками та китицями.

Жінки носили влітку довгу, вишиту на грудях, плечиках та рукавах, сорочку з широкими рукавами. Зверху носили темну або руду шерстяну обгортку (горботку) з двома пришитими до неї різнокольоровими поясками, на свята одягали червоно-синю фоту (ріклю). Зверху пов'язували широку різнокольорову крайку (пояс, довжиною до 3 м) і по крайці вузький вовняний поясок (баюрок) (один або два). На сорочку одягали цурканку, як у чоловіків, та бурий або чорний сердак. На ногах носили черевики або чоботи.

Дівчата носили сніжно-білі до кісточок сорочки, вишиті шерстю на пазусі та на рукавах. На сорочку одягали оздоблену цурканку, яка в залежності від місцевості могла бути різної довжини. До церкви та на свята чи в місто замість цурканки дівчата одягали шовкові напівкожушки (коцовейки), а замість обгортки – шовкові обгортки (фота).

Взимку буковинські подолянки носили великі кожухи, які були оздоблені (писані) шерстяними червоними нашивками та дармовисами на шкіряних шнурках. На голову дівчата одягали кольорові або білі хустки, а заміжні жінки – високу керпу, на якій пов'язували намітку (інколи на намітці носили турпани).

Головні убори дівчат на Буковині досить різноманітні, яскраві й різнобарвні. Найтиповішими дівочими головними уборами були карабуля, дьорданик, кода, коробка, капелюшиння, вінок, а також квіти. Оригінальні вінкоподібні або шапкоподібні вироби, основи яких робилися з картону і потім обшивалися тканиною, прикрашалися штучними квітами, тасьмою, бісером, скляними намистинами, монетами, шовкови китичками, павиним пір'ям тощо. Ззаду до основи пришивали різнокольорові стрічки. Окремо

до головних уборів прикріплювали пучки стебел ковили, які, розпушуючись на повітрі, надавали виробам досить екзотичного вигляду (рис. 2).



Рис. 2 Буковинський стрій

У гуцулів заплітали коси не тільки дівчата, а й заміжні жінки. У волосся іноді вплітали штучні коси з конопель або гарусу, різнокольорові вовняні нитки (уплітки, заплітки), що значно потовщувало коси. Голову дівчата прикривали, зазвичай, вінкоподібно; зокрема, одягали старовинне чільце – нанизані на дріт або ремінець мідні пластинки у формі маленьких стручків чи пелюсток. Також дівчата носили прикрашені гальонами перемітки (рантухи), хустки (турпани), штучні квіти. У заміжних жінок побутовала намітка, поверх якої голову інколи обвивали складеною у смугу хусткою. На свята одягали багато шийних, вушних і ручних прикрас: згарди, гердани, ковтки – низані з різнобарвного бісеру грушоподібні сережки, а також сережки з підвісками з намистин або металевих пластин, ретязі (мосяжні ланцюжки), нараквиці (браслети, сплетені з різнокольорової вовни), перстні.

Залежно від віку чоловіки змінювали зачіску. Хлопці й молоді чоловіки у рівнинній зоні мали коротку стрижку, а на території Буковини – Хотинщини – «круглу» стрижку «під макітру», що була характерна і для інших регіонів України. У всіх зонах Буковини чоловіки старшого віку носили коротко стрижене волосся на чолі і довге волосся, яке спадало на плечі. На голові волосся розділяли пробором, змащували салом і закладали за вуха. Найбільш поважні в селі чоловіки старшого віку заплітали волосся ззаду в косичку.

Узимку буковинські гуцулки носили кептарики, сердаки, манти. На ноги зимою вдягали вовняні напівштани (підколіниці). Довгих кожухів, коцовейок та фот дівчата гуцулки не носили.

Через плече гуцули та подоляни носили полотняні сумки (дзьобенки) або шкіряні торбинки з мосяжними гудзиками. Подоляни носили у руках палицю, а гуцули – малі залізні або мосяжні топірці.

Такими були різновиди традиційного народного вбрання на Полтавщині та Буковині, що побутували в Україні аж до початку ХХ ст. Регіональні відмінності проявлялися не лише у назвах предметів костюма, а й у створенні різних фасонів і крою, використанні особливих технологій виготовлення матеріалів, шиття та декорування одягу. У кожному регіоні носили свої, характерні лише їм, головні убори, прикраси, взуття. Найбільш помітно позначилися відмінності на неймовірно багатій різноманітності орнаментів, якими українці прикрашали свій одяг. Вишиті сорочки завжди матимуть свої неповторні регіональні особливості.

Український традиційний національний костюм відображає художній талант українських жінок, що створюють гарний одяг для всієї родини. Всі елементи одягу прості за формою, багаті різноманітними прикрасами, насичені яскравими фарбами. Працюючи над оздобою сорочки, спідниці, головного убору або іншого елемента, українки використовували фарби і образи рідної природи для піднесення свого роду і для втілення в орнаментах своєї мрії про прекрасне майбутнє.

ТРАДИЦІЯ СТВОРЕННЯ ВУЗЛОВОЇ ЛЯЛЬКИ У ПОЛТАВСЬКІЙ ОБЛАСТІ

У сучасному світі процеси глобалізації та суспільних перетворень створюють загрози погіршення, зникнення та руйнації культурної спадщини людства. Розуміння існуючих загроз спонукає світову спільноту до дій в напрямку збереження, фіксації популяризації культурного надбання людства. Відгуком на актуальні світові культурологічні тренди в українському суспільстві стає помітнішим та соціально значущим процес осмислення та інтерпретації культурного надбання нашого народу, зокрема традицій народного мистецтва. Як зазначив Микола Жулинський «Народне мистецтво – винятково важливий культурний потенціал, вкрай необхідний для формування національної самосвідомості громадян України», що «..збагачує країну культурними ресурсами».

Українці зберегли унікальну іграшкову культуру, що є невід'ємною складовою народного мистецтва. Народна лялька за висловом Є.Шевченка є «...віддзеркаленням прадавньої культури українців» та є високодуховним пластом традиційної культури, слугує живим засобом спілкування поколінь і є водночас сучасною креативною культурною практикою, що дозволяє знаходити новий сенс у традиції і будувати майбутній культурний простір України. Мистецтво української народної ляльки є особливим типом художньої творчості, що інтегрує у собі різні види народного мистецтва, поєднує матеріальні й духовні здобутки української культури. Лялька є одним з найдавніших проявів художньої творчості людини, її прагнення ідентифікувати себе в оточуючому світі. Мистецькими особливостями, що характеризують вузлову ляльку є: пластичне вирішення, просте і не вибагливе, декор, оригінальний орнамент оздоблення, природна колірна гамма. За висловом К. Матейко «Народні ляльки є цінним матеріалом до пізнання окремих ділянок із матеріальної культури бо відрізняються яскравим реалізмом».

Потрібно зазначити, що українські дослідники розглядали народну іграшку у різних аспектах відносно до своїх наукових зацікавлень: з точки зору вивчення дитячої психології та народної педагогіки, як етнографічний об'єкт, як складову, артефакт обрядового дійства, але не розглядали народну ляльку як об'єкт народного мистецтва. Найден О. зауважив, що українське мистецтвознавство «не побачило іграшки твору мистецтва, чий

витоки сягають обрядової субстанції, чий матеріал, чия символіка, функції колір, орнамент виражають особливості місцевих та загальнонаціональних уявлень щодо людського буття, його смислу й мети». Довший час іграшкарство досліджувалося лише як елемент дитячої субкультури. Софія Русова розглядаючи іграшку з точки зору педагогіки у 1911 році писала: «...наше XX століття, яке справді можна б було назвати «століттям дитини», не можна не звернути уваги на забавки та іграшки, як на значний фактор розвитку духовних сил дитини».

У науковій етнографічній літературі відомості про народну ляльку Полтавщини дуже обмежені. Окремих досліджень народної ляльки Полтавщини не відомо. Але в науковій та художній спадщині видатних етнографів, письменників, художників знаходимо побіжні відомості про лялькарство на теренах історичної Полтавщини та ширше на території Середньої Наддніпрянщини. Спираючись на праці М. Грушевського, О. Воропая, М. Русова, С. Русової, В. Милорадовича можемо відзначити, що вузлову ляльку Полтавщини починали досліджувати в кінці XIX – початку XX ст. Сучасні дослідники технології та художніх особливостей української вузлової ляльки: О. Найдено, Л. Герус, В. Титаренко приділяють у своїх дослідженнях увагу і лялькарству Полтавщини.

Зацікавлення народною іграшкою відбилося у різноманітних опитальниках стосовно народного побуту, що видавалися з кінця XIX століття. У 1895 році опублікована «Програма до збирання відомостей про українсько – руський край і нарід, уложена членами Наукового товариства імені Шевченка» де питання про дитячі забавки виділено у розділі «Родинні звичаї».

Програма для збирання дитячих іграшок опублікована у 1901 році Полтавською комісією з підготовки етнографічної виставки на XII Археологічному з'їзді у Харкові.

У 1911 році часопис «Світло» опублікував програму з вивчення народних іграшок дослідника Д. Оршанського. Всі ці програми безперечно були вагомою допомогою ентузіастам у справі дослідження іграшкарства на Полтавщині.

Першими, описав технологічний процес виготовлення української вузлової ляльки суботівський священник, етнограф, збирач старовини Марко Грушевський. У праці «Дитячі ігри та забавки усякі» опублікованої у часописі «Киевская старина» 1904 року М.Грушевський так описує виготовлення ляльки: «Клаптики з краму якого, чи з нового, чи з старого – це все матеріал, зветься він: крам, щоб було крамники, крамки, прибор,

приборники; до їх ще й прядево держать; бо це потрібно задля того щоб куклу зробити – перш пожують хліба в роті, а тоді з нього виліплять таке, як голова в молодиці. Як положить у пиркалинку, або в полотнинку той хліб, то зараз зав'яжуть як вузлик ниткою». Подібним способом, за описами респондентів, створюють ляльку в Миргородському, Полтавському, Шишацькому районах Полтавській області.

У статті «Про дитячі цяцьки» видану 1911 року С. Русова, описуючи виставку «Дитячий труд», що відбулася в Києві у 1910 році, наголошує: «Занадто цікаві були ляльки з Полтавщини й з Херсонщини; вони мали зовсім не однаковий вигляд, дуже яскраво показували сучасну етнографію обох губерній, хоч матеріал, з якого були зроблені ляльки, був майже однаковісінський – клаптики тканини» наголошувала «іграшки українського люду не зібрано, не досліджено». Відомі малюнки народних ляльок Авдієва які датуються приблизно 1911-1918 рр. та зображають забавки з с. Липове Кременчуцького повіту та м. Прилуки Полтавської губернії. Воропай О., записуючи етнографічні матеріали у 1944 – 1948 рр. зафіксував відомості про гру з лялькам у «предколгоспній» України, від жителями–села Діхтярі на Полтавщині.

Визначним дослідником української ляльки у XX – XXI ст. є Олександр Семенович Найден. Досліджуючи внутрішню будову ляльок різних регіонів України О.Найден вважає, що «Найархаїчнішим і найпримітивнішим способом виготовляються ляльки у селі Золотоноші Драбівського району Черкаської області). Основу їх становить голова – невеличка біла кулька зроблена з хустки і зав'язана у вигляді вузлика». Село Золотоноша Драбівського району Черкаської області, це територія історичної Полтавщини. Опис ляльок подібний поданому Найденом О. зустрічаємо у респондентів Полтавської області. Значимим для дослідження традиції лялькарства на Полтавщині є відомості наведені Найденом О. про ляльки виготовлені Світланою Рак. Світлана Рак майстер народної творчості, працює в галузі народного малярства та витинанки. Ляльки створені Світланою Рак втілюють традиції народних ляльок села Васильки Лохвицького району Полтавської області, де пройшло дитинство майстрині. З метою зберегти унікальні свідчення представників покоління, що вже відходить у минуле, зафіксувати не лише опис традиції, технологію виготовлення народної ляльки, а й усну історію від носіїв традиції виготовлення вузлової ляльки – розповіді та думки старшого покоління здійснені етнографічні експедиції по Полтавській області. Було здійснено експедиції у Гадяцький, Зіньківський, Миргородський, Оржицький,

Полтавський, Шишацький райони Полтавської області. У Гадяцькому районі наші опитування проводилося у с. Лисівка; у Зіньківському – м. Зіньків, с. Власівка; у Миргородському – у м. Миргород та с. Ульянівка; у Оржицькому районі – смт. Оржиця; у Полтавському – у м. Полтава; у Шишацькому – у смт. Шишаки та його присілки. Опитування здійснювалося за спеціально розробленим опитальником, в якому питання згруповані в декілька блоків, що висвітлюють різні аспекти побутування ляльки: характерні технологічні особливості виготовлення, процес передачі традиції, застосованих матеріалів та колористичного рішення іграшки, вікових, гендерних аспектів побутування ляльки, спеціальної термінології лялькарства, побутово – обрядові функції, дані респондента. Всього було опитано біля п'ятдесяти мешканців Полтавської області протягом 2014–2019 рр. Серед них найбільш повні відомості стосовно вузлової ляльки надали: Авраменко Людмила Володимирівна (1938 р. н.), Беркута Наталія Іванівна (1940 р. н.), Драна Надія Луківна (1926 р. н.), Колісник Валентина Андріївна (1946 р. н.), Магда Марія Федорівна (1950 р. н.), Микитенко Ольга Григорівна (1939 р. н.), Таран Ганна Максимівна (1934 р. н.), Титаренко Валентина Петрівна (1948 р. н.), Устименко Марія Федорівна (1937 р. н.), Христолюбова Варвара Петрівна (1937 р. н.) та інші. Більшість респондентів називають своїх бабусь, відповідаючи на запитання про те, хто навчив виготовляти ляльки. Стосовно матеріалів для виготовлення ляльки, респонденти називають домоткане полотно поєднане, по можливості, з купованою, магазинною тканиною, бо домоткане полотно було більш доступним, а куповане рідкістю і цінувалося. Також для виготовлення ляльки використовували рослинні матеріали. Для виготовлення ляльки використовували хустки, а іграшку виготовляючи так, що при потребі її розібрати, а хустку знову використовувати як головний убір. За описами респондентів у більшості ляльок голова заповнювалася жованим хлібом, обрізками тканини, тирсою, клоччям, прядивом, ватою, сіном, старими речами (рукав від фуфайки) навіть маленькими подушечками. Перелік матеріалів, що слугували наповнювачем для голови ляльки у більшості опитаних повторюється.

Відповідаючи на запитання стосовно назви народної іграшки – ляльки, респонденти частіше використовують слово «кукла» ніж – «лялька». Куклою називають не лише іграшку – ляльку, а скручене повісмо прядива, прядиво намотане на кужіль та загорнений у ганчірку жований хліб, що його використовують замість соски. Саме такий, давній спосіб, виготовлення ляльки з хліба та тканини, описує доктор педагогічних наук,

професор, декан факультету технологій та дизайну Національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка Титаренко Валентина Петрівна (1948 р.н.). За свідченням Титаренко В.П. такі ляльки створювали її мати Сорока (уроджена Отрішко) Марія Василівна (1924), бабуса Отрішко (уроджена Дяченко) Євгенія Марківна (1900 – 1989), бабуса Сорока (уроджена Міщенко) Одарка Йосипівна (1898 – 1990) та прабабуса Дяченко Явдоха Захарівна (бл.1876\78 – бл.1954) вишивальниці та майстрині з ткацтва типових для місцевого осередку ліжників, полотна, ряден, уродженки с. Великі Сороченці Миргородського району Полтавської області. Як, описує Титаренко В.П. виготовлялася лялька з домотканого полотна та хліба. У шматок домотканого конопляного, рідше лляного полотна загортають жований хліб та міцно перев'язують конопляною ниткою таким чином, що б утворився невеликий вузлик – це і є «жованка». Вузлик домотканого полотна заповнений хлібом або шматочками тканини утворював голову ляльки до якої прив'язували, примотували шматочки полотна старого зі зношеного вбрання чи рушників або залишеного після крою сорочок. Домоткане конопляне полотно найпоширеніший текстильний матеріал на Полтавщині і найуживаніший при виготовленні традиційних вузлових ляльок. Титаренко В.П. зазначає: «До середини ХІХ ст. тканини домашнього виробництва посідали головне місце. Їх виготовляли жінки у вільний від сільськогосподарських робіт час на ткацьких верстатах з двома підніжками, які утворювали перпендикулярне переплетення основи і піткання. Це так зване просте полотняне переплетення, типове для лляного і конопляного полотна. Народним майстрам було відомо понад 20 видів полотна. Число пасом, які використовували для основи, визначало товщину полотна, давало назву полотну, свідчило про його якість. Ширина полотна домашнього виробництва 45-53 см. На Полтавщині було поширене полотно із конопель середньої ширини 45-50см». При виготовленні ляльки лише з самого домотканого полотна ефект, що утворювався поєднанням конопляного, лляного полотна різної товщини та по різному вибіленого, створювало цікавий художній образ іграшки. Описуючи матеріали що використовували для виготовлення ляльок Бутенко Наталія Василівна (1950 р.н., смт. Шишаки) називає: шматочки тканини, вату, сіно; Голякова Надія Константинівна (смт. Шишаки) розповідає про бабусю Башлій Ганну Митрофанівну (1917-1990 рр), що робила ляльки з шматочків тканини, вати, сіна; Устименко Марія Федорівна (смт. Шишаки) згадує такі матеріали: сіно, тирсу, тканину. Про використання паперу при

виготовленні ляльок відомості записані лише від Гмирі Юлії Анатоліївни (1967 р.н., м. Решетилівка) та Микитенко Ольги Григорівни (1939 р. н., с. Ульянівка Миргородський район).

Ляльки, з газетного паперу, що ними бавилися діти у 40-х роках ХХ ст. описала Гмиря Ю. А. (1967 р.н.) за свідченням своєї бабусі Мушти Уляни Олександрівни (1901–1981): газетний папір скочували у кульку й обгортали білою тканиною, тулуб і руки ляльки теж робили з паперу, лише обкручували тканиною. Таку техніку виготовлення ляльки інформатор пояснює обставинами повоєнного часу коли навіть маленький шматочок тканини був цінним та особистою фантазією та винахідливістю майстринь.

За описом Микитенко О.Г. (1939 р.н.) її мати Подать Авдотья Юхимівна (1917-1993) для своїх онучок (дочок Микитенко О.Г.) виготовляла ляльок з тканини та папіросного чи кольорового паперу, який скручували у кульку та обгортали білою тканиною, таким чином утворювали голову, тулуб та руки ляльки, а з паперу зібраному у дрібні зморшки робили спідницю. Ляльки ці були невеликого розміру до 10 см., її виставляли на вікно для прикраси: «Воно стоїть на вікні як в світлиці.» (Микитенко О.Г. 1939 р. н. с. Ульянівка Миргородський район). Цікавою є техніка виготовлення ляльки докладно описана Колісник Валентиною Андріївною (1946 р. н., смт. Шишаки). Біленька хусточка згинається на одну третину, збирається в складки і загортається таким чином, що б утворилася голова ляльки. З частини хустки, що залишилася вільною формують тулуб. Така лялька загортається у ще одну, бажано кольорову хустку, так як сповивають немовля. Розмір ляльки залежить від розміру хустки, приблизно до 20 см. У цьому варіанті виготовлення вузлової ляльки, голова утворюється не шляхом наповнення шматка тканини сіном, ватою чи іншим, а безпосередньо з даного квадрата тканини (хустки), що і створює об'єм голови ляльки. Подібні ляльки зустрічаються в свідченнях інших мешканців з Шишацького, Оржицького, Полтавського районів Полтавської області.

Найстаршою з респондентів була Драна Надія Луківна (1926–2020 рр.) з с.Лисівка Гадяцького району. Надія Луківна ляльку робила вправними рухами, «на автоматі», особливо голову, обличчя називала «пика». Голову ляльки робила з довільно зібганих шматочків домотканого полотна. Намагалася зробити її величеньку. При оздобленні (кофта, спідниця, хустка) задумувалася як зробити, що б було гарно, акуратно, що б всі квіточки та візерунки, що є на тканині було видно. Все хотіла, що б руки ляльки були закриті тканиною (кофтою, сорочкою: «...що б не

холодно було, їй холодно буде»). Одна рука у ляльки вийшла довша, то показала на свої руки «...у людей буває одна рука довша, от у мене тут кофта так (показує на звичайний рукав), а тут підгортаю (показує на інший який справді підгорнутий декілька разів манжетом). В кінцевому результаті лялька була розміром до 50 см. та мала руки перев'язані червоною ниткою, спідницю з чорної в квітках хустки та кофтину з рушника фабричного виробництва з нанесеним українським народним стилізованим візерунком.(польові матеріали автора).

Майже всі респонденти у переліку матеріалів з яких виготовляють ляльки на Полтавщині називають частини рослин: гілочки, квіти, свіжа трава, сіно. Особливо цінними є відомості записані від Таран Ганни Максимівни (1936 р.н., с. Власівка, Зіньківського району). За її свідченням основу ляльки виготовляли з трави та сіна примотуючи в якості вбрання та прикраси шматочки полотна та квіти лопуха. Ганна Максимівна передала цю технологію виготовлення ляльки своїй правнучці та керівнику гуртка «Творча майстерня «Струмочок» Зіньківського будинку дитячої та юнацької творчості Гавриленко Людмилі Іванівні і завдяки цьому традиція вузлової ляльки з трави в Зіньківському районі не лише не втрачена, а живе та розвивається. Ляльки у яких в якості матеріалів, поєднано рослинні матеріали та текстиль виготовляла Обидало Даря Іванівна (1902 – 1978 рр.), що записано від Авраменко Л.В. (1938 р.н., м. Полтава). З двох гілочок утворювалася хрестоподібна антропоморфна фігура, як правило досить велика до 30-50см. Верхній кінець обмотувався білою хусткою та запинали іншою хусткою – це була голова, на місці схрещення гілочок прив'язувалися довільно шматочки тканини, хустки, стрічки. Цікавим в цій ляльці було те,що під час руху шматочки тканини майоріли у повітрі утворюючи ілюзію «життя» ляльки (польові матеріали автора). Ляльки у яких об'ємною є лише голова, а тулуб та одяг імітують шматочки тканини описують: Глінська Таміла Констянтинівна (1939 р.н., м. Полтава), Назаренко Валентина Федорівна (1929 р.н., м. Полтава).

На питання стосовно одягу ляльок, респонденти описують доволі умовне вбрання, що імітує жіночий одяг: спідниця, фартух, сорочка, хустка. Спеціально одяг для ляльки майже не шили, а оздоблювали фрагменти в тому випадку коли діти вже вміли вишивати, або поряд були старші. Відомості про одяг для ляльок, спеціально пошитий донькою з допомогою матері, записано від Інни Іванівни Євдокімової (1937 р.н.) з смт. Шишаки. Її мати Митенько Поліна Іванівна (1910–1985) була гарною швачкою, обшивала сусідок та навчила доньку у п'ять років шити,

спочатку практикувалася на одязі для ляльок, це була гра та навчання одночасно.

Вплив міської, магазинної іграшки в 40-50-х роках ХХ ст. позначився на народній, хатній іграшці. Більшість ляльок описаних респондентами мають «пuste» та намальоване обличчя. За свідченням опитаних ці два види ляльок побутували одночасно. Обличчя малювали простим «чорнильним» олівцем, риси були умовними: очі це крапочки; ротик – крапочка чи рисочка; брови – дужечки. Кольору для обличчя не застосовували. У випадках як що малюнок на обличчі не подобався чи хотілося «нову» ляльку тканину перевертали на інший бік і виходила лялька з чистим біленьким обличчям. «Головне було вмовити маму дати шматок білої тканини з старої сорочки на голову ляльки» – розповідає Колісник Валентина Андріївна (1946 р.н., смт. Шишаки).

Зроблена з найпростіших доступних матеріалів лялька за описами респондентів повинна бути художньо досконалою. За словами інформатора Устименко Марії Федоровни (1937р.н., смт.Шишаки) лялька повинна бути «ловка», маєтсья на увазі акуратно виконана, тканина загорнута без зморщок, досить міцно закручена. Виконувалася описана Устименко М.Ф. лялька «немовлятко» з двох хусток: одна біленька утворювала тулуб, а інша кольорова – слугувала пелюшкою. Після виготовлення ляльку Марія Федорівна ставила на вікно, за її свідченням там ляльки і зберігалися прикрашаючи хату (польові матеріали автора).

Жителька смт. Шишаки Магда Галина Миколаївна (1950 р. н.) так описує ляльку свого дитинства: у шматок білої тканини або білу хустку клали клоччя, зав'язували ниткою і чорним олівцем однією хвилястою, досить виразною лінією малювали брови та ніс. Чи були намальовані очі респондент не пам'ятає, як що і були то не виразні, можливо у вигляді крапочок чи дужечок (польові матеріали автора). Подібні відомості про ляльку з бровами та носом намальованими однією лінією зустрічаємо у монографії Найдена О. «Українська народна іграшка», виготовлена ця лялька у 1971 році Одаркою Кононенко з села Думанці Черкаського району Черкаської області, що на межі з територією історичної Полтавщини.

Про те, що наявності рис обличчя у ляльки не надавалося великої ваги свідчить той факт, що–респонденти достеменно не пам'ятають чи взагалі було воно у ляльки, хоча яскраво запам'ятали інші деталі. Наприклад, Авраменко Людмила Володимирівна (1938 р.н., м. Полтава) згадує, що у ляльок були «худенькі ручки» з тоненьких шматочків полотна і вони ніби самі рухалися тоді, коли з лялькою бавилися. Устименко М.Ф.

згадує троянди, які сама вишила на лялькових фартушках з червоної тканини «коленкору». Ця вишивка була виконана технікою «рококо», Устименко М.Ф. називає її «закрутка».

Отже, аналізуючи відповіді респондентів можна зауважити що протягом ХХ ст.. при виготовленні ляльки зберігається традиційна вузлова внутрішня будова. Наповнювався вузлик, з якого створювалася голова ляльки, натуральними, природними матеріалами, що були у повсякденному побуті та доступні в достатній кількості: сіно, прядиво, шматочки тканини, вати, тирса, кукурудзяне листя та інше. З цих же матеріалів додаючи тимчасово та по можливості хустки утворювався одяг ляльки. Обличчя ляльки не мало визначної ролі, бо під час гри умовність зображення та узагальненість форми дозволяли вільно працювати фантазії дитини, давало можливість щось уявити, домислити, фантазувати.

На матеріалах, отриманих від респондентів, про вузлову ляльку Полтавщини було проведено майстер – класи, під час яких учасники опановують технологію виготовлення вузлової ляльки характерної для Полтавської області. При підготовці до кожного майстер-класу враховуються вікові, освітні, гендерні особливості учасників майстер-класів. Особливе значення мають майстер-класи, що проводяться для студентів закладів вищої освіти.

Використання традиційної народної ляльки, як елементу етнодизайну має важливе значення при підготовці студентів. Отримання практичних–навичок та умінь створення вузлової ляльки відповідно до її особливостей, уміння проявляти власну творчу особистість у роботі з різними матеріалами під час виготовлення вузлової ляльки посідає значне місце у навчально-виховному процесі.

У сучасній діяльності педагога інновації, інноваційні технології стали її невід’ємною складовою. Майстер-клас є ефективною формою передачі знань і умінь, обміном досвідом під час якого відбувається засвоєння певних знань при активній ролі всіх учасників заняття. Під час майстер-класу відбувається активне отримання нових знань. Майстер-класи, фахівці з інноваційних педагогічних технологій, вважають ефективною сучасною формою навчання. Перевага майстер-класу в тому, що він забезпечує формування мотивації та зацікавленості у пізнанні учнів у конкретній діяльності; розвиває пізнавальний інтерес; забезпечує напрацювання вміння планувати свою діяльність, навички самоорганізації і самоконтролю, відбувається індивідуальний підхід до кожного учасника

під час групової форми роботи.

Проведенню майстер-класів з вузлової ляльки на високому професійному рівні з урахуванням художніх та технологічних особливостей цього виду народного мистецтва сьогодні приділено мало уваги. Як зазначає Герус Л.: «Народна лялька належить до унікальних явищ культури. Вона є предметом дитячої гри, засоби виховання та розвитку дитини, об'єктом творчості, реліктом культу, декоративною оздобою, сувеніром. Власне ці функціональні відмінності, тісно переплітаючись, зумовили її активну роль у процесі культурної спадкоємності поколінь та мистецьку своєрідність». Сьогодні вузлову ляльку доречно досліджувати та вивчати у різних аспектах – культурологічному, філософському, педагогічному, етнографічному, мистецтвознавчому.

Підготовка до проведення майстер-класу включає декілька важливих елементів, що у подальшому відіграють значну роль в успішному проведенні майстер – класів та вплинуть на рівень якості засвоєння знань учасниками. Такими елементами є: визначення приміщення чи території для майстер-класу, підготовку тексту виступу автора, мультимедійну презентацію, підбір ілюстративного, наочних, допоміжних матеріалів, підготовка експонування творчих робіт автора майстер-класу та мультимедійна презентація його творчого шляху, обрання та підготовку матеріалів й інструментів для виготовлення ляльки.

Приміщення потрібно обирати враховуючи мистецькі завдання, що планується вирішити під час майстер-класу. Локацією для майстер-класу може бути: зал етнографічного відділу краєзнавчого музею, виставкова зала художнього чи літературно – меморіального музею під час експонування в ній творів народного мистецтва, кабінет – музей у навчальному закладі, читальний зал бібліотеки з книжковою виставкою нових видання з питань народного мистецтва, територія етнофестивалю чи культурно-мистецького заходу. Завдяки правильно та вдало підібраній локації учасники, ще до початку майстер-класу налаштовуються на творчий процес, заздалегідь мобілізуючи власні, знання та вміння з народної творчості.

Лекція майстра підготована таким чином, що б в ній характеризувати художні якості та подати регіональні особливості вузлової ляльки Полтавщини. Підготовка матеріалів для майстер-класу потребує врахування історичних, мистецьких та технологічних особливостей вузлової ляльки. Це зумовлено тим що, матеріали, з яких буде виготовлена лялька, є визначальними для майбутнього результату. Багато в чому саме

від матеріалів залежать художні особливості ляльки та її мистецька цінність. Використовуємо матеріали, відомості про які знаходимо у етнографічних історичних джерелах про полтавську ляльку та матеріали, що їх перераховували у своїх відповідях респонденти опитані в Полтавській області. Такими матеріалами є лляне та конопляне полотно домашнього виробництва, бавовняна, вовняна тканина фабричного виробництва, різноманітні нитки, сіно, лляне чи конопляне прядиво, джгут, кукурудзяні качани та листя, свіжі та сушені трави, гілочки дерев, тирса. Тобто все те з чого традиційно століттями на Полтавщині виготовляли вузлові ляльки. Прикрашання, оздоблення вишивкою – це важливі елементи створення художнього образу ляльки. Рекомендуємо–використовувати традиційні техніки оздоблення характерні для Полтавщини: вишивка, мережки, фарбування рослинними барвниками, вибійка, ткацтво, дотримуючись, при цьому, традиційної орнаментики та колористики. Як зазначає Титаренко В. «Художня довершеність і різноманітність вишивки залежать не тільки від створення досконалої орнаментальної композиції, тонкого відчуття кольору, а й значною мірою від вибору технік виконання. Існує ж їх понад сто – від простих до дуже складних, що потребують кропіткої роботи у виконанні. Це різноманітні шви вільного малюнку, які називаються верхніми, оскільки виконуються вони за рисунком заздалегідь нанесеним на полотно, а також шви рахункові, що шиються за рахунком ниток полотна – основи та підкання. Назви технік досить часто залежать від того, який вигляд має даний шов, що він нагадує: «гречечка», «зірочка», «вівсяночка».

Під час майстер-класу учасники отримують знання та навички з технології виготовлення вузлової ляльки та знайомляться з її мистецькими особливостями, створюючи власний самостійний твір народного мистецтва. Етапи з яких складається проведення майстер-класу: виготовлення голови – вузлика, намотування хреста з ниток, формування тіла ляльки, оздоблення – «одягання» ляльки. Голова ляльки – вузлик є основою внутрішньої будови ляльки і визначає подальший образ ляльки. На етапі виготовлення основи ляльки автор показує декілька технологічних варіантів, притаманних вузловим лялькам Полтавщини, на основі яких можна виготовити різноманітні за художнім рішенням, але традиційні за внутрішньою будовою, вузлові ляльки. Такими варіантами виготовлення голови ляльки є: вузлик з домотканого полотна заповнений жованим хлібом; шматок полотна наповнений прядивом або полотном; шматок тканини в яку загорнута паперова кулька; полотняний мішечок наповнений

тирсою; хустка зібгана таким чином, що утворює голову ляльки; початок та листя кукурудзи; гілочки та хустка з яких створюється антропоморфна фігура; також голову ляльки може утворювати перегнутий пучечок сіна чи свіжої трави. Завдяки технологічним особливостям кожного з наведених варіантів, ляльки виготовлені на їх основі, будуть мати власні мистецькі особливості, різне художнє враження, викликати у глядача різні емоції. Особливістю майстер класу з вузлової ляльки є акцентування на традиціях та естетиці народного мистецтва, опанування технологій та навичок у виготовленні вузлової ляльки.

На етапі афішування та рефлексії відбувається презентація та обговорення творчих робіт виготовлених під час майстер-класу. Учасники характеризують найбільше емоційно-естетичне враження отримане під час творчого процесу роботи над лялькою.

Доречно під час майстер – класу здійснювати фотографування процесу роботи, що б учасники мали змогу в подальшому за потреби повернутися до дрібниць технологічного процесу виготовлення ляльки та згадати власний емоційний стан під час майстер – класу. Таким чином виконуємо одне з головних завдань майстер – класу – збереження в непорушності традиційної технології виготовлення та мистецькі особливості вузлової ляльки, що традиційно склалися. У результаті майстер – класу студенти зможуть проявити та розвинути свої мистецькі здібності, набути навичок технології з виготовлення поширеної саме на Полтавщині вузлової ляльки. Використання майстер-класів з вузлової ляльки розроблених на місцевому матеріалі сприяє формуванню творчо-активної особистості, здатної продовжити народні традиції рідного краю. Відродження традиції вузлової ляльки Полтавщини відбувається на сучасному етапі через виставки та презентації, етнофестивалі, творчі зустрічі та майстер – класи, що проводяться у різноманітних форматах, а також шляхом популяризації цього виду народної творчості через мережу Інтернет та соціальні мережі.

Традиції народної ляльки на Полтавщині продовжуються. Підтвердження цього у розповідях респондентів про те, що їх онуки та правнуки, народжені на початку 2000-х, випадково побачивши як створюється бабусина лялька залюбки граються нею, визнаючи її красивою та цікавою. І цим немало дивують своїх бабусь, що вважали народну ляльку прикметою та породженням свого бідного на іграшки дитинства, а не традицією, що навіть не свідомо для носіїв переходить з покоління до покоління.

Активну роботу зі збереження та популяризації лялькарства як виду народного мистецтва України на Полтавщині проводить Комунальна установа «Обласний Центр народної творчості та культурно-освітньої роботи» Полтавської обласної ради спільно з Полтавським осередком Національної спілки майстрів народного мистецтва України.

Важливою подією у справі дослідження традиції вузлової ляльки Полтавщини стало визнання її елементом нематеріальної культурної спадщини. Наказом Департаменту культури і туризму Полтавської обласної державної адміністрації № 204 від 02.12.2019 елемент нематеріальної культурної спадщини «Традиція вузлової ляльки Полтавщини» внесений до обласного Переліку елементів нематеріальної культурної спадщини. За цим актом стоїть багаторічна дослідницька, наукова, презентаційна та культурно – освітня робота колективу Обласного Центру народної творчості та культурно освітньої роботи. Значимою подією в дослідженні лялькарства на Полтавщині була виставка «Ляльковий світ Полтавщини». На виставці було представлено творчий доробок 25-ти майстрів традиційної ляльки, всього 95 творів народного лялькарства. Серед них вузлові ляльки, виготовлені носіями елементу нематеріальної культурної спадщини «Традиція вузлової ляльки Полтавщини», репліки ляльок виготовлені за описами респондентів, що були зібрані під час етнографічних експедицій. Зокрема, представлені реконструкції ляльок, що їх виготовила Охріменко Лідія – аспірант факультету технологій та дизайну Національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка за, описом свого наукового керівника професора Титаренко В.П. Ці ляльки виготовлені з домотканого конопляного полотна шляхом замотування.

Також серед експонентів виставки професійні майстри – члени Полтавського осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України, науковці, дослідники традицій та технологій народної іграшки, художники, вчителі, керівники гуртків, колектив зразкового художнього гуртка «Творча майстерня «Струмочок» Зіньківського будинку дитячої та юнацької творчості, аматори народної творчості. Кожна з представлених на виставці ляльок розкривала авторське розуміння народної традиції та втілювала певний художній образ.

В експозиції виставки демонструвалися світлини представників старшого покоління майстрів, що навчали сучасних майстрів – учасників виставки, традиційним прийомом виготовлення вузлової ляльки.

У період діяльності виставки демонструвався відеоролик про

творчість носіїв елементу нематеріальної культурної спадщини «Традиція вузлової ляльки Полтавщини» та була організована серія майстер-класів з виготовлення вузлової ляльки Полтавщини для учнів середніх шкіл та студентів вищих навчальних закладів Полтавської області. Майстер – класи проводилися учасниками виставки декілька разів на тиждень, таким чином, що ознайомити з технологічними прийомами та творчими здобутками майстра широке коло молоді.

Вузлова лялька стала певним символом Полтавщини. Лялька виготовлена за традиційною технологією одягнена у вишуканий комплекс вбрання характерного для Полтавщини демонструє художні традиції Полтавщини. Для виготовлення вбрання ляльки, його оздоблення та створення завершеного–художнього образу ляльки залучені різні види народних ремесел: ткацтво, вишивка, вибійка, аплікація, воскування, соломоплетіння, лозоплетіння, гончарство тощо.

Народна лялька набуває у Полтавській області все більше популярності. З’являються нові наукові праці стосовно народної іграшки, активізується творча діяльність майстрів народного мистецтва в галузі лялькарства. Як елемент нематеріальної культурної спадщини лялькарство Полтавщини представлено на міжнародних, всеукраїнських та обласних культурно – мистецьких та культурно – освітніх заходах.

Аналізуючи презентацію творчості майстрів лялькарства, під час Національного Сорочинського ярмарку у селищі Великі Сорочинці Миргородського району, можемо зазначити поступове збільшення чисельності майстрів з лялькарства, звернення їх до кращих традицій народної ляльки, удосконалення художніх рішень, покращення якості іграшок. Поряд з майстрами, що продовжують незмінною традицію народної іграшки бачимо авторів, що створюють сучасну інтерпретацію традиційних забавок. Лялькарство на сьогодні один з найпопулярніших напрямків іграшкарства, що має динамічний–розвиток. Нажаль, це явище має не лише позитивні, а й негативні риси. Існують неякісні, виготовлені без дотримання традицій, на потребу невибагливого смаку іграшки. Такі ляльки, як правило, продукуються з неякісного матеріалу, що негативно впливає на художні якості та робить іграшку небезпечною для здоров’я дитини. Але більшість майстрів з лялькарства такі як: Діхтярь Наталя, Іщенко Яна, Омельченко Валентина, Рябенко Яна, Свиридюк Олександра, Тихонова Лариса, Філенко Тетяна, Черняк Віра усвідомлюють свою відповідальність як майстра народного мистецтва України – зберігачів народної традиції та технології та свою–відповідальність як виробників,

чийї вироби презентують лялькарство, як мистецьке явище Полтавщини та призначені для дітей тому повинні бути безпечними та екологічними.

Впродовж століть народні ляльки змінювали еволюціонували у формі та функціях, але зберегли традиційну пластику і відбиток декоративного мислення народу. Гра, іграшка, народна лялька, зокрема, сприяють вияву сутнісних сил людини і допомагають формуванню творчого потенціалу, самореалізації особистості її духовного зростання та підготовки до суспільно корисної діяльності.

ВПЛИВ РЕГІОНАЛЬНИХ ВІДМІННОСТЕЙ В ОРГАНІЗАЦІЇ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ В ЗАКЛАДАХ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ

За умови стрімких трансформаційних змін сучасного суспільства, а відповідно і освітньої системи перед закладами позашкільної освіти постають новітні завдання перегляду і оновлення законодавчої бази, змісту, форм, науково-методичних підходів, застосування інноваційних технологій, методик, методів та їх відповідної інтеграції в організацію освітнього процесу у вільний від навчання у школі час для всіх бажаючих дітей та учнівської молоді відповідно до сфери інтересів кожної дитини.

Позашкільна освіта визначена Конституцією, законами України «Про освіту», «Про позашкільну освіту», – як єдина складова системи безперервної освіти. Головною метою зазначених та інших документів, що регулюють діяльність закладів позашкільної освіти є піклування про вільний, гармонійний, всебічний розвиток і творчу реалізацію дітей, доступності додаткових освітніх послуг для всіх бажаючих, і запоруки рівних, загальнодоступних можливостей для її здобуття, практичної підготовки здобувачів освіти до життя і професійної діяльності.

Але, наразі, у практиці досвіду реалізації спільних для позашкільної галузі освітніх завдань та стратегічних цілей діяльності є певні відмінності, що зумовлені впливом регіональних особливостей організації освітнього процесу зокрема у закладах науково-технічного напрямку позашкільної освіти.

У фаховій літературі значну увагу приділено окремим питанням функціонування і розвитку закладів позашкільної освіти у наукових розвідках українських вчених О. Биковської, І. Бега, В. Вербицького, Б. Кобзаря, З. Рудакової, Т. Сущенко, І. Мельникової, В. Могилевської, Л. Тихоненко. Науково-методичні аспекти організації гурткової роботи у закладах позашкільної освіти викладені у дисертаційних дослідженнях Т. Биковського, В. Кузя, Є. Клейно, Я. Кепші, Н. Пономарчук, І. Мосякової, С. Шереметьєвої. Окремі методологічні підходи до навчання технічному моделюванню запропоновані у працях З. Богдан, А. Пригодій, З. Степанишин, А. Тарари, О. Урманець.

Отже, основною метою представленого наукового пошуку є аналіз науково-практичних, методичних, соціальних, інтернет-джерел, зіставлення і порівняння, аплікування складових освітнього процесу

гурткової роботи з технічного моделювання у закладах позашкільної освіти науково-технічного напрямку.

Початковою ланкою, осередком ознайомлення і входження учнів у світ технічної творчості у структурі гурткової роботи закладу позашкільної освіти є гуртки початкового технічного моделювання початково-технічного профілю, науково-технічного напрямку позашкільної освіти України. Відповідно, програма гурткової роботи з початкового технічного моделювання передбачає оволодіння учнями молодшого та підліткового віку основами політехнічних знань. Метою зазначеної програми є формування пізнавальної, практичної, творчої, соціальної компетентностей особистості засобами початкового технічного моделювання. Для організації гурткової роботи, що розглядається, в закладах позашкільної освіти Міністерством освіти і науки рекомендовано навчальну програму з позашкільної освіти науково-технічного напрямку «Початкове технічне моделювання» початкового та основного рівня протягом трьох років навчання. Відповідно до умов положення щодо написання і затвердження навчальних програм з позашкільної освіти у закладах позашкільної освіти за напрямами можуть використовуватися програми затверджені і місцевими органами управління.

У ході аналізу програмно методичного забезпечення варто відзначити, що педагоги початково-технічного профілю постійно працюють над удосконаленням програми гурткової роботи з початкового технічного моделювання адаптуючи її зміст у відповідності до матеріального технічного забезпечення їх діяльності, інтересів та запитів юних здобувачів освіти, новітніх освітніх тенденцій та підходів, освітніх технологій якими володіють керівники гуртків, віку дітей, та ін. У процесі дослідження нами було виявлено інші авторські програми початково-технічного профілю, що мають гриф Міністерства освіти і науки України, а також програми затверджені місцевими органами управління Львівської, Чернігівської, Івано-Франківської, Київської, Полтавської, Тернопільської областей.

На основі детального аналізу і порівняння, зазначених програм було з'ясовано відмінності та особливості авторського укладання змісту розділів, а також виокремлено аспекти які їх зумовили: необхідність оновлення змісту освітнього матеріалу відповідно до швидкого темпу технократичного розвитку суспільства як вимога часу, еволюція методологічних підходів щодо надання додаткових освітніх послуг, зміна матеріально-технічного забезпечення діяльності гуртка, рівень

педагогічної майстерності, досвід керівника гуртка, особливості народних промислів, культурно-історична спадщина регіонів України, використання матеріалів та інструментів для опрацювання народних технік, практичної діяльності під час вивчення розділів програми.

Так у Полтавському ОЦНТТУМ ПОР користуються навчальною програмою гуртка початкового технічного моделювання, початкового рівня що передбачає навчання протягом двох років. Програма розроблена нами на основі методичних рекомендацій педагогів області обговорених під час обласного семінару-практикуму керівників гуртків Полтавської області. Навчальна програма що розглядається зручна у використанні, має деталізований зміст, характеризується новизною методичних підходів, конкретикою наповнюваності розділів, проходить апробацію у 12 навчальних групах учнів, затверджена наказом Полтавської ОДА, та рекомендована до використання у закладах позашкільної освіти області. Програма укомплектована календарно-тематичним плануванням до кожного року навчання.

Акумуляуванню вільної мотивації дитини до пізнання світу творчості у змісті навчальної програми з початкового технічного моделювання, сприяють народні промисли та ремесла що забезпечують альтернативний спектр освітньої діяльності у вивченні таких розділів програми як «Поняття про матеріали та інструменти», «Поняття про дизайн. Композиційні закономірності, прийоми і засоби», «Виготовлення сувенірів» та ін.

Одним з кращих прикладів практичного застосування виробів виготовлених учнями під час занять з технічного моделювання є створення різдвяно-новорічних сувенірів, а особливо різдвяних зірочок з якими дитячі гурти ходять колядувати. Так юні техніки-моделісти Центру дітей та юнацтва Галичини готуючись до свята «Коляди» розробляють конструкції рухомих механізмів та виготовляють об'ємні моделі зірок. Створення власноруч такої об'ємної зірки потребує командної праці і час її виготовлення залежить від складності обраної конструкції «звізди» (плоскої із картону, дроту, ниток, соломи, фанери, чи доволі складної інженерної конструкції з деревини яка має механізми обертання і внутрішню підвіску).



Фото 1. Колектив гуртка ПТМ Центру дітей та юнацтва Галичини під час міської різдвяної ходи зі звіздами вулицями м. Львова (керівник гуртка Степанишин З. М.)

Але, як свідчить практика, діти заповзято беруться до роботи, бо метою виготовлення різдвяної зірки є участь у міській святковій ході зі звіздами, яка у Львові стала уже традиційною.

Слід відмітити, що ідея створення такої рухомої (шестирогої зірки з дерев'яним каркасом) виявлена керівником гуртка ПТМ Степанишин Зоряною Михайлівною під час дослідження місцевого фольклору міст Добромиля та Нижанкович Старосамбірського району міста Львова. Таким чином, керівник гуртка Степанишин З.М. дослідила, відтворила, та передала вихованцям у системі гурткової роботи досвід виготовлення і використання святкових зірок у якості різдвяної символіки, сприяла передачі досвіду поколінь, вивченню історичної бувальщини рідного краю, а також розвитку компетентностей учнів засобами технічного моделювання. У процесі опанування представленої технології діти мали можливість обирати ступінь складності виконання технологічних операцій відповідно до своїх навиків роботи з інструментами і матеріалами, та рівень творчого підходу при створенні креслень, обробці та оздобленні й поєднанні складових елементів конструкції зірки. Також вихованці центру дітей та юнацтва Галичини з міста Львова готуючись до календарно-різдвяних свят опановують особливості виготовлення виробів з соломи: голубки, павуки, півники, візерунки на склі. Пізнаючи досвід своїх пращурів що мешкали на Лемківщині та Львівщині дітям особливо подобається виготовляти об'ємно-просторову конструкцію «павук», і дізнавшись про історичні традиції декорування павуків підбирати свої природні декоративні

елементи для оздоблення моделі.

У Полтавському обласному центрі науково-технічної творчості учнівської молоді Полтавської обласної ради (ПОЦНТТУМ ПОР) до циклу новорічно-різдвяних свят вихованці гуртків початкового технічного моделювання виготовляють прикраси для оздоблення інтер'єру актової зали з паперу, природніх матеріалів, пінопласту, глини, тканини, картону. З особливим інтересом учні працюють над створенням композицій-віночків де за основу використовується заготовка округлої форми. Застосовуючи знання, уміння і навички отримані при вивченні теми «Поняття про дизайн. Композиційні закономірності, прийоми і засоби.» діти komponують підготовлені елементи підбираючи їх за розміром, формою, кольором.

До Дня Святителя Миколая, самого улюбленого зимового свята, вихованці виготовляють янголяток з глини, картону, білосніжні витинанки-фіранки на вікна з паперу, чарівні ліхтарики з пластмаси. Витинанки-фіранки виготовлені вихованцями нагадують притаманний для Полтавського регіону стиль вишивання хрестом «білим по білому». На глиняних і паперових янголятках розквітають сюжети у стилі «Опішнянської кераміки».

Технологію виготовлення віночків з лози опанували учні гуртків технічного моделювання Івано-Франківського міського центру науково-технічної творчості учнівської молоді (керівник гуртка Сенеджук І. І.). Робота по створенню майбутнього виробу розпочалася для колективу гуртка з процесу вивчення особливостей заготівлі сировини. Під час реального збору природнього матеріалу діти під керівництвом педагога зняли на відео технологічні кроки та додаткові умови заготівлі лози. Народження основи-кола з гілочок і поступове нарощування його об'єму видалося для дітей цікавим і водночас трудомістким процесом. Для виконання оздоблення керівник гуртка акцентувала увагу присутніх на основних принципах виконання композиції, пропонувала ідеї та можливі композиційні рішення щодо використання розмаїття матеріалів і декоративних елементів у авторській роботі.

В Івано-Франківському міському центрі науково-технічної творчості учнівської молоді вихованці гуртків технічного моделювання стали помічниками Святого Миколая опанувавши мистецтво виготовлення янголяток з бісеру та приготували свої подарунки для військових які несуть службу у складі 30-ї окремої механізованої бригади (ЗСУ). Для виконання вбрання янголів діти дослідили історію, форму, кольористику, елементи

аксесуарів і вишивки національного костюму Івано-Франківської області.

Юні моделісти з будинку дитячої та юнацької творчості міста Болехова Івано-Франківської області у якості сувенірів для гостей закладу виготовляють автентичні ляльки-мотанки у яких намагаються витримати традиційні особливості притаманні лялькам-мотанкам Івано-Франківщини. Гуртківці розповіли, що спочатку керівник гуртка Лохман Г.М. запропонувала їм здійснити пошук інформаційних даних та історично-краєзнавчих відомостей з цієї тематики, та разом спланувати реалізацію проєкту виготовлення ляльки-мотанки свого краю. Звичайно, дослідження учні розпочали з осередку своїх сімей, опитування бабусь, пошуку інформації в інтернет-виданнях. У ході роботи над проєктом учні вивчали етнічні особливості рідної землі, опановували технологічну послідовність виготовлення так званої «Івано-Франківської ляльки барбі (мотанки)», її оберегове і сакральне значення (багаторучниця, трав'яниця, пеленашка, баба-берегиня). Батьки гуртківців підтримуючи ініціативу своїх дітей також долучилися до проєкту, допомагали з матеріалами та приймали участь у запланованих заходах у ході запланованих етапів його реалізації.

Вихованці гуртка початкового технічного моделювання Малої академії народних ремесел міста Галич Івано-Франківської області під керівництвом Марії Гринів працюють над вдосконаленням навиків та умінь моделювання з паперу у техніці витинанки. Образи до своїх творів знаходять учні під час тематичних екскурсій по рідному місту Галич, що вважається одним із стародавніх в Україні. Спочатку діти досліджують історичне минуле визначних місць рідного краю: церкви Різдва Христового, Галицького замку, Церкви Успіння Пресвятої Богородиці, та інших споруд національного заповідника «Давній Галич» і працюють над перенесенням силуету споруди на папір у вигляді малюнку, ескізу, силуету. Згодом учні консультуючись з керівником гуртка розробляють власні трафарети для витинанок, або авторські розгортки, що складають основу для майбутнього витинання. Так, у творчому доробку колективу гуртка є серія листівок з визначними місцями міста Галича виконаних у техніці витинанки з елементами об'єму.

Ідею навчання дітей дітьми було втілено керівниками гуртків початково-технічного профілю у ході проведення заходів до Великоднього свята, в якому взяли участь вихованці гуртків початково-технічного профілю Полтавського ОЦНТТУМ ПОР. Під час проведення таких творчих зустрічей кращі вихованці від кожного гуртка разом із керівником

гуртка пропонували учасникам свята опанувати разом із ними виготовлення писанок, крашанок, дряпанок у техніках ліплення, плетіння, декупажу, художнього розпису.

Таким чином учні ділилися своїм прикладним досвідом роботи у зазначених техніках, відчували себе справжніми майстрами що навчали також і присутніх на святі батьків, педагогів, гостей. Відповідно виготовлені атрибути Великоднього свята – писанки стали святковими подарунками для солдатів які проходили реабілітацію у Полтавському військовому госпіталі.

Надзвичайні можливості щодо залучення дітей до культурної, історичної, мистецької спадщини та дозвілєвої культури рідного краю під час опрацювання майже кожного розділу програми використовують керівники гуртків початкового технічного моделювання у ході проведення екскурсій, віртуальних подорожей, тематичних зустрічей, родинних свят та ін.

З позиції педагогіки розвитку використання культурно-історичної спадщини рідного краю у ході освітнього процесу сприяє кращому засвоєнню навчального матеріалу, формує ціннісні орієнтири особистості учня. Відтак вихованці гуртків технічного моделювання Полтавського ОЦНТТУМ ПОР вивчають особливості народних промислів Полтавщини у роботах майстрів-керамістів, вишивальниць, різьбярів по дереву, килимарів, художників що експонуються у залах Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського, Полтавського художнього музею (галерея мистецтв) імені Миколи Ярошенка. Готуючись до екскурсії діти зосереджують свою увагу на навчальному завданні і озброївшись телефонами знімають і вивчають колористику, зміст мотивів, притаманні особливості робіт народних майстрів. Живий дотик любові до мистецтва сприяє мотивації дітей до формування власних навичок та вмінь роботи у народних техніках та їх вираженні на інших нових матеріалах та оточуючих об'єктах. Занурення у світ художніх промислів Полтавського краю сприяє вихованню патріотичної самосвідомості юних моделістів, бажання бути носіями і продовжувачами народних промислів і традицій.



Фото 2. Вихованці гуртків ПТМ Полтавського ОЦНТТУМ ПОР під час тематичного заходу «Великодні творчі зустрічі» (керівник гуртка Ардашева І. М.)

Переходу освітніх послуг на якісно новий рівень сприяють семінари-практикуми різного рівня для керівників гуртків з початкового технічного моделювання що у своїй сутності є осередками обміну досвідом і поширення кращого педагогічного досвіду початково-технічного профілю науково-технічного напрямку позашкільної освіти між закладами позашкільної освіти усіх областей України. Під час проведення такого Всеукраїнського семінару у 2019/20 н.р., на базі ЦДЮТ Святошинського району м. Києва свій досвід та особливості організації освітнього процесу презентували керівники гуртків-новатори Львівської – «Презентація методичної роботи з напрямку «Паперкрафт». Рухомі іграшки.» (З. М. Степанишин, З. Л. Богдан), Тернопільської – «Використання інтерактивних дидактичних матеріалів веб-сервісу LERNINGAPPS у гуртку початкового технічного моделювання для проведення моніторингу знань вихованців. (О. М. Урманець), Черкаської – «Використання тестових технологій на заняттях гуртка початкового технічного моделювання» (Г. М. Малород), Полтавської областей – «Методичний діалог щодо інноваційних підходів щодо підготовки вихованців до профільних змагань» (О. Г. Козирод). Представлений досвід опрацювання розділів програми, та перевірки рівня сформованості навчальних компетентностей вихованців за допомогою тестових завдань які вихованці виконують в онлайн режимі були апробовані у ході організації дистанційного навчання зазначених областей та будуть використані під час підготовки та

проведення змагань в онлайн-режимі. Слід відзначити, що представлені методичні доробки передових педагогів-практиків гурткової роботи з технічного моделювання є результатом особистого педагогічного пошуку і творчої праці зазначених педагогів які змогли за допомогою розглянутих технологій підвищити мотивацію вихованців до навчання і практично опрацювали та сприяли впровадженню в освітній процес закладів позашкільної освіти інноваційних технологій і можливостей програмного забезпечення.

Таким чином у процесі аналізу науково-практичних та інтернет видань, вивчення досвіду роботи кращих педагогів початково-технічного профілю нами засвідчено практичну значимість та ефективність впливу регіональних відмінностей у організації освітнього процесу з технічного моделювання закладів позашкільної освіти та їх ефективний вплив на якість сформованості освітніх компетентностей учнів визначених у програмі. Сутність територіальних відмінностей у реалізації програми гурткової роботи полягає у застосуванні оновленого змісту навчального матеріалу за допомогою засобів навчання таких як культурно-історична спадщина рідного краю, розмаїття народних промислів і ремесел притаманних кожному регіону України, варіативність освітніх технологій навчання та методологічних підходів які застосовують керівники гуртків для реалізації завдань кожного заняття у структурі розділів програми, індивідуальної методичної мети діяльності кожного педагога-позашкільника. Отримані результати апробованого досвіду роботи щодо оновлення змісту програмно-методичного забезпечення розглядаються у ході проведення обласних та всеукраїнських науково-практичних заходів, та набувають поширення і трансформації у освітніх середовищах закладів позашкільної освіти науково-технічного напрямку системи позашкілля.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

СТЕПАНЕНКО Микола Іванович – Заслужений діяч науки і техніки України, академік Академії вищої освіти України, Член Національної спілки журналістів України, Член Національної правописної комісії, доктор філологічних наук, професор, ректор Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава).

АНТОНОВИЧ Євген Антонович – професор, голова Науково-методичної комісії з дизайну Міністерства освіти і науки України, член правління Спілки дизайнерів України, керівник Науково-методичного центру дизайну Державного університету інфраструктури та технологій (м. Київ).

БУТЕНКО Володимир Григорович – член-кореспондент Національної академії педагогічних наук України, доктор педагогічних наук, професор Українського науково-дослідного інституту естетичної освіти (м. Херсон).

ТИМЕНКО Володимир Петрович – Заслужений діяч науки і техніки України, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теоретичних дисциплін і професійної освіти Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (м. Київ).

ЦИНА Андрій Юрійович – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії і методики технологічної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава).

БЛИЗНЮК Микола Миколайович – доктор педагогічних наук, професор кафедри виробничо-інформаційних технологій та безпеки життєдіяльності Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава).

ТИТАРЕНКО Ольга Олександрівна – кандидат сільськогосподарських наук, доцент кафедри теорії і методики технологічної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава).

ХЛОПОВ Андрій Михайлович – кандидат фізико-математичних наук, доцент, завідувач кафедри виробничо-інформаційних технологій та БЖД Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава).

УЛЬКО Анастасія Олександрівна – магістрантка факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка (м. Полтава).

ТИТАРЕНКО Валерій Миколайович – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри виробничо-інформаційних технологій та безпеки життєдіяльності Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава).

ГРИЦЕНКО Лариса Олександрівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії і методики технологічної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава).

СТРАШКО Людмила Михайлівна – кандидат архітектури, доцент, доцент кафедри основ проєктування Хмельницького національного університету (м. Хмельницький).

ТИТАРЕНКО Валентина Петрівна – доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії і методики технологічної освіти, декан факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава).

СРІБНА Юлія Анатолівна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри теорії і методики технологічної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава).

КУДРЯ Оксана Володимирівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри виробничо-інформаційних технологій та безпеки життєдіяльності Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава).

ІШПОРТЮК Сніжана Миколаївна – асистент кафедри виробничо-інформаційних технологій та безпеки життєдіяльності Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава).

БОРИСОВА Тетяна Миколаївна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри основ виробництва та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава).

ОРЛОВА Наталія Станіславівна – асистент кафедри основ виробництва та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава).

СВИРИДЮК Наталія Олександрівна – аспірант кафедри основ виробництва та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава).

КОЗИРОД Ольга Геннадіївна – аспірант кафедри теорії і методики технологічної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (м. Полтава).

Колективна монографія

ПОЛТАВСЬКА ШКОЛА ЕТНОДИЗАЙНУ

Автори: Степаненко М. І., Антонович Є. А., Бутенко В. Г.,
Тименко В. П., Цина А. Ю., Близнюк М. М., Титаренко О. О.,
Хлопов А. М., Улько А. О., Титаренко В. М., Гриценко Л. О.,
Страшко Л. М., Титаренко В. П., Срібна Ю. А., Кудря О. В.,
Шпортюк С. М., Борисова Т. М., Орлова Н. С., Свиридчук Н. О.,
Козирод О. Г.

За редакцією В. Титаренко
Дизайн та верстка Н. Нагорна
Комп'ютерний набір С. Шпортюк