

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І  
МИСТЕЦТВ  
ІНСТИТУТ ПРАКТИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА  
АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ  
КАФЕДРА МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

на здобуття освітнього ступеня «магістр» на тему:  
**«РОЗВИТОК КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ТЕКСТИЛЮ  
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ»**

**Виконала:**

студентка 2 курсу Буханевич А. П.  
ОС «магістр», група 207–МЕ/дм  
спеціальності 023–образотворче  
мистецтво, декоративне мистецтво,  
реставрація

**Керівник:** канд. історичних наук,  
доцент Несен І.І.

**Рецензент:** канд. мистецтвознавства  
Клименко О.О.

Допущено до захисту:

протокол засідання кафедри

№ \_\_\_ від \_\_\_\_\_ 2019 р.

Київ – 2019

## Зміст

<b>Вступ</b> .....	5
<b>Розділ 1. Стан вивчення розвитку художнього текстилю в українському мистецтвознавстві XX – початку XXI ст.</b> .....	9
1.1. Історіографія проблеми та джерела дослідження.....	9
1.2. Понятійно-категоріальний апарат дослідження.....	15
Висновки до Розділу 1.....	15
<b>Розділ 2. Художнє ткацтво України у XX – на початку XXI ст.</b> ....	20
2.1. Історичні осередки ткацтва на території України.....	20
2.2. Центри ткацтва на теренах України протягом XX – на початку XXI ст.....	32
2.3. Мистецька освіта в галузі ткацтва в Україні у XX – на початку XXI ст.....	38
2.4. Вплив львівської школи текстилю на формування художнього ткацтва в Україні наприкінці XX ст.....	45
Висновки до Розділу 2.....	48
<b>Розділ 3. Тенденції розвитку київської школи художнього текстилю в кінці XX – на початку XXI ст.</b> .....	50
3.1. Київська школа художнього текстилю як явище в історії українського мистецтва XX–XXI ст.....	50
3.2. Прояв національної традиції у творах Василя Андріяшка.....	60
3.3. Символічні мотиви в роботах Марти Базак.....	68
3.4. Вплив мистецтва постмодернізму на творчість Наталії Борисенко.....	72
Висновки до Розділу 3.....	77
<b>Висновки</b> .....	81
<b>Список використаних джерел</b> .....	87
<b>Додатки</b> .....	97
<b>Список ілюстрацій</b> .....	98
<b>Ілюстрації</b> .....	102

### **Анотація**

Буханевич А. П. Розвиток київської школи текстилю кінця XX – початку XXI ст. Магістерська робота на правах рукопису.

Магістерська робота за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2019 р.

#### **Зміст анотації**

Художній текстиль здавна поєднував у собі різноманітні види: ткацтво, зокрема, килимарство, розпис на тканині, вишивку та ін.. У роботі розглянуто історичні осередки ткацтва на теренах України, формування та розвиток мистецької освіти в галузі художнього текстилю. Значну увагу приділено впливу львівської школи ткацтва на формування текстилю України наприкінці XX ст.

Досліджений розвиток київської школи художнього текстилю на прикладі творчості окремих авторів різних поколінь, творчий доробок яких демонструє особливості згаданої школи наприкінці XX – на початку XXI ст.

**Ключові слова:** художній текстиль, ткацтво, гобелен, київська школа художнього текстилю, Василь Андріяшко, Марта Базак, Наталія Борисенко.

#### **Список публікацій здобувача:**

Буханевич А. П. Трансформація традиційних символів у творчості Марти Базак // Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККиМ, 2018. С. 375–376.

### **Annotation**

Bukhanevych A.P. The development of Kyiv textile school at the end of the 20<sup>th</sup> century – the beginning of the 21<sup>st</sup> century. Copyright for the Master's degree.

Master's degree, “Fine art, decorative art, restoration” 023 speciality – National academy of managing staff of art and culture, Kyiv, 2019.

### **Annotation contents**

Fine textile has always combined various ways: weaving, carpet production, textile painting, embroidery etc. This work observes the historical centers of weaving on the territory of Ukraine, formation and development of artistic education in the sphere of fine textile. Particular attention is paid to Lviv weaving school on the development of Ukrainian textile at the end of the 20<sup>th</sup> century.

The author of this work also explored the development of Kyiv school of fine textile on the examples of creative work of certain masters, whose productive period occupies the 1980s – the beginning of the 21st century.

**Key words:** fine textile, weaving, tapestry, Kyiv school of fine textile, Vasyl Andriyashko, Marta Bazak, Nataliya Borysenko.

### **Publication list of the author:**

Bukhanevych A.P. Transformation of traditional symbols in the creative work of Marta Bazak // Fine art and art education: tradition and modernity: collection of materials of international scientific conference, Kyiv, 20–21 of November 2018 p. Kyiv, 2018. P. 375–376.

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Декоративно-ужиткове мистецтво супроводжувало людство із найдавніших часів та розвивалося залежно від його потреб зробити свою оселю більш затишною, оздобити посуд, одяг, зробити більш виразним все, що оточувало людину, наділити речі функціями оберегу та ін. Ремесло, яке забезпечувало людину предметами побуту, житлом, згодом трансформувалося у народне мистецтво, котре поступово набувало регіональних особливостей, зумовлених кліматичними умовами, образом життя та уподобаннями різних етносів.

Текстиль – одна з найдавніших галузей декоративно-прикладного мистецтва, яка поєднує в собі різноманітні види, що відрізняються способом виготовлення речей: ткацтво, розпис тканин, вишивка, килимарство та ін. Текстиль на сьогодні є одним із найвиразніших проявів народної творчості та невід’ємною частиною життя українського народу. У дослідженні приділено увагу розвитку ткацтва, як найбільш поширеного різновиду художнього текстилю, а саме: дослідженню київської школи текстилю кінця 1980-их рр. – початку ХХІ ст., який розглядатиметься на прикладі творчого доробку окремих авторів, роботи яких мають найхарактерніші для сучасного розвитку згаданої школи стилістичні та технологічні особливості.

Київська школа текстилю має власні особливості, які сформувалися завдяки поєднанню потужної народної традиції, що існувала у численних осередках ткацького та вишивального ремесла Київщини протягом багатьох століть, та творчості професійних майстрів прикладного мистецтва, роботи яких позначені пошуком різноманітної стильової виразності творів, використанням цікавих та оригінальних формально-композиційних рішень.

Разом з тим, текстиль, як і все прикладне мистецтво, відчуває різноманітні за походженням впливи, зокрема різних регіонів України. У

зв'язку з цим у дослідженні розглянуті регіональні особливості текстилю (передусім, ткацтва) на території України.

На кожному етапі суспільного розвитку художній рівень народного ткацтва значною мірою визначався конкретними історичними умовами життя суспільства, його культурними потребами. Технологічні прийоми ткацтва удосконалювалися століттями, частково зберігаючи основні характерні риси, притаманні окремим періодам культурного розвитку. Український художній текстиль увібрав у себе фольклорні мотиви, композиційні схеми традиційних виробів як відображення народної спадщини, відгомін якої спостерігається й у сучасних творах. Різноманітні за характером декоративні тканини народних майстрів є джерелом натхнення для багатьох сучасних митців, які продовжують наслідувати народні традиції й по-своєму відтворювати їх у роботах.

**Об'єкт дослідження** – Київська школа художнього текстилю в кінці ХХ – на початку ХХІ ст.

**Предмет дослідження** – творчість сучасних майстрів київської школи художнього текстилю кінця ХХ – початку ХХІ ст., зокрема Василя Андріяшка, Марти Базак, Наталії Борисенко.

**Хронологічні межі дослідження** – кінець 1980-их рр. – початок ХХ ст. Але, враховуючи специфіку обраної теми, хронологічні межі в окремих випадках розширено через необхідність ґрунтовніше розглянути історію київської школи текстилю.

**Мета дослідження** – дослідити розмаїття проявів у галузі київського художнього текстилю останніх десятиліть, тематичні та художньо-стилістичні особливості творчості окремих сучасних майстрів київської школи.

Для досягнення мети були поставлені такі **завдання**:

- на основі критичного аналізу минулих досліджень здійснити огляд наукової літератури та інших джерел за темою роботи;

- розглянути історію розвитку осередків художнього текстилю на території України та виявити його характерні риси у різних регіонах країни;
- визначити найбільш відомі мистецькі заклади, у яких існують відділення художнього текстилю, подати характеристику особливостей викладання у цих навчальних установах;
- розглянути історію формування київської школи художнього текстилю протягом ХХ – початку ХХІ ст. та визначити характерні особливості згаданої школи;
- висвітлити на прикладі творчості окремих сучасних митців київської школи художнього текстилю засоби виразності гобелену й інших різновидів художнього текстилю сьогодення;
- охарактеризувати стилістичні відмінності доробку різних авторів київської школи художнього текстилю, проаналізувати, що вплинуло на розвиток їхньої творчості.

**Методи дослідження** ґрунтуються на принципах системності та комплексного підходу задля ретельності розгляду різноманітних джерел (літературних та матеріальних) та аналітичного трактування матеріалу. Застосовано історико-систематичний метод, який сприяв розгляду особливостей розвитку художнього текстилю в контексті певного історичного періоду, допоміг простежити історію формування та змін у процесі існування згаданої школи у хронологічній послідовності.

Типологічний метод був використаний для класифікації окремих видів творів художнього текстилю за призначенням, способом виготовлення та ін..

Порівняльний метод сприяв визначенню особливостей окремих виробів та способів їх вирішення у різних майстрів.

При написанні магістерської роботи для опису творів мистецтва, створення узагальнень та висновків щодо стилістики робіт та в цілому доробку митців був застосований мистецтвознавчий аналіз.

**Наукова новизна дослідження.** Художня тканина несе в собі важливу інформацію і з історичної точки зору як втілення світогляду, технологічного розвитку певного періоду, і з мистецької, демонструючи відмінності тематики та образного вирішення як виробів народного мистецтва, так і творів професійних художників. Однак на сьогодні, попри значну кількість працюючих митців-професіоналів, недостатньо дослідженим є розвиток художнього текстилю і, зокрема, мистецтва гобелену, на теренах Київщини з кінця 1980-их рр. до початку ХХІ ст.

У роботі вперше зібрано, проаналізовано, систематизовано та узагальнено матеріали, які було зібрано під час досліджень та особистого спілкування із сучасними митцями, які представляють різні покоління. Здійснено мистецтвознавчий аналіз робіт художників, виявлено особливості технологічних процесів у сучасному художньому текстилі, специфіку поєднання у творах розглянутих авторів традицій народного мистецтва минулого та елементів сучасного мистецтва.

**Апробація результатів дослідження.** Апробація результатів дослідження відбулася на Міжнародній науково-практичній конференції «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ, 2018).

**Практичне значення** отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані для підготовки лекційних курсів з розвитку сучасного декоративно-прикладного мистецтва України, для опрацювання матеріалів музейних колекцій, зокрема, атрибуції творів.

**Структура роботи** зумовлена метою та завданнями дослідження. Вона складається зі Вступу, 3 розділів, поділених на 8 підрозділів, висновків, загальних висновків (загалом 86 с.), списку використаних джерел (101 позиції), додатків А, Б, списку ілюстрацій та ілюстрацій (80 с. та 72 найменування). Загальний обсяг дипломної роботи з додатками становить 167 сторінок (основний текст 86 с.).



## РОЗДІЛ 1. СТАН ВИВЧЕННЯ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

### 1.1. Історіографія проблеми та джерела дослідження

Вивченню розвитку ткацтва та текстилю в цілому на території України присвячено численні наукові дослідження, переважна частина яких написана протягом XX–XXI ст.. Значну кількість відомостей стосовно історії зародження килимарства та географічних меж виготовлення тканих виробів подає у своїх наукових розвідках відомий український етнограф Д. Щербаківський, зокрема в праці «Український килим» (1927) [83] та «Українське мистецтво» (1938) [85]. У цих працях автор приділяє увагу композиційним та орнаментальним особливостям народних килимів, висвітлює стилістику їх вирішення.

У науковій праці «Трипільська цивілізація» (2003) [29] Ю. Відейко описує розвиток ткацтва в період трипільської культури, наголошуючи на тому, що люди на той час вже володіли вмінням прясти нитки і ткати, доказом чого слугують знайдені прясельця, а також рештки вертикальних ткацьких верстатів та глиняні грузи.

І. Кодлубай та О. Нога у виданні «Прадавня Україна. Історія, культура, вбрання» (2001) [46] дослідили виникнення ткацтва в добу енеоліту та визначили, що саме вплинуло на його розвиток і технічні особливості, як відбувалася еволюція ткацького верстату та який це мало вплив на оздоблення й вигляд вбрання.

Від 1970-их рр. мистецтвознавці починають виявляти науковий інтерес і до вивчення асортименту різноманітних художніх тканин, у тому числі до більш детального вивчення ліжникарства, особливості якого досліджують та висвітлюють у своїх роботах Сахро М. [79], О. Никорак [70], З. Чегусова [90]. Декоруванням ліжників зацікавилися також А. Жук [31], Р. Захарчук-

Чугай [39]. У роботах зібрані дослідження із різних регіонів Західної України.

Є. Арофікіна у праці «Українська народна тканина» (1984) [10] розглядає розвиток текстильно-промислового виробництва, який перш за все був зумовлений суспільно-культурним чинником і був тісно пов'язаний із загальним розвитком української народної культури.

Про розвиток розпису на тканинах, зокрема, батик, його особливості та регіональні риси професійної школи батиків писала Т. Печенюк у праці «Розпис тканин в Україні (1920-их – початку 1990-их рр.)» [71]. Вона однією з перших розкриває особливості цього виду українського текстилю ХХ ст., звертаючи увагу на сполучення барвистих геометричних фігур і колірних плям, народних мотивів, традицій і співзвучного поєднанням кольору, форми, сюжету та фактури.

В. Костюкова в статті «Модерн у вишивках Ганни Собачко» (2009) [45] розглядає стиль модерн та його прояви у вишивальному мистецтві України на основі творчого доробку Ганни Собачко-Шостак. Автор підкреслює, що майстриня є однією із найяскравіших представниць народного мистецтва, яка втілила художні засади стилю модерн.

Багато дослідників звертали увагу на вивчення текстилю в окремих регіонах України. О. Никорак у роботі «Сучасні художні тканини Українських Карпат» (1988) [67] досліджує художні тканини інтер'єрного призначення, виконані майстрами карпатського регіону. У праці подається характеристика композицій килимових орнаментів та особливості їхнього колористичного вирішення.

Крім цього, у праці «Українська народна тканина ХІХ–ХХ ст.: Типологія, локалізація, художні особливості. Ч. 1. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України)» (2004) [65] О. Никорак аналізує художню тканину як складову багатогранної культури українського народу, її застосування для виготовлення одягу, оздоблення житла, храмів. У роботі

визначені локальні осередки художнього ткацтва, досліджені характерні риси декору інтер'єрних тканин та підкреслено роль і значення тканин у традиційних обрядах.

В публікації Р. Захарчук-Чугай «Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина» (2007) [38] особливу увагу приділено комплексному аналізу усіх видів декоративного мистецтва одного з регіонів України, зокрема, розвитку текстилю на цих землях.

В альбомі «Українська вишивка» (1993) [42], який було побудовано на матеріалах музейних колекцій України, Т. Кара-Васильєва ґрунтовно висвітлила історію розвитку української вишивки. В іншій праці «Народна вишивка. Художня вишивка. Художнє вишивання» (1993) [42] автор подає характеристику народної вишивки, розкриває її локальні та регіональні особливості, аналізує основні техніки вишивки та досліджує символіку рушників, їхнє значення в обрядовості українців.

У 1920–1930-их рр. розпочалося формування київської школи художнього текстилю, що сприяло написанню наукових статей щодо цього різновиду декоративно-прикладного мистецтва. Розглядає проблематику розвитку вітчизняного ткацтва художник, дослідник і педагог С. Колос, який першим використав нову схему для створення тематичного килима-гобелена, у якому поєднав сюжетні зображення та народні мотиви і традиційні кольори, що знайшло відображення в роботах «Птах і песик» (1923), «Щедрівка» (1924).

Науковець М. Новицька була однією із перших, хто зосередив увагу на аналізі художньої образності килимів у статті «Тематичний килим Радянської України» (1948) [68]. З цієї праці можна отримати також відомості про технологічні особливості матеріалів і специфіку технічних процесів ткацтва.

Становлення килимарства, характеристику осередків ткацтва подає у своїх публікаціях «Килим» (2008) Г. Когут [44]. В альбомі-посібнику «Український килим» (2007) С. Нечипоренка [66] можна знайти загальну

характеристику розвитку вітчизняного килимарства та ілюстрації, що представляють килими різних регіонів України.

У працях учених Я. Запаса «Українське народне килимарство» (1973) [32] та А. Жука «Українські народні килими» (1966) [30] міститься інформація щодо образної мови тематичного килима. У дослідженнях А. Жука описані й композиційні схеми тематичних гобеленів, створених у середині ХХ ст. Науковці подають дані про мистецькі школи та майстрів, які працювали в зазначеній галузі мистецтва.

Особливості традиційного текстилю 1960–1990-их рр. проаналізовані в публікаціях А. Жука. У роботі «Українські народні килими» (XVII – поч. ХХ ст.) (1966) [30] автор розглядає історичні передумови розвитку килимарства на території України, детально описує композиційну різноманітність та орнаментальні мотиви, які були популярними у XVII – на початку ХХ ст.

На початку 1970-их рр. мистецтво виготовлення гобелена набуває активного розвитку. Мистецтвознавці цього періоду найчастіше характеризують гобелен у його поєднанні з інтер'єром приміщень. Саме за цим принципом здійснює дослідження художник і мистецтвознавець Л. Жоголь у праці «Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла» (1973) [31].

Прослідкувати розвиток радянського гобелену дає змогу альбом В. Савицької «Современный советский гобелен» [70]. У цій праці вміщено перелік художників, наукових джерел, мистецьких творів художників СРСР, які були представлені на республіканських та всесоюзних виставках у 1966–1977 рр.

Мистецтвознавець Є. Шимчук у публікаціях «Львівський гобелен» (1997) [81] та «Мисткині львівського гобелену» (1998) [84] досліджує розвиток львівської школи ткацтва, а також подає характеристику доробку окремих художників. Творчість львівських майстрів-ткачів він аналізує у

своїй праці «Художнє ткацтво Львова другої половини ХХ століття» (2007) О. Луковська [50].

Т. Печенюк в альбомі «Художній текстиль. Львівська школа» (1998) [68] характеризує і хронологічно впорядковує інформацію про розвиток текстильних тканин кінця ХХ ст. Велика увага в дослідженні приділяється розвитку кафедри художнього текстилю Львівської національної академії мистецтв.

В. Андріяшко у своїх дослідженнях детально висвітлює розвиток київського гобелену 1950–1970-их рр.. Він здійснює аналіз композиційних особливостей текстильних робіт, які виконувалися для виставок та на замовлення для оздоблення інтер'єру [3].

З. Чегусова у книзі «Людмила Жоголь: Чарівниця художнього текстилю» (1997) [87] розкриває біографічні відомості про київську художницю, що прославилась як майстер художнього текстилю та гобелену. Саме ця мисткиня на теренах України активно включала гобелен і декоративні тканини в громадські інтер'єри, надаючи їм національного колориту. Автор підкреслює, що творчість майстрині розвиває традиції класичного гобелену, надихаючись разом з тим народним мистецтвом.

О. Ямборко велику увагу приділяє дослідженню українського гобелену 1960–1990-их рр. У дисертації «Гобелен у контексті українського образотворчого мистецтва 1960–1990-их рр.» (2008) [102] уперше було здійснено детальне дослідження щодо співставлення та взаємовпливів образотворчого та декоративного мистецтва. Найбільшу увагу О. Ямборко зосереджує на другій половині ХХ ст. – періоді, який до того часу не було детально досліджено. У праці проаналізовано гобелени, виконані сучасними художниками, та наведено порівняльний аналіз цих робіт та творів другої половини ХХ ст. Найбільшу увагу приділено асоціативним гобеленам молодих митців (О. Риботицької, Т. Ядчук-Богомазової, Н. Пікуш, В. Ганкевич, Л. Квасниці-Амбіцької), роботи яких передусім вирізняє колір-

символ. Дослідниця підкреслює, що джерелом натхнення для них у першу чергу було народне мистецтво – килимарство, ліжникарство. О. Ямборко також детально досліджує асоціативний напрям у мистецтві гобелену, розвиток якого на новому етапі зумовлений зміною мистецького покоління, яке сьогодні представляє український художній текстиль («Асоціативний напрям», як етап модернізації українського гобелена 1980–1990-х років» (2008)) [87].

З. Чегусова в роботі «Роль символізму, знака, міфу в професійному декоративному мистецтві України на межі ХХ–ХХІ ст.» (2010) [79] детально досліджує особливості давніх символів різних епох та вплив львівської школи текстилю на розвиток багатьох українських митців цієї галузі.

У вступній статті «Трансформація образу в декоративному мистецтві України кінця ХХ століття» до альбому «Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен» [80] З. Чегусова закликає по-новому сприймати процеси, що відбуваються в національному та світовому мистецтві. Саме в цьому виданні вперше розміщено детальний аналіз змін, які відбулися в національному мистецтві у 1980–1990-их рр. У вступній статті автор висвітлила творчість українських митців на тлі європейського художнього процесу та сучасних змін у декоративному мистецтві. З. Чегусова у публікації «Мистецтво авангарду як чинник становлення професійного художнього текстилю України кінця ХХ – початку ХХІ століття» (2008) [78] визначає основні мистецькі течії європейського модернізму та аналізує їх вплив на розвиток художнього текстилю України кінця ХХ – початку ХХІ ст. У праці наведений ґрунтовний аналіз гобеленів і текстильних панно таких митців з різних регіонів України, як: О. Риботицька, Т. Печенюк, О. Ковач, О. Маріно, Л. Квасниці, Л. Борисенко.

Т. Кара-Васильєва у праці «Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки» (2007) [40] визначає, що кінець ХХ ст. спонукав багатьох науковців до підбиття підсумків, аналізу змін, що відбувалися на

території України. Автор пропонує поділ ХХ ст. на чотири періоди, кожний з яких мав певні особливості та характерні риси.

Концепції розвитку декоративного мистецтва ХХ ст. подані в іншій публікації Т. Кари-Васильєвої «Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках "великого стилю"» (2005) [41]. У роботі детально розкрито багатогранну панораму художнього життя в Україні, а саме: зміни напрямів і стилів, варіанти поєднання народного та професійного мистецтва у роботах майстрів.

Окрім літературних джерел, під час написання роботи були досліджені текстильні вироби, представлені в музеях Києва, зокрема в колекції Національного музею історії України, Національного музею українського народного декоративного мистецтва, Національного музею народної архітектури та побуту України. .

Важливу роль для розуміння процесів, які відбувалися впродовж досліджуваного періоду у розвитку художнього текстилю київської школи, мало і особисте спілкування автора роботи з митцями, відвідування їхніх майстерень.

## **1.2. Понятійно-категоріальний апарат дослідження**

З давніх часів людство супроводжують текстильні вироби. Для коректного використання понять, застосованих у роботі, необхідно уточнити деякі наведені у ній поняття та терміни.

До текстильних творів сьогодні відносять всі речі, які виготовляється з гнучких та м'яких волокон або ниток. До текстилю також відносять матеріали, які не є тканиною у класичному розумінні, тобто не отримані в процесі ткання, наприклад трикотаж, повсть, фетр, тощо. До текстилю відносять різні варіанти та процеси виготовлення виробів, серед яких: ткацтво, вишивка, в'язання, плетіння, намотування та валяння.

Художній текстиль – це мистецтво, що дозволяє використовувати та поєднувати різноманітні техніки: усі види традиційного ткацтва (ремізне, килимове, гобеленове, перебірне), традиційні та інноваційні техніки фарбування та розпису тканин (шовкодрук, шиборі, батик, вільний розпис, вибійка, трафарет та ін..), інші способи декорування тканин (комп'ютерний друк, голкові техніки, колаж, аплікація, печворк), а також «мистецтво волокна» (клеюві техніки, валяння).

Найбільш відомим монументальним проявом текстилю є гобелен або шпалери – виткані картини, які завжди вважалися коштовною прикрасою для стін. Гобелен або шпалери – це безворсові килими, які ткали вручну з ниток натурального походження: шовкових, вовняних або бавовняних, інколи в них додавали срібні та золотні нитки. Основними зображеннями на гобеленах були визначні особи або історичні сюжети, колоритні побутові сцени, пейзажі, натюрморти, рідше можна зустріти орнаментальні композиції. На сьогодні обивні гобелени мають більш різноманітні сюжети, являють собою цілу низку зображень, зібраних на одному полотнищі тканини. Гобелен належить до жакардових тканин і сам по собі за виглядом подібний на жакард. Але нитки, з яких виткана гобеленова тканина, товстіші та міцніші, крім того, у гобеленовому переплетенні використано набагато більше відтінків кольорів. Протягом довгого часу гобелен за своїм виглядом повторював живопис, навіть ескізи для нього виконували відомі художники-живописці.

Властивості текстильних полотен та їх структура залежать від особливостей їхнього створення. Тому слід виділити вплив ткацьких переплетень і способу обробки тканин на їхню структуру і властивості. Ткацьке переплетення поєднує в собі порядок взаємного переплетення ниток основи та піткання. Ткацькі переплетення поділяються на комбіновані і дрібновізерункові, які отримують під час об'єднання в одному переплетенні двох і більше базових або похідних від них переплетень. За допомогою цього



можна отримати певні структурні ефекти. На зовнішній вигляд виробу впливають комбіновані переплетення, які бувають зі смужковим візерунком, візерунком в клітинку, дрібновізерунковим креповим.

Найбільш розповсюдженою на території України є техніка перебірного ткацтва. Перебірна техніка дає широкі можливості для створення складних візерунків на тканинах: крім поперечних смуг, можна отримати геометризовані мотиви – ромби, зірки, розетки, стилізовані зображення квітів, птахів.

Стилізований геометричний орнамент можна отримати, використовуючи ремізне ткацтво, що має характерну стилізацію орнаменту у вигляді смужок, квадратів, ромбів. На ремізному ткацькому верстаті ткач працює на ремізках, перебираючи їх ногами і руками та прокидаючи човник з ниткою. Ремізний верстат ще називається горизонтальним – через горизонтально розташовані нитки основи. Саме спосіб прокидання ниток за допомогою човника обумовлює «геометризацію» орнаменту тканого виробу.

Складні ткацькі переплетення використовуються, коли потрібно отримати грубі двошарові та багат шарові тканини, тканини з махровою чи ворсовою поверхнею, або малощільні прозорі тканини зі стабільною структурою.

Однією з найскладніших технік ткання в Україні є «округлення». Схема «кружляння» ниток залежить від товщини кольорових площин. Її використовують, коли необхідно підкреслити площину більш грубим контуром зображення. Цього ефекту досягають за рахунок перевивання зверху двох ниток основи і знизу кожної нитки. При зміні напрямку настилання утворюється рельєфна косичка.

Частина ткацького переплетення, на якій утворюється закінчений ткацький малюнок, є рапортом переплетення, який оцінюють за кількістю ниток: окремо за основою і підканням. Чим більше ниток у рапорті, тим

складніший малюнок можна отримати. Мінімальна кількість ниток у рапорті може становити від двох до декількох тисяч.

Основну і більш складну групу переплетень утворюють жакардові, до яких відносять півторашарові, двошарові або багатшарові переплетення. Назва жакард пов'язана з іменем Жозефа Марії Жаккара (винахідника ткацького верстата для візерункових тканин), який у 1801 р. винайшов ткацький верстат складного плетіння. Саме це дозволило виготовляти тканину жакардового плетіння, в основі якої – бавовняна, синтетична або змішана пряжа, у промислових масштабах. Рельєфний малюнок, що отримується в результаті складного плетіння, нагадує свого роду гобелен.

Петельні або махрові переплетення мають петельну поверхню. Ворсові характеризуються поверхневим ворсом, який утворюється за рахунок ниток основи або ниток підкання. Перевивочні – утворюють малоцільні прозорі полотна стабільної структури за рахунок використання перевивів основи.

Усі види переплетень дають змогу експериментувати майстрам у своїй творчості та відкривати нові можливості ткацького мистецтва.

### **Висновки до Розділу 1**

Значна кількість науковців приділяла увагу вивченню української етнографії та дослідженню художнього текстилю України. У ХХ ст. публікується велика кількість наукових статей, які дали можливість розширити знання про художній текстиль. Багато науковців у своїх дослідженнях звертали увагу на окремі регіони українських земель і детально описували текстиль (народний та професійний) у своїх працях, висвітлюючи головні ознаки кожного регіону.

У 1920–1930-ті рр. починає формуватися самостійна київська школа художнього текстилю, що ще більше привернуло увагу дослідників. На початку ХХІ ст. В. Андріяшко, дослідивши художній текстиль Київщини, доводить, що від початку ХХ ст. тут існує власна – київська школа ткацтва і

дає визначення цієї школи, формулюючи основні риси художнього текстилю регіону.

Проте, незважаючи на значну кількість публікацій про роботи сучасних, в тому числі, і київських художників текстилю, меншу увагу приділяли творчості митців ХХІ ст., відмінності їхнього сприйняття світу та відображення цього у роботах авторів. Саме тому у магістерській роботі намагаємося дослідити різні мистецькі прояви у творчості київських художників текстилю, які представляють і різні покоління.

## РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЄ ТКАЦТВО УКРАЇНИ У XX – НА ПОЧАТКУ XXI СТ.

### 2.1. Історичні осередки ткацтва на території України

Ткацтво виникло в епоху неоліту і набуло значного поширення у первісну добу. Найдавніший відомий на сьогодні ткацький верстат було виявлено в Азії. Сировиною для ниток служила шерсть тварин і волокна різних рослин, а також натуральний шовк. Ткачі досить швидко почали прикрашати свої вироби різними візерунками, які були сплетені з різнокольорових ниток.

В Америці цим умінням володіли ще стародавні інки. Техніка, яка використовувалася в той час, збереглася також в індіанців із Південної Америки.

Значно пізніше практично у кожній селянській родині був ткацький верстат, на якому жінки ткали домоткане полотно, що слугувало для виготовлення всього необхідного для побуту: одяг, рушники, простирадла, скатертини, доріжки та ін. Крім гладкого полотна, сільські майстрині виконували і тканини з візерунком, техніка виготовлення яких була більш складною. Матеріалом для ткацтва слугувала пряжа, яку отримували з льону і конопель, овечої або козячої вовни. Її часто фарбували в різні кольори, що додавало тканині ошатності.

Центральним елементом ткацтва завжди був верстат, який є одним із найбільш древніх знарядь праці людини. Ручний ткацький верстат із вертикальним розташуванням основи, який Ф. Енгельс вважав одним із найбільших досягнень людства, з'явився приблизно за V–VI тис. років до н.е. [88]. Він являв собою просту раму, на яку натягувалися нитки основи. Майстер тримав у руках великий човник із ниткою і переплітав основу. Для натягування поздовжніх ниток використовували кам'яні або глиняні тягарці. Нитки розділялись найчастіше на дві групи: парні та непарні. Парні

прив'язували жмутами до одного ряду тягарців, а непарні – до іншого, тим самим такий розподіл полегшував ткачам прокладання між основою та поперечно спрямованих ниток, які за допомогою піткання вручну або тонкої палички «глиці» прибивали їх зубцями до краю витканого виробу. Працювати на такому ткацькому верстаті було досить важко, адже нитки, які часто рвалися, послідовно перебиралися руками. Тканина, яка виготовлялася, була цупкою.

В XI ст. винайшли горизонтальний ткацький верстат, який можна зустріти в деяких будинках і в наші дні. Центральна частина верстата – це велика дерев'яна рама, на якій закріплені деталі: три валики, дві ножні педалі, вертикальні рамки – «гребінки», бердо, човник із ниткою. Нитки основи на ньому натягувалися горизонтально.

У феодальний період вдосконалюється конструкція ткацького верстата: створюється пристосування для підготовки пряжі до ткацтва. Перші спроби механізації процесу ткацтва відносяться до XVI–XVIII ст. Найбільше значення серед них мав винахід Дж. Кей. У 1733 р. він створив так званий «літаковий» човник. У кінці XVIII ст. у Великобританії Е. Картрайт винайшов механічний ткацький верстат, до конструкції якого в подальшому вносили різні зміни для вдосконалення [88].

Свої пропозиції щодо вдосконалення конструкції ткацького верстата внесли російські винахідники Д. С. Лепьошкін, що запатентував у 1844 р. пристрій для механічної самозупинки під час обривання нитки піткання, та С. Петров, який у 1853 р. запропонував найбільш досконалу систему механізму для прокладання човника. В результаті в кінці XIX – на початку XX ст. були створені верстати з автоматичною зміною човників.

Різновиди механічного ткацького верстату працюють і сьогодні, але вже на електриці та є більш складними і здатні виконувати більшу кількість різноманітних операцій. Але, незважаючи на це, ручне ткацтво й надалі продовжує бути одним з найбільш поширених видів народного мистецтва.

Існували також і ремісничі майстерні, а згодом і мануфактури, що виготовляли речі не для власного споживання, а на продаж або на замовлення. Особливим попитом користувалися різноманітні килимові вироби, шпалери тощо. Так, батьківщиною гобеленів вважають Францію, де брати Гобелени у XVII ст. заснували мануфактуру, яка виробляла великі ткані картини для утеплення стін та декорації залів. Королівська влада завжди була прихильною до цих митців і підтримувала виробництво гобеленів. У 1662 р. Людовик XIV реорганізував фабрику гобеленів на Королівську мануфактуру, що стала відомою в Європі та відіграла важливу роль у розвитку декоративного мистецтва XVII–XVIII ст. [54].

Згодом при більшості європейських королівських дворів було засновано подібні мануфактури (Іспанія, Фландрія), а авторами ескізів ставали найвідоміші художники, серед яких, наприклад, Ф. Гойя, Ф. Буше.

Класичний гобелен до XX ст. – це переважно живописна картина, виконана засобами ткацтва. Ескізи для них створювали видатні майстри, тому гобелен демонструє найкращі риси, які характерні для стилів мистецтва певного часу. Але сама техніка виконання гобелену залишалася незмінною, являючи собою щільне переплетення однотипної пряжі.

В Україні ткацтво розвивалося здавна і належало до найбільш розповсюджених ремесел. Виникнення ткацтва в першу чергу було пов'язано з неолітичним суспільством, зокрема племенами, що займалися землеробством, яке поширилося на території України у VII–IV тис. до н.е. в межириччях Дністра та Бугу [47].

Саме в цей період скотарська діяльність почала забезпечувати суспільство вовною, яка слугувала матеріалом для ткацтва. Поступове удосконалення прядіння призвело до виникнення примітивних пристроїв для ткацтва, які знайдені археологами на південних землях України [47].

Найпершими ткацькими верстатами тут, як вважає дослідник М. Відейко, були два закопані в землю дерев'яні стовпи, між якими

натягувалася нитка основи. У світі на той час існувало два типи верстатів, а саме: горизонтальний та вертикальний. Горизонтальний ткацький верстат був поширений у Давньому Єгипті, вертикальний – на території Месопотамії. У Європі в цей період також використовували вертикальний ткацький станок. Дослідниками було виявлено, що протягом згаданого періоду також виготовлялися узорчасті тканини, сировиною для яких слугували рослинні волокна, пофарбовані мінеральними барвами. Про це свідчать відбитки візерунків, які були знайдені на керамічному посуді трипільської культури [30].

Значна частина виробів домашнього призначення була дерев'яною, із цього ж матеріалу виготовлялася частина верстатів – ткацьких, свердлильних, кушнірських. Такі верстати були майже в кожному будинку. Це свідчить про те, що у часи Трипільля люди досконало володіли вмінням прясти і ткати, доказом чого є знайдені веретена, прясельця, а також рештки вертикальних ткацьких верстатів та глиняні грузи [30].

У добу заліза (І тис. до н. е.), зокрема, у період скіфської культури, ткацтво зазнало значного піднесення. Скіфські жінки вміло володіли цим видом ремесла, про що свідчать знахідки з кургану Куль-Оба. Інструменти, які використовували представники різних прошарків населення, відрізнялися. Так, наприклад, у заможних жінок були веретена з кістяним набором, менш заможні користувалися інструментами, які були виготовлені з дерева, глини та свинцю. Вовна, а також нерідко льон, коноплі були основними волокнами для ткацтва. Пряли нитки вручну за допомогою веретена, на нижній кінець якого для підсилення обертання натягували круглі глиняні або кам'яні кружальця, які мали назву «прясельця».

Велика кількість археологічних знахідок, пов'язаних із ткацтвом, засвідчують високий рівень розвитку цього ремесла на території України. Відбитки тканин, які збереглися на денцях керамічного посуду, знайдених у

селі Стіна на Вінниччині, дають підставу стверджувати, що тогочасні люди володіли такими техніками ткацтва, як полотняне та репсове переплетення.

З часом ткацькі знаряддя вдосконалювалися. У селі Райки, що на Житомирщині, було знайдено значну кількість різних матеріалів, зокрема цілі клубки пряжі з вовни, конопляні мішки, насіння конопель, а також мотовило, яке слугувало для змотування ниток.

У городищі під назвою Райковець виявлено частки горизонтального ткацького верстата, що був значно досконалішим за вертикальний. Це свідчить про прогрес у виготовленні тканих речей, який відбувався на території Київської Русі в XI–XIII ст. На той час чільне місце в інтер'єрах княжих палаців займали килими. Ними завішували стіни, накривали столи, скрині, застеляли підлоги. Також килими були важливим атрибутом у церковному інтер'єрі, ними застеляли підлогу та вкривали вівтар. Широкого застосування він набув і в обрядах поховання [87].

У XIII–XVI ст. в Україні почали формуватися ткацькі осередки, зокрема в Чернігові, Києві, Львові, Луцьку, Кам'янці-Подільському та ін. Міські ткачі, які були економічно незалежними, об'єднувалися в окремі цехи. Упродовж XIV ст. їх існування засвідчується на Західній Україні у таких містах, як-от: Львів, Явір, Дрогобич, Сокаль [87]. У першій третині XVI ст. цехи ткачів знаходилися і у Києві.

Цехові організації сприяли підвищенню продуктивності праці ремісників та удосконаленню технологій. Уся їх робота підпорядковувалася статутам, у яких увага приділялася перш за все фаховим питанням, а саме: що повинен ткати майстер, які знаряддя праці має опановувати. За статутом львівських ткачів, майстер перед тим, як розпочати роботу, мав виткати технікою візерункового переплетення скатертину та два рушники [87].

Львівські майстри на високому рівні виготовляли рушники, сорочки, шовкові стрічки, рукавиці та багато інших виробів для побуту. Особливу увагу приділяли килимарству, саме цими виробами прикрашали столи,



скрині, постіль, підлоги, сани. Килим виготовляли на верстатах двох типів, а саме: на вертикальних та горизонтальних. Візерунок на тканину наносили вручну шляхом переплетення, обвивання основи кольоровою ниткою без застосування човника або іншого допоміжного приладу. Орнамент виконувався на всю ширину основи, а ткався рапортами, між якими потім впліталось тло. Така техніка давала можливість відтворювати рослини та квіти із заокругленими природними формами [55].

У XVII ст. на основі цехів виникають мануфактури, які проіснували до XIX ст. Їх діяльність переважно була зосереджена у містах та селах, багатих на місцеву сировину. Мануфактури утримувалися за рахунок грошових дотацій державних установ. Вони були забезпечені примітивними ткацькими верстатами, за якими працювали переважно ткачі-кріпаки з казенних селян. Тканини фарбували тут в один колір [35, 135]. На мануфактури наймали робітників, праця яких розподілялася за різними процесами, а саме: зсукування ниток, прядіння, фарбування пряжі, ткання.

У кінці XVIII – у першій половині XIX ст. в містах і селах України працювали тисячі ткачів – чоловіків і жінок. У селах для більшості майстрів ткацтво було тільки домашнім промислом: полотно, рушники, ліжники, верети та ін. ткали для всієї родини. Але багато сільських майстрів виготовляли ткани вирази й на продаж. Цехові майстри з таких міст, як: Чернігів, Київ, Ніжин, Черкаси – виробляли різноманітні тканини й продавали їх на ринках та ярмарках.

Крім народних килимів, на території України у XVIII ст. побутували й так звані «панські килими» та гобелени. Панські килими мали особливе оздоблення, що виражалося в помітному впливі мистецьких стилів, яким були підпорядковані всі сфери життя людини.

На той час французькі гобелени вплинули на розвиток мануфактурного виробництва й на українських землях: на окремих дворах заможних містян,

крім орнаментальних та рослинних килимів, виготовлялися і вироби з фігуративними зображеннями та сюжетами.

Іконографія килимів України XVIII–XIX ст. вказує, що в той період на їхній розвиток великий вплив мали перські квіткові та малоазійські геометричні зразки, балканські вироби. У візерунках легко вгадуються трансформовані у традиціях українських візерунків лотоси, пальмети, гранати різних конфігурацій. Українські вироби вирізнялися перш за все стилістикою, а саме: більшим розміром орнаменту відносно тла, мальовничістю зображень, на відміну від ритмічності та геометричної жорсткості мотивів, що були притаманні східним виробам [76].

В Україні цього періоду розповсюдженим явищем було зображення на килимах квіткових дерев у вигляді ромба або кола, посаджених у вазони. Для виробів із рослинним орнаментом, що розповсюджені на Лівобережжі, характерним було зменшення розмірів центрального поля килима і збільшення самого килима за шириною. Рослинні мотиви центрального поля розташовувалися в більш чітко вираженому симетричному рядовому або шаховому порядку [76]. Наприкінці XVIII – у першій половині XIX ст. на значній частині України поширеною була стилістика вирішення полтавських, київських, подільських, волинських килимових виробів.

У першій половині XIX ст. килимарство в Україні набуває значного розвитку. О. Шафонський в «Описі Чернігівського намісництва» за 1786 рік зазначив, що в багатьох маєтках поміщиків на території сучасної Чернігівської області, північних і східних районах Полтавської області існували майстерні із виробництва килимів [76]. Подібні осередки створювалися і на західних землях України, зокрема на Північній Буковині та Закарпатті.

Найрізноманітніше за виглядом килимарство мала Полтавщина, звідки походять килими великих розмірів у золотаво-блакитній гамі. Найрідше зустрічалось темне тло. Для цього регіону характерні килими без кайми або

облямовані зубчиками. Композиції були здебільшого з використанням рапорту, із розміщенням букетів або галузок квітів у кілька й кільканадцять паралельних рядів, діагонально вписаних у косу сітку із криволінійних елементів. Зустрічався орнамент, який був дзеркально-врівноваженим або ж із концентричними колами, інколи з медальйоном, у центрі якого міг бути бароковий картуш [76].

Значна геометризація фітоморфних мотивів, яка властива найдавнішим зображенням, була притаманна килимам, виготовленим у місцевостях навколо Кременчука, Переяслава та Чигирини. Для них характерні закручені гачкуватими спіралями гілки, жорстка графічність контурів квіток і листя, що нагадують аплікацію [76].

У цей час було засновано значну кількість нових мануфактур із виробництва килимів. Більшість із них виникла на Лівобережжі, насамперед у Полтавській губернії, а також на території сучасної Черкаської області. На Чернігівщині килими виготовляли на великих суконних мануфактурах і у фабричних цехах. Мануфактурне виробництво килимів було розвинене й у Харківській губернії [100].

У старих осередках, серед яких були місцевості Лівобережної та Правобережної України, зокрема Східне та Західне Поділля і Волинь, паралельно із міським килимарством розвивалося й селянське. Свого поширення воно набуло й на Західній Україні, зокрема на Прикарпатті та Буковині [100].

Від кінця XVIII – початку XIX ст. збереглася значна кількість пам'яток українського килимарства. У зазначений період велику роль відіграло оздоблення килимів, в якому переважав рослинний орнамент, що був поширений на території Лівобережної та Центральної України. Поряд із ним важливе місце займало зображення масивних гілок, подекуди з гострими кутами (рис.1– 9) [76].

Цікавим було й колірне вирішення килимів. Так, наприклад, якщо в килимах Лівобережжя переважало світле тло, то кайма мала протилежне тонове забарвлення. І навпаки, якщо виріб мав темні кольори, то кайма була світлою. Але поряд із цим багато килимів Лівобережжя XVIII – початку XIX ст. взагалі не мали кайми. Замість неї вироби були оздоблені вузьким бережком, утвореним зубчастою смужкою [76].

Килими з рослинним орнаментом Правобережної України мають іншу композиційну будову. Квітки, листки й стебла помітно розтягнуто в боки. Рослини часто були згруповані у вигляді дерева, інколи посаженого у вазон. Для килимів цього регіону також був притаманний геометричний орнамент (рис.10–14). Для Закарпаття, Буковини, Прикарпаття характерними є геометричні орнаменти поперечносмугастої композиції (рис. 15–21). На Слобожанщині, а також частково на Чернігівщині виробляли коци – довговорсові вузликові килими [76].

Характерними для Київщини були мотиви, які тяжіли до здрібнення й витягування вбік квіток і листя, загострення їхніх контурів, групування окремих елементів у розложисті гілки. Ця особливість виявлена в килимах Сквирського повіту, де масивні гілочки теплих яскравих кольорів ледь не торкаються листям одна одної і розташовані найчастіше на темно-брунатному тлі [101].

На Придніпров'ї квітковий орнамент був більш умовним, ніж на Лівобережжі. Тут більше відчувався вплив геометричних візерунків, які переважали на Правобережжі. Горизонтально видовжені композиції південно-західної Київщини, для яких характерні ряди монументальних геометризаних вазонів, на краях яких часто можна зустріти зображення птахів, були іконографічно спорідненими з аналогами Поділля й Волині [101].

В останній чверті XIX ст. кайму й поля горизонтально орієнтованих східноподільських килимів з рядами фітоморфних вазонів або великих

ромбічних фігур оздоблювали дрібними зображеннями вершників, воїнів, скрипалів чи лірників, які були доповненням чи частиною обрамлення композиції. Нерідко зображували мисливців на полюванні, селян за їхніми звичними заняттями. Персонажів найчастіше подавали у профіль, ніж анфас [100].

Фітоморфні килими Західного Поділля й Волині мали узагальнені та більш геометризovanі зображення. Специфічними для них були округлі елементи: яблука, виноград, тюльпаноподібні лілеї, зіркоподібні квіти. Композиція оздоблювалася каймою, здебільшого вертикальною. Особливість збараських килимів полягала в наявності червоного та жовтогарячого тла, співзвучного у контрасті з синім, зеленим, білим кольорами мотивів [88].

Упродовж ХХ ст. на всій території України були розповсюджені саме геометричні килими, у яких домінували поперечносмугасті та ромбічні орнаменти. Їхніми головними елементами є зигзаги, трикутники, шеврони, хрести, зірки, прямокутники тощо, що зумовлено самою технікою ткання. Килими були в основному безворсовими, виняток становили карпатські ліжники [76].

Регіональна специфіка геометричних килимів України, для яких улюбленим мотивом оздоблення є чергування ромбів у різноманітних варіаціях, залишається недостатньо вивченою, порівняно з рослинними зображеннями. На території Лівобережної України такий вид килимових виробів був менш поширеним, візерунки не такими різноманітними, як на території Правобережної України [77].

У регіонах на захід від Дніпра найчастіше можна зустріти восьмикутні розетки, східчасті ромби, які композиційно оформлювалися правильними рядами з каймою із зображенням тих самих знаків, які повторювалися, у різному забарвленні [86]. Найрізноманітніша геометрична орнаментика, для якої були характерними контрастність кольорів та багатобарвність, присутня на килимових виробках Поділля й Буковини протягом усього ХХ ст. [86].

На Гуцульщині та на Львівщині килимарство розвивалося під впливом західноєвропейських зразків, але, незважаючи на це, популярними залишалися і традиційні для цих територій геометричні візерунки. Характерним для цих місцевостей був тип килима, поле якого розбите на 5–7 поперечних смуг, заповнених ромбічними, зубчастими, східчастими контурами з контрастною колірною гамою та домінуючими теплими тонами [86].

Для килимів Чернігівщини був характерний рослинний орнамент, який за своїми стилістичними ознаками дещо подібний до подільських. Відмінністю від них є більш стилізовані великі за розміром та масивні форми квітів, листя і вазонів. Для їх виготовлення, крім ескізу – малюнка на гладкому папері, зробленому в зменшеному масштабі, розробляли робочий ескіз на папері, враховуючи щільність ниток основи і підкання (рис. 22–26) [76].

На межі XIX–XX ст. основу для виробництва килимів здебільшого виготовляли в домашніх умовах. Із цією метою використовували горизонтальний ткацький верстат, аби нитки були міцними і не коштувались. Тканина виготовлялася технікою полотняного переплетення завдяки різній силі натискування на дві решітки. Залежно від призначення тканини та того чи іншого типу переплетення, кількість решіток на верстаті збільшувалася від чотирьох до восьми. У селянському ткацтві наслідували багато рис, притаманних більш ранньому періоду господарства, коли перероблялася власна сировина.

Ткацький промисел протягом цього періоду набув розвитку в центральних регіонах України та на Лівобережжі. Промислові тканини з часом почали витісняти народні, тому в кінці XIX ст. були спроби відновити народне ткацтво. У східних та центральних областях України, а саме у Кролевіці, Переяславі-Хмельницькому при губернських земствах організовували ткацькі майстерні. У той же час на Галичині, Буковині,

Волині, Поділлі засновували ткацькі товариства, при яких створювали майстерні, що відігравали значну роль у збереженні місцевих традицій. Але, незважаючи на це, вони не могли вплинути на загальний стан занепаду народного ткацтва через розвиток легкої промисловості.

Одночасно активно розвивалося професійне мистецтво, а у створенні текстильних виробів, зокрема килимів, активну участь брали художники образотворчого мистецтва. Вагомий внесок у розвиток мистецтва гобелена першої чверті ХХ ст. зробили митці, які мали художню освіту. Так, З. Чегусова у своїй статті зазначає: «Серед майстрів, які вплинули на розвиток тогочасного текстилю, були сестри Ольга і Олена Кульчицькі (Гобелени «Тюльпан», «Писанка», «Смугастий», «Олені», усі створені в 1910-х рр.) та Олександр Саєнко, якому належать такі неперевершені ескізи гобеленів, як-от: «Козак Мамай» (1920), «Козак і дівчина», «Українська старовина» (обидва 1921 р.), «Зустріч козака» (1924) [74, 39].

На межі ХХ–ХХІ ст. гобелени переважно виконували дві основні функції. З одного боку, як художній виріб гобелен сприяв розвитку естетики організації простору, виникненню своєрідного затишку. З іншого – це був твір монументального мистецтва, який ніс у собі певну інформацію, поєднання символів та алегорій. Протягом 1990–2000-их рр. зображення у гобеленах стали більш умовними, асоціативними, значна увага в них приділена контрастності кольорів та площин, різномасштабності елементів, розмаїттю фактур, що пояснювалося і новим ставленням до художнього текстилю в цілому як не до ужиткового предмету, а твору прикладного мистецтва, який має не тільки організувати простір, а й надати йому емоційності та виразності.

На початку ХХІ ст. текстиль став самотньою галуззю художньої творчості з багатим історичним минулим. Завдяки ж стрімкому розвитку мистецтва, виникненню нових матеріалів, зміні мистецьких уподобань,

художники розкривають незвичні та неочікувані сторони текстилю, надаючи йому іншого звучання.

## **2.2. Центри ткацтва на теренах України протягом ХХ – на початку ХХІ ст.**

Ткацькі мануфактури були зосереджені головним чином на Поділлі. Це зумовлено тим, що місцевість багата на рослинну сировину. Так, наприклад, льон та коноплі вирощували у Потоці, Махнівці, Заліщиках. Виробництво шовкових тканин налагодили в Києві, Львові, Сокалі, Станіславові (тепер – Івано-Франківськ). У кожному регіоні України вироблялися свої типи тканин для декоративного оздоблення домівок. Так, відомими були традиції чернігівського ткання, для якого характерне поєднання різноманітних технік ткацтва – полотняного та перебірного в усіх його варіантах, а також використання своєрідного візерунка-клітинки.

Традиційна орнаментика застосовувалась у виробах численних кустарних ткацьких осередків, промислових шкіл. Однак розвиток промисловості та поширення значно дешевих тканин фабричних підприємств зумовили поступовий їх занепад. Через активний розвиток текстильної промисловості фабричне виготовлення тканин було дешевшим від мануфактурних. Наслідком цього стало витіснення з ужитку домотканих виробів господарського призначення. Цей процес підсилювався й насильницькою колективізацією українських сіл, різким скороченням вівчарства, посівів льону, які довгий час були сировинною базою народного ткацького виробництва на Поліссі, Гуцульщині, Покутті, Волині, Лемківщині, Закарпатті [85].

На початку ХХ ст. художнє ткацтво відчувало значний вплив мистецьких тенденцій того часу. Відбувалося це також внаслідок прагнення відродити давні народні промисли, для чого у тодішній Київській губернії



було створено Київське кустарне товариство, діяльність якого позначилася, перш за все, на змінах у галузі виготовлення текстилю.

Так, у селі Вербівка (тепер – Кам'янський район Черкаської обл.) та селі Скопці (тепер – Веселинівка Баришівського району Київської обл.) народні майстри здавна займалися виготовленням різноманітних тканин, вишитих рушників, декоративних панно та килимів. У цих майстернях часто бували художники-модерністи, кубофутуристи, супрематисти, такі як: Олександра Екстер, Казимир Малевич, Ніна Генке-Меллер. Згодом знання і вміння місцевих майстрів, які передавалися від покоління до покоління, поєдналися з мистецькими уподобаннями цих художників. Надалі майстрині виконували численні текстильні вироби за ескізами художників-модерністів. Серед відомих учнів, які почали своє навчання в майстернях сіл Скопці та Вербівка були Ганна Собачко-Шостак, Наталя Вовк, Василь Довгошия та ін. [52].

Так, деякі роботи Г. Собачко-Шостак, як-от розписи: «Рожеве сяйво» (рис. 27), «Виноград» (рис. 28), «Ваза з квітами» (рис. 29), за декоративністю можна порівняти з ескізами ткацьких проєктів. На її творчість, як і на ткацтво того часу, мали великий вплив роботи авангардистів, зокрема їхні декоративні пошуки. У доробку майстрині простежується і вплив полтавського килимарства, для якого притаманне щільне заповнення площини орнаментальними елементами. Художниця будувала свої композиції переважно на яскравих кольорових плямах різних за розмірами квітів та листя, підкреслюючи декоративність та площинність зображень [52].

У контексті впливу авангарду на українську народну культуру слід відокремити доробок Євгенії Прибильської, діяльність якої була спрямована на відродження народних промислів, зокрема вишивки та ткацтва. Є. Прибильська була відомим мистецтвознавцем, колекціонером та художницею, творчість якої припадає на 1910–1940 рр. Але її роботи не

можна віднести тільки до авангарду, хоча діяльність художниці частково пов'язана з майстрами згаданого напрямку. Натхненням для неї слугувало барокове шитво, килимарство та народне мистецтво. Вона вбачала в ньому широкі можливості для розвитку тогочасного мистецтва. Керуючись саме цією ідеєю та співпрацюючи з майстрами, вона за будь-яких умов розширювала творчий діапазон та здобуток майстрів [92].

Працюючи із селянами, Є. Прибильська показувала себе як художник-педагог, керуючись своїм мистецьким досвідом. Саме таким підходом вона мала вплив на формування стилістичних особливостей мистецтва Г. Собачко-Шостак. Багато художників поділяли світогляд майстрині. Ольга Розанова була однією із тих, хто підтримував думки Є. Прибильської. Вона сприяла створенню в Народному комісаріаті просвіти художньо-промислового підвідділу. О. Рязанова стала автором системи співпраці традиційних осередків народних промислів із професійними навчальними майстернями, викладання в яких поєднувалося з теорією і практикою [92].

У період 1910–1922 рр. Є. Прибильська була завідувачкою Полтавської художньої промислової школи і одночасно завідувала художньою секцією відділу кустарної промисловості полтавської Ради народного господарства. Завдяки її зусиллям було організовано інструкторський клас із ткацтва й килимарства, а в майстернях Решетилівки розпочато й налагоджено виробництво килимів.

Слід зазначити, що у Є. Прибильської є багато публікацій, які здебільшого пов'язані з виставковою діяльністю. Від 1922 р. вона мешкала у Москві, не розірвавши творчих зв'язків з Україною, а у 1928–1940 рр. була мистецьким куратором української художньої промисловості, зокрема ткацтва, вишивки й килимарства [92].

У 1920–1930-их рр. на базі кустарних промислів створювалися ткацькі артілі. Вони були організовані в центрах художнього ткацтва, зокрема у Новій Басані на Чернігівщині, Кролевці Сумської області, Переяславі-

Хмельницькому. У 1960-их рр. більшість з них об'єднувалися у фабрики та реорганізовувалися у художньо-виробничі об'єднання, зокрема, згодом такі артїлі було об'єднано в концерн «Укрхудожпром». Для виготовлення тканин використовували вдосконалені горизонтальні верстати, особливістю яких був пристрій для руху ниток основи, які за його допомогою опускалися або піднімалися. Це дало змогу досягти рівномірного прибавання ниток піткання [22].

У повоєнний час осередками з виготовлення тканин в Україні стали Богуслав, Львів, Косів, Коломия. Кожному регіону були притаманні свої особливості, пов'язані з використанням певної сировини. На сьогодні виготовлення тканин у домашніх умовах значно скоротилося. Їх виробництво продовжується в Карпатах, Поліссі, частково в східних, західних та центральних областях України, де художнє ткацтво продовжує дотримуватися попередніх традицій та розвиватися.

До початку ХХІ ст. продовжували працювати ткацькі підприємства, серед яких можна виокремити ті, що були розташовані в Богуславі, Дігтярях, Переяславі-Хмельницькому. На Львівщині народне ткацтво наслідує традиції, які продовжували майстри Львівського художньо-виробничого комбінату. Гуцульських традицій дотримувалися на Косівському художньо-виробничому комбінаті.

Найбільш відомою в Україні була Кролевецька фабрика художнього ткацтва. Кролевецький район, де фабрика проіснувала майже дев'яносто років, прославився розвитком традиційного художнього ткацтва. Для цієї території характерними виробами були рушники для оздоблення інтер'єру, при виготовленні яких використовували традиційну техніку перебору, переважно з геометричними візерунками. Історія місцевої ткацької фабрики розпочалася у 1922 р., коли ткачі об'єдналися в артіль декоративно-художнього мистецтва «Відродження», яка на всесоюзній виставці 1923 р. посіла перше місце за виготовлення рушників та скатертин [104].

У 1930-их рр., у період, коли відбувалося інтенсивне формування радянського мистецтва з новим соціальним змістом, у звичне ткацтво почали впроваджувати мотиви радянської символіки, було запроваджено еталонні зразки виробів. Так розпочалася індустріалізація художнього ткацького виробництва, налагодження масового виготовлення ідентичних виробів на основі механізації та автоматизації.

Після Другої світової війни на підприємствах почали впроваджувати механізовані ткацькі машини, на яких виготовляли тематичні рушники. Починаючи з кінця 1960 – початку 1970-их рр., кролевецькі майстри не тільки створювали власні композиції, дотримуючись народних традицій, а й виконували в матеріалі проекти художників. Вироби фабрики було представлено на різноманітних виставках, у тому числі в Осаці (Японія), Флоренції (Італія), Торонто (Канада), Загребі (Хорватія).

З 1990-их рр. спостерігалось зменшення попиту на товари різного вжитку. У нелегких умовах ринку кролевецька фабрика почала зупиняти свою роботу, а в 2007 р. вона припинила своє існування [104].

Одним зі значних центрів художнього ткацтва була фабрика «Перемога» у Богуславі Київської обл., яка виробляла тканини для інтер'єрів і одягу та славилася оригінальним виробництвом рушників та тканих картин. Ткацьке ремесло на цій території відоме ще з кінця XIX ст., коли функціонувала шовкоткацька мануфактура. Майстри вміло використовували досвід київської школи цехових майстрів. Уже наприкінці XIX ст. тканини богуславських ткачів стали більш поліхромними. Це було зумовлено появою якісніших барвників [16].

У післявоєнний період у місті організували художньо-промислову артіль «Перемога». Головний інженер фабрики І. Нечипоренко фактично відродив художнє ткацтво богуславської школи у другій половині XX ст. Сам майстер був родом з Чернігівщини. Художник текстилю за фахом, він також багато часу приділяв громадській діяльності. Завдяки його роботі ткацький

промисел із середини 1960-их рр. пережив бурхливий розвиток. Одним із найбільших досягнень І. Нечипоренка була його діяльність, спрямована на відродження українських національних традицій у художньому ткацтві. Авторські твори митця відзначалися новітніми пошуками художньої виразності, що досягалося завдяки оригінальному композиційному вирішенню [51].

Посилений попит на вироби фабрики зумовив розширення асортименту. Продукція ставилася на конвеєр, а масове виробництво передбачало розробку зразків, які були би композиційно нескладними для виконання. Часто художники застосовували вже знайдені орнаментальні варіанти, додаючи незначні зміни. Експериментальні пошуки в тканих виробках, що були призначені для особистого домашнього використання, певною мірою зберігали давню ткацьку традицію. У подальшому, у 1980-их рр., конвеєризація виготовлення тканин і килимових виробів призвела до негативних явищ: уніфікації, стандартизації та ще більшого спрощення художнього вирішення, зменшення кількості оригінальних виробів [59].

У 1990-их рр. майже всі ткацькі осередки центрального регіону України через матеріальну скруту припинили роботу або змінили свій профіль виробничої діяльності. Тож зберегти традицію, вироблену протягом багатьох поколінь народних митців, на сьогодні вкрай важко, навіть незважаючи на те, що після проголошення незалежності України велику увагу теоретиків, істориків, художників, які готували майбутніх митців у навчальних закладах, було приділено вивченню традиційних ремесел. Тим більш важливим є збереження навчальних закладів, які готують художників текстилю та виконавців, що здатні підтримати розвиток однієї з найцікавіших галузей декоративно-прикладного мистецтва України.

### **2.3. Мистецька освіта в галузі ткацтва в Україні у ХХ – на початку ХХІ ст.**

Довгий час навчання ткацтву або вишивці було суто сімейною справою, згодом виникли цехи й мануфактури, що потребували вмілих робітників, тож почала розвиватися і сама система навчання. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., прагнучи відродити народні ремесла, почали створювати спеціальні майстерні для навчання молодих жінок і дівчат цій справі. Такий рух був характерним для всієї території України. Згодом подібні майстерні почала створювати і влада.

Так, наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. для підтримки ткацького промислу на Полтавщині губернськими земствами було відкрито ремісничі училища й майстерні з підготовки майстрів. Одна із найбільших майстерень розташовувалася в селі Дігтярі Прилуцького повіту. Випускники закладу були майстрами з ткацтва й килимарства. Навчання тривало протягом трьох років, відповідно до розроблених планів. У 1918 р. майстерня припинила діяльність, а вже в 1922 р. відновила роботу і підпорядковувалася «Промкооперації». У 1926 р. на її базі відкрилася художньо-технічна школа. За час свого існування вона підготувала багато кваліфікованих майстрів [53].

Один з найстаріших навчальних закладів з декоративно-прикладного мистецтва було відкрито 15 жовтня 1905 р. у місті Вижниця (Чернівецька обл.). Тут розпочався навчальний процес у новій україномовній мистецькій школі під назвою «Крайова школа різьбярства, токарства та металевої орнаментики» [53].

У 1911 р. школа отримала назву «Крайовий науковий заклад токарства, різьбярства та металевої орнаментики». Від цього часу випускники навчального закладу, згідно з новим статусом, отримали право організувати власну справу і навчати учнів декоративно-прикладному мистецтву. У 1918 р. Буковина за Версальським договором увійшла до складу Румунії. У 1921 р. румунська адміністрація організувала на базі

Крайової школи заклад під назвою «Нижча школа мистецтва і ремесла», який у 1931 р. реорганізовано у спеціальний мистецький навчальний заклад «Вижницька індустріальна чоловіча гімназія». У 1940 р. Північна Буковина увійшла до складу Української РСР. У зв'язку з цим було прийнято на базі Крайової школи створити середній спеціальний заклад під назвою «Вижницьке державне художньо-промислове училище».

Після визволення м. Вижниця, 15 березня 1944 р. навчальний заклад відновив свою роботу, але вже під назвою «Вижницьке деревне художньо-промислове училище». Пізніше, у 1956 р., його було перейменовано на «Вижницьке училище прикладного мистецтва».

У 1990 р. навчальному закладу присвоєно ім'я українського майстра-різьбяр Василя Шкрібляка. А в 1994 р. його було реорганізовано у «Вижницький коледж прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка» [53].

У 2004 р. на базі коледжу організовано факультет «Образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва» Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича, який 2014 р. перейменовано на факультет «Архітектури, будівництва та декоративно-прикладного мистецтва» [53].

Відділ «Художнього ткацтва» започаткував свою історію у 1930-их рр. У повоєнні роки навчання з ткацтва, яке було спрямовано в першу чергу на практичні заняття, велося на відділенні «Килимарства» і орієнтувалося переважно на промислове виробництво. Учні здобували практичні навички з виробництва жакардових покривал, ремізних рушників, гуцульського полотна, опановували килимарство. Загалом для навчання за основу бралися репродукції робіт відомих митців, які найчастіше збільшувалися до розміру килимів і за бажанням оздоблювалися каймою на мотиви геометричного орнаменту. Фактично у ткані вироби механічно переносився станковий живопис. Протягом 1940–1950-их рр. у виробництві килимів, більша частина яких носила ідеологічний характер, при цьому нерідко ігнорувалися традиції народного ткацтва.

У 1955 р., окрім відділення «Килимарства», було відкрито відділення «Художнього ткацтва». Становленню нового відділення перш за все сприяла плідна та творча діяльність викладачів-митців, які поповнювали на той час педагогічний колектив. Серед них були В. Куров, П. Матвієнков, В. Нікуліна, Н. Дикань, Е. Тиміна та ін.. [44, 98]. Значну роль у розвитку відділення «Художнього ткацтва» відіграв Іван Баричев, який багато років керував розробкою навчальних програм з композиції, технології, теорії ткацьких переплетень, технології килимарства, майстерності.

Протягом кількох років обидва відділення працювали паралельно. В цей час за проектами викладача І. Баричева та майстра М. Ключана виготовили малогабаритні ткацькі верстати, а пізніше – верстати звичайного розміру, які були призначені для теоретичних та практичних занять учнів.

Під час підготовки майбутніх митців велика увага приділялася вивченню саме українського, у тому числі буковинського народного мистецтва. В 1960 р. відбувся перший випуск спеціалістів художнього ткацтва. Тематика дипломних робіт була досить різноманітна: скатертини, порт'єри, покривала, візерункові тканини, доріжки тощо.

З 1962 до 1968 р. н у навчальному процесі помітним стало відхилення від народних традицій як основи підготовки спеціалістів ужиткового мистецтва. У цей час особлива увага зверталася на фактуру виробів, важливим було саме функціональне призначення виробів. Це призвело до того, що часто проектувались різноманітні оббивки для меблів, а килими та килимові вироби виконували зі спрощеним і вихолощеним орнаментом [39]. Однак, починаючи з 1969 р., до програм підготовки повернули традиції народного мистецтва, зокрема гуцульського та інших регіонів України.

Вагомим за значенням у розвитку текстилю є відділ «Художньої вишивки, моделювання та конструювання одягу», який був започаткований в 1940-их рр. і спочатку мав назву «Художня вишивка». Учні тут опановували практичні навички виконання предметів побутового призначення. Основною



навчального процесу було глибоке вивчення народних традицій вишивки багатьох регіонів України: Галичини, Буковини, Волині, Поділля.

У 1949 р. відбувся перший повоєнний випуск фахівців з художньої вишивки. Їхні дипломні роботи мали різноплановий характер, серед них були: обрядові рушники, серветки, доріжки тощо. На даній спеціалізації багато років працювала заслужений майстер народної творчості України О. Гасюк [57].

Щороку студенти та викладачі проектують і виготовляють професійні твори ужиткового мистецтва, які неодноразово брали участь у всеукраїнських та міжнародних виставках і знаходили високу оцінку глядачів і мистецтвознавців.

У різні роки заклад закінчили такі митці, як О. Гавруш, який став головним художником Кролевецької ткацької фабрики Сумської обл., П. Шевчук – головний художник Решетилівської ткацької фабрики Полтавської обл. та ін. Значна кількість випускників ткацького відділення працюють у творчих групах художниками, колористами, начальниками творчих відділів, майстрами, викладачами.

За період свого існування Вижницький художній навчальний заклад став центром розвитку декоративно-прикладного мистецтва Буковини. Школа змогла зберегти традиції народного мистецтва, поєднавши їх із сучасними віяннями та новітніми технологіями.

Одним з найстаріших мистецьких закладів є Львівський державний коледж декоративного й ужиткового мистецтва імені Івана Труша, який засновано 1876 р. як загальнопромислову школу рисунку і моделювання. Протягом свого існування заклад неодноразово було реорганізовано та перейменовано. Так, у 1882 р. він мав назву «Художньо-промислова школа», у 1890 р. – «Державно-промислова школа», у 1939 р. – «Інститут пластичного мистецтва», у 1940р. – «Державне художньо-промислове училище», у 1949 р.

– «Львівське училище прикладного мистецтва», у 1993 р. – «Львівський коледж декоративного й ужиткового мистецтва імені Івана Труша».

З кінця ХІХ – початку ХХ ст. у коледжі почали формуватися сучасні відділення. Одним з них було відділення художнього ткацтва, що на початку ХХ ст. виділилося зі спорідненого відділення гаптування та мережива.

Діяльність відділення художнього ткацтва Львівського державного коледжу декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша стала важливим фактором у розвитку та становленні львівського художнього текстилю другої половини ХХ ст. Упродовж багаторічної історії існування відділення художнього ткацтва виробило своє бачення навчального процесу, головним спрямуванням якого було відродження та вивчення традицій українського народного ткацтва, а також народного мистецтва загалом. У 1950-их – 1960-их рр. навчальний процес зосереджувався на виробництві жакардових і порт'єрних тканин для оформлення інтер'єру. У програму були введені завдання, спрямовані на опрацювання та створення сюжетно-тематичних килимів та гобеленів, але лише в проектному варіанті. Навчальна програма вимагала, щоби композиційне вирішення робіт було виконане в традиціях творів станкового малярства. Саме завдяки засобам килимових технік зображувалися в той час портрети визначних особистостей давньої та радянської історії.

Починаючи з середини 1970-их рр., килими та гобелени виконують не лише в проектах, а й у матеріалі. Змінюється і підхід до розробки композиційної основи творів. У композиції, замість реалістичного зображення, на перше місце виходять декоративність та узагальнення. У практику впроваджують завдання, спрямовані на вивчення напрямів сучасного мистецтва ткацтва. Незважаючи на ще досить вузькі рамки соціалістичного реалізму, відгомін якого відчувався в багатьох роботах, інформація про нові прогресивні тенденції досягла й львівських майстрів.

Протягом 1980 – 1990-их рр. у навчання почали вводити завдання, які були спрямовані на теоретичне та практичне засвоєння тенденцій розвитку світового художнього текстилю [43]. Найвищий рівень розвитку навчального закладу припав саме на кінець ХХ ст., коли багато його випускників стали одними із найвідоміших митців України [43].

У вересні 1946 р. було відкрито Львівський інститут прикладного і декоративного мистецтва. У 1994 р. інститут було реорганізовано у Львівську академію мистецтв (тепер – Львівська національна академія мистецтв), яка складалася з чотирьох кафедр, зокрема, і кафедри художнього текстилю. Цей навчальний заклад є однією з найбільш відомих шкіл художнього текстилю в Україні.

Навчання в академії поділяється за різними спеціалізаціями: «художнє ткацтво», «художній розпис тканин», що допомагає поглибити вивчення різноманітних традиційних та новітніх практик текстильного мистецтва. Студенти мають можливість вивчати різноманітні техніки та усі види традиційного ткацтва: ремізне, килимове, гобеленове; традиційні та нові техніки фарбування і розпису тканин: друк, батик, вільний розпис; інші способи декорування тканин. Сучасне мистецтво текстилю охоплює широкий спектр різноманітних художніх напрямів, в ньому зникають межі між образотворчим та декоративним мистецтвом, використовуються нові матеріали та технології [58]. Тож викладачі заохочують такі пошуки студентів, залучаючи їх до творчості та виставкової діяльності, розкривають неповторну творчу індивідуальність кожного із них. Львівська академія завжди відігравала вирішальну роль у збереженні національної ідентичності та традицій. Вона гарантувала студентам глибокі знання, професійну майстерність та конкурентноздатність на європейському рівні.

Художній текстиль і моделювання одягу є традиційно сильними напрямками професійної освіти Львівської академії мистецтв, яка на всіх етапах свого існування відзначалася творчою атмосферою, створеною

викладацьким складом, до якого входили З. Флінта, А. Бокотей, Л. Медвідь, І. Боднар та інші.

Серед випускників Львівської академії: Василь Андріяшко, Христина Абрагамовська, Олександр Величко, Марта Базак, Борис Козловський, Роксоляна Прийма, Наталія Борисенко, Іван Суржиков, Тетяна Василенко, Артем Присяжнюк та багато інших цікавих митців.

Значний внесок у розвиток художнього текстилю продовжує робити Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва імені Михайла Бойчука, в основу якої були покладені давні традиції українського національного мистецтва.

Історія закладу розпочалася в 1935 р., коли при Київському музеї декоративного мистецтва директором музею Пименом Кудяковим було створено Експериментальну майстерню. 8 квітня 1938 р. було відкрито Київську школу майстрів декоративно-прикладного мистецтва, учні якої протягом двох років вивчали загальноосвітні й фахові дисципліни. У 1940 р. було створено Республіканське художньо-промислове училище, де навчалася молодь із розорених голодомором сіл. Незважаючи на скрутне становище, училищу вдалося закласти освітні підвалини професійного декоративно-прикладного мистецтва. Тут працювали майстри з Опішні та Решетилівки. З 1945 р тут відновилася підготовка фахівців з кераміки, ткацтва, вишивки, декоративного розпису, а значні зміни у розвитку текстильного відділення були пов'язані з приходом до училища Тетяни Флору, яка викладала композицію на текстильному відділенні та виконувала обов'язки художнього керівника [43]. У 1947-2014 рр. в училищі, а згодом інституті викладав С. Нечипореко, який усе життя присвятив традиційному українському ткацтву [44].

У 1949 р. було змінено назву закладу на Київське училище прикладного мистецтва, але 1962 р. припинився набір студентів на спеціальності декоративно-прикладного мистецтва до 1989 р. [46]. У 1963 р.

училище було реорганізовано у Київський художньо-промисловий технікум зі спеціальностями «художнє оформлення» та «художнє конструювання предметів побуту» [51]. У 1990-их рр. розпочався новий етап у розвитку навчального закладу, до якого було запрошено викладачів з не тільки з Києва, а й Івано-Франківська, Львова, Косова. Одними з перших представників львівської школи тут стали такі митці, як-от: В. Андріяшко, М. Базак, Ю. Кухар, а викладачами працювали Л. Жоголь, Г. Забашта та інші.

У 1999 р. на базі технікуму було створено Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва ім. М. Бойчука, нині тут існують спеціальності художньої вишивки, ткацтва та моделювання костюма. Студенти вивчають традиційні техніки ткацтва і вишивки та мають можливість експериментувати й поєднувати традиційні техніки виконання вміння з новітніми матеріалами та мистецькими пошуками сучасності.

#### **2.4. Вплив львівської школи текстилю на формування художнього ткацтва в Україні наприкінці ХХ ст.**

1960-ті рр. стали новим етапом розвитку художнього текстилю у Львові. Розширюється тематична та образна палітра творів, відчувається тяжіння до збагачення декоративності загального вирішення. Декоративність стає однією з характерних рис львівської школи текстилю.

Митці починають звертатися до великих форм, широких образних узагальнень. Найбільше це виражалось в монументальних роботах, таких як гобелен, сценічні завіси, килими. Художники цього періоду звертаються до традицій народної творчості, що вплинуло на зміни в їхній творчості.

У 1970-их – першій половині 1980-их рр. львівський текстиль розвивається дуже активно. Це було зумовлено тим, що Львів здавна мав міцні стосунки з культурою і мистецтвом Західної Європи, а художники текстилю відчували дещо менший ідеологічний тиск. Ці фактори мали вплив

на багатьох митців того часу і зумовили стилістичні особливості львівського художнього текстилю.

Композиційне вирішення художніх тканин львівських майстрів ґрунтувалося на включенні елементів традиційного ткацького візерунка, побудованого на принципах народного ремізного ткацтва та ручного перебору. Серед орнаментальних мотивів поширеними були геометричні, лінійні та рослинно-геометричні. Декоративні мотиви львівської школи ткацтва вирізняються багатством орнаментального декору та вишуканістю технічного виконання. Професійні митці органічно співіснують із народними майстрами, які завдяки такій співпраці збагачували свою творчість новими художніми концепціями, незвичністю трактування сюжетів та оригінальним вирішенням робіт.

Чільне місце у творах львівських художників текстилю протягом 1990-их рр. займала сакральна тематика. У творах з релігійним змістом порушуються проблеми взаємостосунків та єдності людини і світу. У виборі сюжетів та іконографії художники звертаються до українських іконописних традицій.

У цей період розповсюдженим явищем стає виконання не площинної, а об'ємно-просторової композиції. Простежуються тенденції взаємодії ткацтва з іншими видами мистецтва, які органічно доповнюють один одного. В одному творі починають співіснувати традиційні та новаторські підходи у вирішенні творчих завдань, нових способів формотворення. Поєднуючи різноманітні текстильні та нетекстильні техніки виконання, автори цим самим збагачували власну техніку. Поширеною стає контрастність фактур, що полягала в поєднанні суцільної й прорізної тканиної поверхні.

У 1980–1990-их рр. на розвиток львівського текстилю вплинули зміни, які відбувалися в суспільно-політичному житті України: з'явилися нові образно-змістові якості художнього ткацтва, що, як і інші види мистецтва, були включені в активний пошук художниками нових засобів виразності.

Головною ознакою львівського текстилю цього періоду було утвердження індивідуального підходу до вирішення мистецьких проблем.

Паралельно відбуваються зміни у композиційній структурі твору. Це перш за все відобразалося в динаміці чи, навпаки, підкресленій статиці композиції, залежно від того, які завдання були поставлені художником для розкриття теми. У зазначений період все частіше в роботах можна помітити виразну символіку чи метафору. Велика увага приділялася інтелектуальній наповненості художніх творів. Наприкінці 1980-их – на початку 1990-их рр. митці звертаються до сакральної та філософської тематики з релігійним контекстом.

Починаючи з кінця 1980-их рр., попит на замовлення декоративно-орнаментальних тканин інтер'єрного призначення значно зменшився через скорочення попиту на соціальні замовлення. Цей фактор зумовив активізацію виставкової діяльності, що спонукало митців до нових творчих пошуків. Поширення набирає участь у різноманітних акціях, які були спрямовані на збереження традицій народного ткацтва та використання їх у сучасному мистецтві.

Художники цього періоду надавали перевагу перш за все виразній декоративності, що підкреслювалося різноманітною фактурою та змішуванням різних технік виконання. Характерною рисою було поєднання контрастів: суцільної та прорізної ткані поверхні, фактур грубого переплетення й щільної гладкої тканини, колірних плям [46].

Львівська школа українського текстилю заклала ґрунтовні професійні підвалини для переважної більшості митців цієї галузі з усієї України. Вона навчила не тільки володіти певними композиційними прийомами, але й сміливо йти на експерименти. Глибоке осмислення надбань вітчизняного і світового мистецтва, всотування всього найкращого з авангардних течій у поєднанні з національною традицією сприяло створенню у Львові певної

ідейно-мистецької спільноти, яка нелегко виборювала права на свої переконання, аж поки не була проголошена незалежність України [92].

Лише в 1990-ті рр. очікувана свобода дала можливість митцям розкрити в повному обсязі свою індивідуальність у виробках. Основою образотворчості львівського гобелена завжди було геометризоване начало у поєднанні зі складними абстрактно-формальними побудовами. Митці нерідко звертаються до мотивів писанкарства, ліжникарства, народного килимарства, які у свою чергу втрачають семантику давніх символів, закладену в них. Традиційні символи і знаки органічно існують в абстрактно-декоративних композиціях з їх активним ритмом і динамікою ліній, колірних плям, утворюючи єдиний образний лад [2].

## **Висновки до Розділу 2**

Килимарство є одним з найбільш давніх та поширених мистецьких промислів в Україні. Перші документальні згадки та уявлення про ткацтво на території країни дають літописні джерела Київської Русі.

У XVII–XVIII ст. килимарство набуває особливого розвитку. У цей період осередки різних регіонів України починають розвивати свої стилістичні особливості в орнаментиці, композиції та колориті килимів.

Суконні промислові мануфактури XVII–XVIII ст. були розташовані в Рогатині, Жовкві, Ярмолинцях, Корці, а мануфактури з виготовлення полотна в основному зосереджувалися на Поділлі, де переважали килими з рослинним орнаментом. Натомість Львів, Меджибіж, Кам'янець-Подільський, Київ спеціалізувалися, зокрема, на шовкових тканинах. Однак швидкий розвиток промисловості та розповсюдження більш дешевих фабричних тканин сприяли поступовому занепаду мануфактур, які були перехідною ланкою від цехів та приватного ремісництва до капіталістичної машинної промисловості. Із середини XIX ст. вони припинили своє існування.



Упродовж XIX ст. килимарство своєрідно відображало стан української культури. Зокрема, якщо у XVIII ст. панські килими відрізнялися від виробів народних майстрів лише ретельнішим виконанням і більш стриманим колоритом, то, починаючи з XIX ст., відмінності між ними стають більш помітними – наприклад, зображення панських килимів набувають більш вигадливих обрисів. Загалом XIX ст. сформувало лаконічну виразність своєрідних художніх засобів текстилю у кожному регіоні України.

Протягом XX ст. широкого розвитку набувають освітні заклади, які навчали студентів народним ремеслам, одними з яких були ткацтво і текстиль в цілому. Львівська школа мистецької освіти у галузі художнього текстилю на той час, як і сьогодні, є провідним навчальним закладом, який переосмислює народні традиції та дає можливість учням експериментувати та поєднувати в навчанні як сучасні, так і народні техніки та засоби виразності. Митці сьогодення активно звертаються до традицій національної культури та використання їхніх образів у своїй творчості. А текстильні твори демонструють багатство композиційних рішень і різноманітність художніх засобів.

### **РОЗДІЛ 3. ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ В КІНЦІ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

#### **3.1. Київська школа художнього текстилю як явище в історії українського мистецтва ХХ–ХХІ ст.**

Перш ніж говорити про формування київської школи художнього текстилю, слід проаналізувати, яким був період її існування – ХХ–ХХІ ст.. Т. Кара-Васильєва в одній зі своїх публікацій [40] виділяє чотири важливих періоди, зазначаючи, що першому етапові, який охоплював 1910–1920-ті рр., було притаманне значне зростання національної свідомості, захоплення народною творчістю. Визначним він був і для митців, які сформували національний стиль у різних регіонах України. Великий вплив на розвиток культурних традицій мала діяльність Василя Кричевського, який розвивав засади образотворчості, пропонуючи вихід на нові обшири художньої культури, орієнтуючись на народне мистецтво. Концепція розвитку українського мистецтва, яка була створена Михайлом Бойчуком, мала великий вплив на розвиток національного стилю в контексті пластичних ідей світового мистецтва. На початку ХХ ст. відбулося усвідомлення змін у галузі декоративного мистецтва, як особливої сфери художньої діяльності.

Наступний період, який охоплював 1930–1950-ті рр., був добою тоталітарного впливу та характеризувався зверненням до неокласики як стильового орієнтиру, що був основою усього радянського мистецтва даного періоду. Образотворче мистецтво, архітектура, декоративне мистецтво набули рис помпезності, що ізолювало українське мистецтво від загального художнього розвитку світу.

Третій період, який припадає на другу половину 1950–1980-их рр., позначився зміцненням творчої співдружності художників, виконанням масштабних декоративно-монументальних розписів і мозаїк, які мали на меті прикрасити типові споруди. Переважна більшість творів проходили через

систему Художнього фонду, який заохочував митців до використання однакових наборів символів та фольклорних образів.

Останній період, який охоплює 1990-ті рр., мав кардинальні відмінності. Разом із здобуттям незалежності прийшло чітке розуміння специфіки і природи народного та професійного мистецтва. Декоративно-прикладне мистецтво активно заявило про себе як про мистецтво високої естетичної незалежності [40].

Саме в таких умовах формувалася київська школа художнього текстилю, як одна з найрізноманітніших у декоративно-прикладному мистецтві України.

Уперше визначення, що таке київська школа художнього текстилю, дав Василь Андріяшко у дисертації «Київська школа художнього текстилю ХХ століття (Джерела. Розвиток. Перспективи)», у якій описав становлення та особливості даної школи. Хоча київська школа починає формуватися ще на початку ХХ ст., але до цього часу вчені, описуючи особливості цієї школи, уникали точного її визначення [9].

Біля витоків київської текстильної школи стояв художник і дослідник народного мистецтва Сергій Колос, який ще на початку 1900-их рр., прагнучи поглибити знання з історії мистецтва та вдосконалити свої технічні навички, поїхав до Італії, згодом – до Франції та Німеччини. Після повернення в 1914 р. в Україну, навчався у заснованій 1917 р. Українській академії мистецтв (спочатку у В. Кричевського, згодом – у майстерні М. Бойчука). Закінчивши навчальний заклад, С. Колос залишився працювати в ньому викладачем. У 1925 р. за ініціативою С. Колоса при факультеті малярства створили текстильне відділення, яке він й очолював до 1930 р.

Перші кроки київської школи текстилю на відповідному відділенні Художнього інституту відбувалися через пошуки стильової виразності творів, здійснення формально-композиційних і технологічних експериментів. Принциповими засадами викладання стали: орієнтація студентів на

використання мистецької спадщини українського народу, зокрема традиційного ткацтва, килимарства, вибійки, а також на творчі здобутки світового декоративно-прикладного мистецтва. Створюючи власні роботи, зокрема, тематичні килими, серед яких «Ой летіла зозуленька», «Пес і птаха», митець намагався по-новому інтерпретувати характерні для традиційного мистецтва принципи композиційної будови орнаментів, стилізації природних мотивів. Виконаний С. Колосом килимок «Карл Маркс» також засвідчив намір автора у своїй творчості орієнтуватися на мистецьку спадщину українського народу. Так, використовуючи поширену в ткацтві Центральної України техніку «кружляння», художник зумів досить органічно поєднати портрет та орнаментальні мотиви [4].

Олександр Саєнко також мав вплив на розвиток київської школи художнього текстилю, створивши у 1920-их рр. серію ескізів панно, серед яких «Козак Мамай» (1928), «Весна» (1957), «Збір урожаю» (1940), «Диво-сад» (1977). Характерною ознакою цих творів є наслідування стилістичних особливостей народного килимарства та відчутне звернення до засад школи М. Бойчука, учнем якого він був [10].

Після «реорганізації літературно-мистецьких об'єднань», яке відбулося в 1932 р., єдиним офіційним методом радянського мистецтва від 1934 р. став метод соціалістичного реалізму, який фактично диктував ідеологічні правила для всіх без винятку творчих проявів художників Радянського Союзу. Тематичні килими стали втіленням ідеологізованого відображення життя, що сприяло збільшенню попиту на них на рівні державних замовлень. Це, у свою чергу, зумовило потребу в мистецьких кадрах з художнього текстилю, результатом чого стала поява в Києві 1935 р. школи майстрів народного мистецтва.

Майстерні цієї школи були виробничою базою для виконання перших тематичних килимів для виставки 1936 р., яка дала змогу продемонструвати готовність художників взяти на озброєння у своїй творчості метод

соціалістичного реалізму. Більшість робіт, відтворюючи героїчні революційні події, розкривали ідею щасливого життя радянської людини. На гобеленах часто зображували також портрети вождів партії та керівників уряду [42].

Головні стильові принципи вирішення гобеленів були сформульовані ще у 1930-их рр. й продовжили своє існування й у повоєнні роки. Особливістю таких робіт, продиктованою самою специфікою матеріалу, було те, що у процесі ткання дещо узагальнювалися живописні нюанси, а від цього твір набував більш площинного трактування. Хоча все одно, через те, що над створенням ескізів тематичних килимів часто працювали художники станкового живопису, роботи в матеріалі нерідко нагадували переведену в інший матеріал сюжетну картину.

У 1930–1950-их рр. активно розвивається традиційний текстиль Київщини. До відомих осередків ткацтва того часу, а саме – богуславського та переяславського – додалась килимарська артіль «Текстильекспорт» у Баришівці, вироби якої також були представлені на виставці 1936 р.. Характерною ознакою для цих артілей був розвиток традиційного народного ткацтва, тож їхні вироби зберегли в собі давні традиції технологічного виконання та художнього оздоблення. В них часто використовувалися поперечносмугасті орнаменти, характерним було розмаїття геометричних і рослинних візерунків килимів [9].

У повоєнний період на Київщині швидко розвивався промисловий текстиль. У 1945 р. почала працювати Київська прядильно-ткацька фабрика, робота якої була спрямована на виготовлення тканин для оббивки меблів. З часом, вже на початку 1950-их рр., продукція фабрики почала поповнюватися новим асортиментом декоративного призначення, зокрема, тут почали виробляти плахтові тканини тощо

Головною ознакою тематичних килимів київської школи 1930–1950-их рр. є наявність сюжету, який підкреслюється оптимістичним колірним

вирішенням. Сам сюжет мав висвітлювати різні грані життя нового радянського суспільства або відтворювати революційні сторінки минулого або, у післявоєнний час, героїку боротьби з нацистською Німеччиною. Як зауважує В. Андріяшко, формально-композиційна побудова твору за вирішенням була близькою до станкової картини, у якій присутні фабула, реалістичне об'ємне трактування зображальних мотивів із відтінками кольорів, повітряна та лінійна перспективи, елементи пейзажу. Але слід зауважити, що традиційний текстиль побутового призначення особливих змін не зазнав, залишаючись у межах традиційного технологічного, композиційного та колірною вирішення [4].

У другій половині 1950-их рр. відбуваються зміни у баченні розвитку монументально-декоративного мистецтва. Вони захопили й сюжетно-тематичний гобелен, у якому помітним став відхід від композиційних принципів, притаманних станковому живопису. З того часу характерною особливістю школи є розмаїття ліричної і геометризованої абстракції, образ, який будується на кольорі, формі, фактурі. Великий вплив на формування київської школи мав Львівський інститут прикладного і декоративного мистецтва, а нині – Львівська національна академія мистецтв. Адже значна кількість майстрів, які були випускниками цього закладу, продовжили свою діяльність у Києві, взявши за основу власної творчості мистецькі засади цієї академії, що позначилося, наприклад, на композиційному рішенні робіт.

Яскравими представниками київської школи текстилю другої половини ХХ ст. стали Зоя Вишневіська, Олена Владимірова, Любомир Дмитренко, Тетяна Дмитренко, Леся Довженко, Наталія Борисенко, Людмила Жоголь та інші автори, у творах яких навички, отримані переважно під час навчання у Львові, оригінально поєдналися з народною традицією ткацтва різних регіонів України.

Крім художників-текстильників із професійною освітою, до створення текстильних творів також долучалися і митці-монументалісти,

зокрема Олена Гнедаш, Наталія Литовченко, Лариса Міщенко та інші. А значна кількість експериментів у текстилі була зумовлена співпрацею з майстрами інших видів мистецтва та поєднанням у власній творчості різноманітних технік [103].

На сьогодні київська школа художнього текстилю включає в себе різноманітні види текстильних робіт, такі як: тканини і твори для оздоблення приміщень (гобелен, батик, завіси та ін.), декоративні тканини інтер'єрного призначення (рушники, скатертини, серветки), сувенірна продукція, моделювання костюма, тощо. Особливо цікавим був розвиток саме текстилю, призначеного для оздоблення музеїв, клубів, лікарень, бібліотек, святкових залів та ін..

Варто зазначити, що існує два підходи до оздоблення інтер'єрів творами декоративно-прикладного мистецтва. Перший передбачає співпрацю художника та архітектора на початковому етапі. Такий підхід є кращим, оскільки враховуються всі вихідні та початкові дані об'єкта. Цей варіант дає можливість узгодити тематику ескізів, що мінімізує непорозуміння між замовником та митцем. Другий підхід полягає у самостійних пошуках художником архітектурних об'єктів, які потрібно декоративно оформити. Такий спосіб допомагає митцям реалізувати свої ідеї, але не завжди такі роботи органічно вписуються в концепт самої архітектури.

У монументально-декоративному мистецтві Києва, зокрема в художньому текстилі, також існували дві тенденції в розв'язанні образно-пластичних завдань організації архітектурного простору. Перша з них полягала у використанні реальної стіни, на якій, не руйнуючи її площини, а органічно включаючи мистецький твір у дане середовище, мали розміститися гобелен чи панно. За такого підходу художник, проектуючи текстильний виріб, враховував реальне предметне оточення, колір стін, фактуру їхньої поверхні, що мало допомогти глядачеві у сприйнятті реального архітектурного об'єкту.

Як зауважує В. Андріяшко: «Відповідно до призначення архітектурного об'єкта художник формує його образ, вносячи в інтер'єр ті чи інші твори художнього текстилю, визначаючи їх тематику, масштаб візерунка, колористичне вирішення окремих виробів та приміщення загалом. Усі художньо-виражальні засоби, застосовані художником (композиційна побудова твору, гармонія кольорових сполучень, структура, ритм, контрасти та нюанси), повинні служити головній меті митця – створенню образу інтер'єру, визначенню його внутрішнього змісту» [3, 92].

Друга тенденція полягала у визначенні митцем твору як самодостатньої, самостійної, незалежної від конкретної архітектури приміщення смислової і формально-пластичної домінанти. Отже, стіна як архітектурна субстанція «руйнувалася» і виконувала лише роль тла, подібно до того, як полотно ставало основою для живописця [2].

Зміни, характерні для монументального мистецтва кінця 1950-их – 1960-их рр., відбилися і у мистецтві гобелену, знайшовши відображення, зокрема, в роботах випускників Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва Івана Литовченка (килими «Радянська Україна» і «Тарас Шевченко» (1960–1970-ті)) та килимах «Радянська Гуцульщина», «Київ», «Пісня» (1969-ті) Марії Литовченко. Ці роботи за допомогою рахункової ткацької техніки були виконані в косівських килимових майстернях [16].

З кінця 1950-их – початку 1960-их рр. відбуваються значні зміни в національній свідомості українців та певні зміни у політичному процесі в СРСР. Саме тоді виникає рух молодого мистецької еліти – так званих «шістдесятників». У свій час в Києві їх очолювали Василь Симоненко, Ліна Костенко, Сергій Параджанов, Алла Горська та інші. Їхнє світобачення полягало у внутрішній моральній опозиції до радянського тоталітарного режиму, а головною ідеєю був виступ на захист національної мови і культури, свободи художньої творчості. Шістдесятники розвивали культурну



діяльність, складала петиції на захист української культури, підтримуючи цим різноманітних митців, які боролися за захист та відродження національної традиції [71].

Головним осередком духовного і громадянського становлення багатьох шістдесятників був київський клуб творчої молоді «Сучасник». Вже на початку 1960-их рр. клуб, який був орієнтований перш за все на молодь, а саме: допомагав їй наблизитися до народної традиції, мистецтва, поезії, музики, народних промислів, заявив про себе на повний голос [43].

Крім того, 1960-ті рр. були вагомими для розвитку художнього текстилю. У цей час розширюється промисловий асортимент тканин для суконь, виготовлених з різних волокон – як натуральних, так і штучних, що мали різноманітну структуру. Змінилися не тільки назви тканин, серед яких були: «Жасмин», «Казка», «Березнянка», «Джина», «Троянда» тощо, а й набули поширення сюжетно-тематичні малюнки на них – зображення пейзажу, різноманітних побутових сцен, елементів архітектури. Активно розвивалося виробництво барвистих вовняних хусток, малюнки на яких вибивалися технікою «фотофільм-друку», шовкографії, які створювали художники фабрики, зокрема Л. Волкова, Н. Іщенко, Н. Новосад. Популярними стають мотиви із зображенням троянд, різноманітних квіткових композицій, народних орнаментів [16].

Слід підкреслити, що, крім гобелену, у 1960-их рр. набув поширення декоративний текстиль для оздоблення інтер'єрів громадських споруд. Так, художники Ада Рибачук і Володимир Мельниченко в 1962 р. виконали для Київського центрального автовокзалу драпірувальні тканини, на одній з яких було зображено історію транспорту, а на другій – відтворено архітектурні будівлі Києва.

Для 1970–1980-их рр. характерним був подальший розвиток художнього текстилю різних видів. Головним завданням творів монументального мистецтва 1970–1980-их рр., як і в попередній період, було

пропагування радянського способу життя, що у свою чергу нав'язувало суспільству комуністичні ідеали. Однак, станковізм вирішення і натуралістичність зображень гобеленів і панно поступово змінили виключно декоративні засоби виконання зображень, зокрема, вони вирізнялися узагальненістю форм, площинністю, відходом від літературно-описового принципу відображення сюжету.

Л. і Т. Дмитренки створили гобелен «Розквіт науки та мистецтва» для читальної зали бібліотеки Київського політехнічного інституту. Основу композиції твору, центром якого є коло-сонце з планетами на орбітах, становить зображення двох жіночих постатей. Поряд розміщено символи науки – ракету і супутник Землі.

Гобелен О. Владимирової «Пісня» було виконано для інтер'єру Республіканського будинку кіно. На масштабному полотні зліва направо розгорнуті в хронологічному порядку фрагменти історичного минулого українського народу.

У 1980-ті рр. скрізь почали замовляти оформлення завіс для сцени. Для актових зал та кінотеатрів виконували завіси Аліна Яценюк та Олексій Мороз. Так, останній створив завіси «Голос землі» для актової зали наукового виробничого об'єднання «Маяк», «Свято Перемоги» для науково-дослідного інституту «Сатурн» у Києві. А. Яценюк виконала декоративні завіси «Дніпро» для кінотеатру у столиці та «Вінок Кобзареві» для естради, яка розміщувалася в холі кінотеатру ім. Т. Г. Шевченка в м. Києві [103].

О. Владимірова виконала для актової зали Будинку торгівлі в м. Києві завісу «Всі прапори до нас у гості». Окрім гобелена для фойє Республіканського будинку кіно, митець створила завісу для сцени кінозали цього ж об'єкта в техніці холодного батика.

В. Андріяшко створив геральдичну завісу «Щит і меч», яку за проектом художника виткали на Рівненському льонокомбінаті в техніці жакардового ткацтва. Характерна ознака цієї техніки – зображальні особливості, які є

дуже звуженими через обмежені можливості самої жакардової машини. Але автору вдалося максимально використати їх, спроектувавши дві моделі малюнків, на одній з яких основним зображенням були стрічки, колоски, листя дуба, що характерне для радянської геральдики, а на другій, що формувала важливі акценти завіси, – символ Служби безпеки – щит і меч.

Вісім масштабних сюжетно-тематичних гобеленів, серед яких «Декрет про землю», «Декрет про мир», «Індустріалізація», «Перемога 1945», «Дружба народів», «Час, уперед», «Боротьба за мир», «Мирний космос», були створені в 1980 р. спеціально для вестибюля Київського філіалу Центрального музею В. І. Леніна художниками Анатолієм Гайдамакою, Ларисою Міщенко, Віталієм М'ягковим. Твори оповідають про етапи розвитку СРСР від революційних декретів до підкорення космосу.

Окрім творчо-виробничих підприємств Художнього фонду України, проектуванням текстильних виробів, їх виконанням у матеріалі займалися співробітники лабораторії художнього текстилю Київського зонального науково-дослідного інституту експериментального проектування.

Протягом останнього десятиліття ХХ ст. професійне мистецтво, як зауважує З. Чегусова в роботі «Декоративне мистецтво України ХХ ст.» [93], починає активно використовувати надбання світового мистецтва та шукати нові шляхи їх розвитку. У цей час художники тяжіють до індивідуального самовираження в мистецтві.

Водночас, з середини 1990-их рр., у зв'язку з політичними змінами, які відбувалися в країні, зокрема втратою комуністичною партією своєї ролі ідеологічного диктатора, масове замовлення на виготовлення монументальних текстильних творів на довгий час фактично припинилося. На сьогодні значно важливішими для розвитку художнього текстилю є приватні замовлення та прагнення художників вирішувати цікаві для них творчі завдання та демонструвати свої знахідки на виставках різного характеру. Особливо чітко це прослідковується в роботах майстрів, які

продовжують народні традиції килимарства, додаючи до витворів авторську інтерпретацію, поєднуючи риси класичного текстилю з авторськими техніками та сучасним сприйняттям світу.

Оскільки поняття київської школи художнього текстилю включає в себе доробок великої кількості майстрів, тож у цій роботі розглянуто трьох сучасних митців, які представляють розмаїття варіантів розвитку київського текстилю. Так, мова йде про Василя Андріяшка, Марту Базак та Наталію Борисенко. Велике значення для вибору цих майстрів мало й те, що вони належать до різних вікових категорій, що дає змогу прослідкувати, як змінювалися мистецькі тенденції та що мало вплив на розвиток київського текстилю.

### **3.2. Прояв національної традиції у творах Василя Андріяшка**

Одним з найбільш талановитих та відомих майстрів київської школи є Василь Андріяшко, який не тільки відзначився значним внеском у розвиток мистецтва текстилю, а й був першим, хто обґрунтував та увів у науковий обіг визначення «київська школа художнього текстилю». Його творчість просякнута самобутнім трактуванням народних традицій.

Василь Андріяшко народився 25 червня 1942 р. у гірському селі Рунгури Коломийського району Івано-Франківської обл., що, можливо, мало визначальний вплив на формування його творчої особистості. У 1969 р. майбутній митець закінчив Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва, а у 2009 р. захистив кандидатську на тему «Київська школа художнього текстилю ХХ ст. (Джерела. Розвиток. Перспективи)». На даний момент В. Андріяшко – доцент кафедри художнього текстилю та моделювання костюма у Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

Працює художник в галузі живопису, монументального та декоративно-прикладного мистецтва. Його роботи вирізняються технічною майстерністю та віртуозністю володіння матеріалом, що простежується в таємничих орнаментах, знаках, символах, у колористичних сполученнях метафор і фактур.

У своїх творах В. Андріяшко найчастіше звертається до народної культури та фольклорних або пісенних сюжетів. У працях відчувається відлуння традицій ткацтва та колористики близької художникові Західної України. Кожний твір – це діалог між глядачем та митцем, який, відчуваючи тонкощі людської душі, передає найпотаємніші її переживання. Його твори – це одне ціле із духовним життям країни.

Художник вільно використовує розмаїття фактур. В. Андріяшко поєднує орнаментальні мотиви та фігуративні зображення, різномасштабні елементи. Нерідко митець у своїх роботах відроджує стародавні техніки народного ткацтва, звертається до символіки попередніх епох. Працюючи у різноманітних видах мистецтва та експериментуючи з техніками виконання, В. Андріяшко прагне віднайти сталу систему понять, втілену в знаках [51].

У творах митця часто можна побачити не одразу зрозумілі образи, а такі, що викликають певні асоціативні візуалізації, дають змогу прочитати задум автора, а з часом – побачити щось близьке і зрозуміле кожному глядачу. Як зазначає В. Андріяшко, йому цікаво давати не відкриті художні висловлювання, а приховані натяки.

Твори художника вирізняються особливою стилістикою, образністю, різноплановістю, багатогранністю у візуальних рішеннях і прийомах. Його роботам притаманна чудова колористика, що дає підстави називати В. Андріяшка прихильником творчого експерименту, який використовує багато власних технічних прийомів, а в проектуванні текстильних творів звертається і до застосування сучасних комп'ютерних технологій. Поєднавши талант, академічну освіту, багаторічний творчий досвід, він не

лише реалізує все це у своїх роботах, а й передає вміння, художні відчуття, непересічні знання учням. Саме завдяки прогресивним поглядам В. Андріяшка в навчальних програмах з'являються нові освітні аспекти. Інноваційні комп'ютерні рішення проектування і розрахунків поєднуються із традиційною теорією та практикою художнього текстилю.

Так, у творі «Ясен світ народився» (2001), що виконаний у техніці перебірного ткацтва, яка дає широкі можливості для створення складних візерунків на тканинах, окрім поперечних смуг, які виявилися у геометризованих мотивах, зокрема в ромбах, присутні стилізовані зображення квітів, зірки, розетки, що рельєфно виступають над тлом. Робота, розділена білими лініями на окремі частини, виконана на темному фоні. Крім цього, спостерігається поєднання орнаментальних мотивів із зображенням фігур. Композицію доповнює ліричний образ закоханої пари. У творі гармонійно поєдналися відтінки жовтого, золотавого, червоного, зеленого та синіх кольорів.

У роботі «Біля витоків» (2000, вовна, ремізне ткацтво) митець звернувся до джерел національного мистецтва, наблизивши зображуване до мотивів традиційних геометричних килимів. Твору притаманне гармонійне співвідношення ліній та колірних плям, увага акцентується на контрасті, який створюють червоні та чорні кольори.

Досить незвичним за композиційним вирішенням є панно «Степ» (2002), виконане в техніці ремізного ткацтва, що має обмежені можливості. Робота визначається простим візерунком плахтової тканини з умовно позначеними снопами сіна, розташованими серед ромбоподібної композиції.

На основі орнаментальної структури виконана робота «Життєдайне дерево» (2002, перебірне ткацтво). Створюючи полотно в техніці перебірного ткацтва, автор заповнює композиційне тло витканими графемами – символами багатства Карпат, серед яких птахи та риби. Поруч із ними зображено козуль та змій, а вся робота обрамлена зубчастою рамкою.

У творчості митця присутнє й ліжникове ткацтво. Ліжники – це традиційні для українських Карпат ткані вироби з овечої вовни, що має пухнастий ворс, зазвичай із геометричним візерунком. Подібна робота В. Андріяшка «Берегиня Карпат» (вовна, валяння) вирішена в традиціях наївного мистецтва. У видовженому прямокутнику зображено постать жінки, яка стоїть непорушно та здіймає догори руки. У стародавні часи Берегиня уособлювала таїнство жіночої животворної сили. Вона вважалася метафоричним втіленням самої Природи, джерела, що відповідало за життя, відродження та смерть. На килимовому тлі навколо фігури розміщені умовно трактовані рослини та птахи, монохромний колорит підкреслює рівновагу композиції.

Роботи в техніці валяння дають змогу підкреслити фактурність виробу. Гобелен «Генега. Трипільська богиня» (2009, вовна, ремізне ткацтво, валяння) виконаний в яскраво-червоних та вохристих відтінках. У центрі композиції – зображення трипільської Богині-Матері, що була символом материнства і родючості. Динаміці композиції додають хвилясті лінії, ніби у русі зображені сохаті.

Починаючи з 2012 р., В. Андріяшко часто звертається до такого матеріалу, як повсть. Умовним за трактуванням образу є виконаний з повсті гобелен «Берегиня». Берегиня – один з найдавніших і найшанованіших у наших предків символів. Відомості про нього сягають давніх часів. Це символ життя і родючості, символ Матері-Природи. У центрі композиції зображено жіночу постать – захисницю від хвороб і покровительку людей. Увесь простір роботи заповнюють хвилеподібні елементи, що підкреслюють і динамічність зображення самої Берегині.

Теплом, ніжністю, спокоєм віє від роботи «Спаси і збережи» (2012, вовна, повсть), композиційним центром якої є образ Богоматері з немовлям. Богоматір по контуру оточують геометричні елементи, створені під впливом прадавніх геометричних мотивів: свастика, ромби, спіралі, квадрат, кола

тощо. Таким чином митець глибше занурюється у різноманітні можливості стародавнього геометричного орнаменту, досягаючи гармонії в сполученні архаїчного і сучасного. Так, наприклад, квадрат здавна трактувався українцями як особливе число чотири, що уособлювало в собі символ першоелементів. Ромб – це архаїчний знак, що асоціювався із плодючістю людини та землі. Свастика в слов'ян звучала як побажання «щастя». Цей символ був дуже поширений і найчастіше пов'язувався з Сонцем. Чергування коричнево-червоних, золотавих відтінків та графічних елементів посилюють піднесено-емоційне сприйняття твору.

Теплим зеленувато-жовтим колоритом вирізняється робота «Біля яблуні» (2012, вовна, повсть), на якій митець майстерно зобразив сімейну ідилію. Центральним образом композиції є дерево, зображення якого спричиняє появу асоціацій. Перша з них пов'язана із символом «дерева життя», що є одним з головних знаків пластичної складової традиційних українських килимів. Культ «дерева життя» зустрічається у багатьох народів і символізує безсмертя, неосяжність підземного світу та самого неба. Друга асоціація пов'язана із яблунею, що є символом кохання і родючості. Недаремно по обидва боки дерева зображені батьки, а біля них дитина, тому і «яблуня від яблуні далеко не падає». Постаті подані в динаміці, підсиленій складками на одязі, які виникають від рухів, що супроводжують збирання яблук.

Використовуючи характерний для народного образотворчого мистецтва прийом трактування фігур без дотримання пропорцій, В. Андріяшко створив гобелен «Гей, Карпати, сині гори..!» (2012, вовна). Розміщені по діагоналі постаті надають композиції динаміки. На роботі зліва направо зображена гуцулка, яка працює над вишивкою, гуцул, що їде верхи на коні, войовничо підіймаючи сокиру, а також гуцул, який грає на трембіті.

Гобелену «Коляда іде» (2014, вовна, повсть) притаманна динамічна ритміка композиції та цілісне сприйняття колористичного вирішення. У



роботі присутні вписані по колу вісім персонажів, що переносять в атмосферу Різдва, час колядок та щедрівок, невід'ємними атрибутами яких є переодягання (ряджені з використанням шкур, масок і рогів).

«Руйнація» та «Зранений степ» (2014, вовна, повсть) – дві роботи у творчості В. Андріяшка, які пов'язані між собою спільною ідеєю болю та руйнування. Вони різні за колористичним вирішенням, але обидві несуть у собі відчуття напруги, яке майстерно передає митець. Робота «Руйнація» побудована на контрастній та напруженій колірній гамі. Другий твір «Зранений степ» створюється за допомогою кольорових плям, які органічно відтворюють зміст твору. Обидві роботи побудовані на абстрактних узагальненнях, що для глядача слугують імпульсом для роздумів у певному емоційному та психологічному руслі.

Духовністю сповнений гобелен «Дорога до храму» (2015, вовна, ремізне ткацтво). У видовженому прямокутнику зображена дорога, яка символізує шлях до релігійних вірувань. У цій роботі прослідковується вплив львівської школи, адже для неї характерна геометризація зі складними абстрактними зображеннями. На гобелені присутній символ кола, що був знаком завершеності в дохристиянському культі сонця; трикутник – як символ триєдності або Святої Трійці у християнстві. У роботі зустрічається мотив хреста, який є основним символом у християнстві. Робота виконана в охристих та золотавих відтінках із вкрапленнями світло-синіх кольорів.

Творчість В. Андріяшка є багатогранною. Митець працює у різноманітних видах мистецтва, використовує не тільки текстильні засоби, а й техніки живопису та графіки. Зокрема, виконує акварелі, що є одним із захоплень автора, майстерно поєднуючи її прозорість з іншими техніками.

У роботі «Становлення» (1994, папір, змішана техніка) присутнє втілення чоловічого і жіночого начал. Кола, зображені біля двох силуетів людей в центрі композиції, можна трактувати як цілісні душі кожної людини. Символічними є хвилі, що, як життя, можуть бути спокійними або

бурхливими, як шторм. Робота виконана у спокійній колірній гамі, в якій є контрастні включення чорного кольору.

Картина «Сонце заходить» (1997, папір, змішана техніка), на якій зображено сонце над обрієм, що умовно поділяє твір на дві частини, продовжує серію робіт про глибини людського життя. У нижній частині розкриваються морські глибини, які несуть у собі багато таємничого й іноді небезпечного. Ліворуч можна розрізнити контур рослини, а праворуч – нібито силует невідомої істоти. Надію у цей темний світ проводить промінь світла, який іде від сонця та відрізняється більш світлим тоновим вирішенням. А сам глядач дивиться на роботу немов крізь віконну раму, яка виділяється світлим прямокутником.

«Початок шляху» (1995, папір, змішана техніка) – робота, яка змушує замислитися про розмаїття вибору людського шляху. Адже кожна людина сама обирає, якою дорогою йти, як будувати своє життя. Зображені різнокольорові стрічки символізують тернисті дороги зі щербинками. У цій роботі є елемент, який об'єднує її з попередніми, а саме – коло, що здавна було символом нескінченності, кругообігу людського життя. Колірна гама є доволі різноманітною, побудованою на контрастності сполучень барв.

«Паралельні світи» (1994, папір, змішана техніка) – твір, що показує можливість людського розуму, який, як і людина, що дивиться крізь решітку на навколишній світ, не може пізнати усю глибину та багатогранність можливостей, які відкриваються кожному протягом життя. Але, якщо прибрати перешкоду, то можна побачити світ, сповнений незвичними й фантастичними елементами. У роботі помітний символ, за структурою подібний на ланцюжок ДНК, який проходить крізь усю композицію. Твір наповнений різноманітними химерними елементами та схожими на металеві труби предметами, які можуть трактуватися як нервові зв'язки людини, що дають можливість емоційно відчувати життя. Робота виконана в яскравій гамі, з включеннями пурпурових та синіх кольорів.

Акварель «Крізь простір» (1994, папір, акварель), нагадує собою художню палітру завдяки різноманітним змішуванням кольорів. Твір ніби картина в картині, зображення якої продовжується на новому фрагменті. У нижній картині можна побачити річку, яка через «перекоси рам» має хвилясті лінії і тече далеко за обрій, символізуючи різноманітність людського життя.

Роботи В. Андріяшка, виконані протягом 1994–1997 рр., вирізняються яскравістю колористичного вирішення та незвичністю трактування сюжетів, декоративністю виконання та прагненням експериментувати.

«Мій ангел» (2000, папір, акварель) – чуттєвий та м'який за своїм вирішенням твір, сповнений романтичності та глибини і побудований на вохристих відтінках з тоною розтяжкою. Крила янгола виділяються завдяки нанесеним на них різноманітним геометризаним орнаментам.

У творчому доробку митця присутні й монументальні роботи, які ще раз підкреслюють майстерність В. Андріяшка у різних видах мистецтва. Мозаїчне панно «Ритм праці» (2001), яке знаходиться у вестибюлі заводу КВІСА у Києві, втілює образ працьовитої людини, що може опанувати багато професій, які, відрізняючись одна від одної, є однаково важливими. Робота, за стилістикою близька до робіт 1980-их рр., виконана на поєднанні чотирьох кольорів – жовтого, синього, блакитного та зеленого.

Мозаїка «Полтавська в'язанка» (2001) просякнута народними мотивами. На ній зображені писанки, оздоблені різноманітним орнаментом і немов закутані хвилеподібними лініями, які гармонійно підкреслюють та обрамляють основні елементи твору.

Однією з цікавих монументальних робіт художника є завіса «Музика» 1987 р., виконана у золотавих відтінках. На ній зображено гострокінцеві згруповані промінці, на яких виткані різноманітні інструменти – лютня, бандура, скрипка, саксофон.

Творчий доробок В. Андріяшка – це органічне переплетення надбань львівської школи ткацтва та народних традицій, які майстерно втілюються в роботах митця. Оригінальні твори В. Андріяшка перетворюють орнамент, який у інших майстрів найчастіше виконує лише декоративну функцію, на змістовно насичені елементи, що мають емоційне навантаження. Тому орнамент стає самостійним втіленням певного образу. У гобеленах митця відчувається сміливе й водночас органічне поєднання масштабних форм із абстракцією та улюбленими ним карпатськими мотивами, які легко впізнаються в роботах. Водночас твори В. Андріяшка відрізняються використанням різноманітних текстильних технік виконання, серед яких і традиційні (ремізне і перебірне ткацтво, повсть та ін.), і сучасні (панно зі шнура тощо), прагненням експериментувати з новими матеріалами, використовуючи їх у незвичних поєднаннях.

### **3.3. Символічні мотиви в роботах Марти Базак**

Значна кількість сучасних митців, беручи до уваги народні традиції, використовують відповідні техніки та мотиви в образотворчому мистецтві. Одним із таких майстрів є Марта Базак, яка поєднує у своїй творчості народні традиції з власною експериментальною технікою.

М. Базак – яскравий представник львівської школи текстилю, творам якої притаманний нерозривний зв'язок з народним мистецтвом. Це яскраво простежується у тематиці робіт художниці. Її серцю близька поезія природи, втілення щедрості рідної землі. Здається, гобелени майстрині увібрали в себе всю міць, енергетику народних митців. Творам М. Базак притаманне гармонійне сполучення засобів виразності сучасного гобелену з традиційною мовою килимів. Своєрідними рисами образно-пластичної мови художниці є площинне трактування абстрактних геометризованих пейзажних мотивів, узагальнена умовна фігуративність [136].

У творчому доробку майстрині поряд із сучасними гобеленами можна віднайти своєрідні, неповторні за своєю красою «ширми-каравани», виконані стародавньою технікою «обкручування», які за своєю красою не поступаються відомим старовинним французьким та фламандським шпалерам (гобелени «Гори», «Янгол з білим і чорним крилом», «Русалка»).

Марта Базак народилася 24 січня 1953 р. у м. Коломия Івано-Франківської обл.. У 1972 р. вона закінчила Львівське училище декоративно-прикладного мистецтва. Продовжила навчання на відділенні художнього текстилю у Львівському державному інституті декоративного і прикладного мистецтва. У студентські роки брала активу участь у різноманітних виставках, серед яких Міжнародна виставка проектів гобеленів у Гданську (Польща, 1977). На сьогодні в здобутку художниці велика кількість мистецьких проектів та виставок, зокрема міжнародних, у яких вона брала участь, експонуючи твори художнього текстилю, живопису та графіки.

М. Базак у творчості тяжіє до оригінальних рішень. Особливо це помітно в гобеленах, у яких поєднуються складні техніки і варіації тканих та інших поверхонь. Окрім гладкого гобелена з характерним для нього підкресленням живописних можливостей ниток, М. Базак часто звертається до ткання в рамах та ширмах.

У гобелені «Дерево» (1989–1990, вовна, ручне ткацтво) художниця підкреслює красу навколишньої природи, створюючи емоційно-проникливий образ, зображуючи дерева в літню пору, що виявилось перш за все в колористиці твору. Дерево – один з найвизначніших символів духовної культури людини. Воно символізує центральну вісь світу, умовно з'єднуючи небо і землю. У давні часи дерево завжди було пов'язане з богами та містичними силами природи. У міфах багатьох етносів можна зустріти образи двох дерев – дерева життя та дерева пізнання добра і зла.

У доробку майстрині є роботи, що можуть слугувати як окремі інтер'єрні речі в просторі. Такими працями є ширми майстрині. Ширма, яка

була виконана в 1995 р.(вовна, бавовна, авторська техніка), складається з трьох частин. Ця робота розкриває тяжіння М. Базак до природи. Дерево, яке зображено на ширмі, розкинуло свою пишну крону на три рівні частини виробу.

Ще одним прикладом цієї серії є ширма «З життя листків» (2010, вовна, бавовна, авторська техніка). Майстриня віртуозно розкриває перехід колористичної основи листка, демонструючи його життєвий цикл. Напівпрозоре тло підкреслює крихкість та тендітність всієї композиції. Ширма складається з чотирьох частин, кожна з яких демонструє певну пору року, що асоціюється з життєвим циклом людини. Перша частина гобелена, на якій переважають яскраві відтінки зеленого кольору, асоціюється з безтурботним дитинством. А далі надходить юність, що поєднує в собі ще дитячу наївність з першим життєвим досвідом. Так і на другій частині гобелена М. Базак використовує колірну гаму від зеленого до жовтого, що ніби наближає листок до завершення його життєвого циклу, а для людини символізує період зрілості, поміркованості, що відповідає осені. Щоб передати плинність життя, художниця використовує різні відтінки жовтого та коричневого кольорів. І завершує ширму кришталєво-біле полотно, яке символізує кінець життєвого циклу листка, а для людини – це час старості.

Велику увагу художниця приділяє зображенню янгола, образ якого здавна зустрічався не тільки в релігійному, а й у світському мистецтві, підкреслюючи тим самим чистоту й піднесеність персонажу. Янголи у творчості М. Базак з'являються на гобеленах, у живописних роботах та розписі на склі і зображуються у різних життєвих ситуаціях, що підкреслює їхню близькість до людей.

У роботі «Без назви» зображений янгол, що підтримує однією рукою крила, тим самим підкреслюючи важкість своєї ноші. Картина виконана олією в 1991 р. Якщо не звертати уваги на крила, то можна побачити звичайну людину, що долає складні перешкоди у власному житті. Здається,

крила нагадують людям про те, що в них є спільного з янголами. У колористиці картини переважають темно-сині та коричневі відтінки, а сам живопис вирізняється лаконічністю й графічністю зображення.

Гобелени М. Базак, у яких також помітне тяжіння художниці до зображення янголів, виявляють прихильність майстрині до оригінальних прийомів виконання та використання складних технік, що часто поєднуються в одній роботі. На гобелені «Між місяцем і сонцем» (2013, вовна, бавовна, гобеленове ткання) зображений янгол, який стоїть у човні між місяцем і сонцем та дивиться вгору. Човен можна порівняти із ковчегом, що символізує спасіння, віру, або кораблем, який не потопав у життєвому вирі подій. У роботі переважає охриста колірна гама.

У роботі «Між місяцем і сонцем» (2013, аплікація з тканини на синтепоні) переважають сірі й коричневі відтінки. Аплікації не властиво передавати тонкі переливи кольору. Вона вимагає спрощених, узагальнених форм. Тому й роботу «Між місяцем і сонцем» вирізняє силуетність, однорідність кольорової плями. Зображений у ній янгол немов розчиняється у просторі. Тут відчувається легка фактура, підкреслено прозорість матеріалів.

Гобелен «Ангел з білим і чорним крилом» (2010, гобеленове ткання) виконаний у класичній техніці гобеленового ткання, що дає можливість підкреслити живописність текстилю. У творі художниця прагне показати, що в кожній людині є два начала – світле і темне, тож кожен із нас сам обирає шлях, яким треба йти.

Цікавим за композиційним вирішенням є твір «Крила» (аплікація з тканини на синтепоні), що складається з двох однакових частин, на яких зображені крила янгола, які може «приміряти» на себе будь-яка людина.

У роботах М. Базак відчувається органічність у поєднанні символічних мотивів, які є характерними для мистецтва з давніх часів, із сучасним художнім мисленням. Прагнення відтворити та дати можливість відчути

плинність часу відчувається у роботах, на яких головними персонажами виступають янголи, що уособлюють у собі багатогранність життя. Творчий доробок М. Базак є лаконічним, але водночас багатим на нюанси, які можливо помітити, якщо відчутти зміст твору.

### **3.4. Вплив мистецтва постмодернізму на творчість Наталії Борисенко**

Український варіант сучасного концептуального мистецтва знайшов своє відображення у художньому текстилі України, зокрема в роботах відомої київської майстрині Наталії Борисенко.

Наталія Борисенко народилася у Львові 9 лютого 1956 р.. В 1977 р. майбутня мисткиня закінчила Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва, відділення художнього текстилю. У 1977–1980 рр. була викладачем на кафедрі художнього текстилю цього ж інституту.

Майстриня є учасником багатьох виставок та проектів. Н. Борисенко вміло поєднує у своїй творчості принципи львівської мистецької школи з її увагою до композиційної побудови творів та вишуканості колірного вирішення зі сміливістю експериментів, що полягають не тільки у поєднанні різноманітних технік, а й несподіваному міксуванні різноманітних мистецьких стилів. Останнє наближає її творчість до мистецтва постмодернізму, характерного і для українського художнього простору останніх десятиліть.

Гобелен – це давня художня галузь, яку художниця вміло опанувала. У роботах Н. Борисенко відчувається легкість «спілкування» з матеріалом, з яким вона працює. Її твори просякнуті гармонією, а фактура ниток вдало підкреслена чистими кольорами. У роботах Н. Борисенко завжди присутня поетика і висока мистецька культура.

У 1990-их рр. майстриня розпочала авторські пошуки і поєднала свій улюблений класичний гладкотканий гобелен з більш швидкою у виконанні



вишивкою в авторській техніці, паралельно вирішуючи завдання на співвідношення та зв'язок у текстильних композиціях об'єму й площини, форми і фактури, конкретного та умовного, кольору й ритму. У такий спосіб Н. Борисенко шукає нові прийоми вирішення текстильного твору, експериментуючи у вишивці під час виконання панно великого формату. Тут предметна форма переосмислюється художницею, що прагне підсилення її умовності й узагальненості, а з часом – повної мінімізації. Багато ескізів, що були в очікуванні для втілення в монументальні гобелени та декоративні панно, реалізовувалися швидше, завдяки техніці та матеріалам вишивки. Разом з тим це надало творам більшої динамічності та вишуканої естетичності.

У роботі «Танок з рибою» (1999, гобелен, ручне ткацтво) помітні саме такі самобутні пошуки майстрині. Риба ще у давніх слов'ян, що мешкали у різних регіонах, поєднувала в собі символізм таких різних понять, як смерть та відродження. Крім того, риба була символом Місяця, який шанували, наприклад, на Гуцульщині. Робота «Танок з рибою» має горизонтальний формат. З обох боків зображені жінки, між якими – фантастична істота, схожа на рибу. У творі переважає жовта гама, контрастності якій додають чорні, бузкові та фіолетові включення. Із двох сторін робота оформлена бахромою.

У майстрині є цикл робіт під назвою «Слов'янські мотиви» (2000, ручне ткацтво), що складається з п'яти окремих робіт, на трьох з яких стилізовано зображено квіти. У європейському мистецтві квітку вважають центром Всесвіту або відображенням людської душі, вона уособлює в собі молодість, життєву силу і радість життя. Водночас квітка з часів середньовіччя є й символом скороминучості того самого життя. У цій серії гобеленів квіти нагадують давній і один з найхарактерніших для народного мистецтва мотив «вазону» або «дерева життя», втілення світобудови.

На четвертому гобелені бачимо дівчину в давньоруському костюмі, з піднятими догори руками, на яких сидять птахи. І знову виникає асоціація з образом Праматері-Берегині і водночас деревом життя, яке символізує поділ світу на три частини. З обох боків на роботі присутні квіти, які за зовнішнім виглядом та колоритом подібні на квіти з трьох інших гобеленів циклу.

Такі стилізовані мотиви є важливим елементом і на п'ятому гобелені, в композиції якого вони доповнюють фігуру юнака, що скаче верхи на коні, своїми обрисами нагадуючи давньоруські монументальні розписи або різьблення по дереву. Вся серія в цілому сповнена архетипів, до яких часто звертається мистецтво сучасності: Берегиня, що народжує і оберігає життя, дерево, що втілює Всесвіт, і образ вершника-воїна, який захищає рідну землю. Виконані в одній колористичній гамі, всі роботи серії утворюють цілісний образ уявлень про важливе у житті кожної людини.

У Н. Борисенко часто зустрічаються цикли робіт, об'єднаних однією темою. Серед них – серія гобеленів під назвою «Орнаменти» (2005, ручне ткацтво). Усі гобелени серії мають видовжену форму, на кожному з них присутні зображення орнаментів, в яких вгадуються фіто- та зооморфні мотиви традиційних для народного мистецтва України «вазонів» або в'юнків, іноді перетворених на гнучкі силуети, які нагадують уже абстрактні композиції початку ХХ ст.. У роботах відчувається прагнення передати співзвучність форм через пропорції, ритми або гру з кольоровими плямами та відтінками.

Гобелен «Весна» (2009, ручне ткацтво) складається з кольорових плям-включень довгастої форми. Колорит роботи нагадує весняну гаму барв, яка неначе огортає своїм теплом і створює відчуття радісного неспокою.

Вертикальна видовжена форма гобелену «Тиша» (2007, ручне ткацтво) рівноважена горизонтальними смугами різних, іноді контрастних, кольорів, в які занурюється сонце. Рівновага, підкреслена фактурою ткані поверхні, передає настрій спокою та неспішного плину часу.

Інший за технікою виконання диптих «День і ніч» (2003, ручне ткацтво) побудований на протиставленні кольорів та фактур, які передають відчуття не через сюжет або зображення реальних предметів видимого світу, а через відчуття, колірні поєднання. Зображуючи тільки геометричні фігури (смужки на темному або світлому тлі), художниця ніби провокує тактильні відчуття, звертається до підсвідомого у людині.

Велика кількість робіт Н. Борисенко виконана з використанням вишивки, що таке є характерним для сучасного текстилю, який включає не тільки традиційні техніки ткання, але й незвичні поєднання різних видів мистецтва та технічних прийомів. Вишивка, використана у творах Н. Борисенко, додає їм особливої легкості, прозорості та вишуканості.

Дуже чуттєвою і ніжною за своїм вирішенням є диптих «Запрошення до раю» (2010, вишивка), в якому зображено дві закохані людини, що втілюють Адама і Єву, яких в Едемі оточують різноманітні птахи. Схожий сюжет – і в роботі «Між гілками» (вишивка), яка розкриває цілу історію людських почуттів. Художниця створила гобелен у вигляді фриза, на якому послідовно розгортається біблійна розповідь. Немає тільки сцени вигнання з раю, але є дуже емоційне зображення Єви, що намагається сховати дитя, закривши його собою. Тут також присутнє характерне для багатьох робіт художниці власне тлумачення класичного сюжету, що зближує її роботи з творами постмодернізму, коли автор надає відомій всім темі іншого звучання, відтінків змісту.

Теплими кольорами виконані парні роботи «Кущі» (2008, вишивка), одна з яких побудована на зелених відтінках, а друга – у ліловій гамі. Цікавим за вирішенням є твір «Цвіт папороті» (2008, змішана техніка), який поєднує в собі техніки вишивки та колажу. Здавна квітка папороті асоціювалася з міфічною квіткою, яка відкривала її власнику скарби і таємниці світу. За слов'янською легендою, папороть цвіте лише одну мить, у ніч напередодні Івана Купала. У художниці квітка заповнює все поле роботи,

а блакитно-біла гама з текстильними включеннями чорно-білої тканини із зображенням квітів, надає їй невагомості та підкреслює чарівність.

Загалом у майстрині є низка робіт, які пов'язані зі слов'янською міфологією. Серед них і «Берегиня» (1995, вишивка), яка нагадує про значення одвічного, про поняття добра і захисту людини та всього живого. Із давніх-давен Берегиня захищала оселю, родинне вогнище та малих дітей – від хвороб й інших бід. Квіти, журавлі у небі – головні атрибути Берегині, адже образ покровительки асоціюється із силою та родючістю землі. У давні часи вона приносила життєві радощі всім, хто в неї вірив. Н. Борисенко цікаво передає цей давній образ у своїй роботі, у неї він нагадує дерево життя. Такий варіант трактування зустрічається в орнаментах вишивки та ткацтва, зокрема, на Буковині. Саме ж зображення поєднує в собі і давні орнаментальні мотиви, і сучасність у передачі форм. Підкреслено і ніжність та чуттєвість образу за допомогою контрасту зображення і тла, теплої колірної гами.

Робота «Русалія» (1998, ткацтво, вишивка) ніби демонструє грайливість міфічних істот. У творі зображено сирену, яка причаровує людину. За повір'ями, русалки були досить грайливими, але жорстокими. Своїм сміхом та красою вони заманювали подорожніх та загадували їм загадку. Якщо людина правильно не відповідала, то русалки забирали її із собою. Робота виконана в жовтогарячих відтінках, а вишиті силуети русалок виступають на гладкому тканому тлі, що створює враження простору у роботі та підкреслює невагомість фігур цих істот.

Продовжує серію робіт зі слов'янської міфології диптих «Купало» (2002, вишивка). Свято Івана Купала має тисячолітню історію. Воно існувало з раннього періоду родоплемінних відносин. У період середньовіччя в більшості європейських народів відоме язичницьке ритуальне свято, пов'язане із сонцестоянням. Н. Борисенко у роботі зображує один із головних ритуалів свята, а саме: купання у воді, адже, за віруванням, у цю ніч з води

виходила уся нечиста сила, і тому у воді було безпечно. Містичність святкової, сповненої ритуалів ночі у творі передана через легкі, напівпрозорі стібки, які складаються у невагомні силуети зображень.

Роботи Н. Борисенко асиметричні, композиції наповнені динамічними вихороподібними елементами, ускладнені пластичними формами рослинних мотивів. Творчість майстрині характеризується поєднанням багатьох символів і алегорій, що супроводжують глибокий філософський зміст [90]. Велику роль у роботах Н. Борисенко відіграє колір, який відображає емоційне навантаження, яке хоче передати майстриня. У деяких випадках колір ще більше підкреслює тактильні якості художнього текстилю і його «живописність». Наталія Борисенко органічно поєднує матеріал і образ, що вирізняє її роботи з-поміж творів інших художників.

### **Висновки до Розділу 3**

Біля витоків київської школи текстилю стояв митець та дослідник народного мистецтва Сергій Колос. Ще на початку ХХ ст. він відвідав провідні мистецькі центри у Європі та, повернувшись додому, використав набуті знання для розвитку відділення текстилю у Київському художньому інституті. Формування київської школи текстилю відбувалося тут в першу чергу через пошуки стильової виразності творів, здійснення формально-композиційних і технологічних експериментів. Засади викладання полягали в орієнтації студентів на використання мистецької спадщини українського народу, зокрема, традиційного ткацтва, килимарства, вибійки, а також – на творчі здобутки світового декоративно-прикладного мистецтва.

Першою навчальною та виробничою базою для професійних художників текстилю була школа майстрів народного мистецтва в Києві. Більшість робіт, виконані майстрами школи, мали пропагувати ідею щасливого життя радянської людини.

У 1930–1950-их рр. текстиль Київщини активно розвивався. На той час відомими були богуславські та переяславські осередки ткацтва та килимарська артіль «Текстильекспорт» у Баришівці. У повоєнний період на Київщині почав швидко розвиватись промисловий текстиль. У цей же період розпочала роботу Київська прядильно-ткацька фабрика. Пізніше, у другій половині ХХ ст., поруч із творчими підприємствами Художнього фонду України, проектуванням текстильних виробів з подальшим їх втіленням у матеріалі займалися також співробітники лабораторії художнього текстилю Київського зонального науково-дослідного інституту експериментального проектування.

Протягом першої половини ХХ ст. ознакою київської школи художнього текстилю були наявність літературного або історичного сюжету, який мав підкреслено оптимістичне вирішення, висвітлював перемоги радянського суспільства.

В кінці 1950-их рр. відбулися зміни в декоративно-монументальному мистецтві країни, зокрема їх можна помітити у тематичному гобелені, де формально-композиційна побудова твору позначена відходом від композиційних принципів, притаманних станковому живопису, що було характерним для творів 1930–1940-их рр..

На українській текстиль мали вплив шістдесятники, які у своїх творах відроджували національну свідомість, боролися за збереження української мови та культури. Майстри перейнялися цим прагненням говорити про реальні проблеми життя, важливі та тривожні питання, які замовчувалися в часи сталінізму і які хвилювали тогочасне українське суспільство. Розповсюдженими в цей період стали зображення пейзажу, різноманітних побутових та ліричних сцен, звернення до історії українців. Поширення набули батик та шовкографія.

Однак, і протягом 1970–1980-их рр. головним завданням митців була пропаганда соціалістичної ідеології через твори монументального мистецтва,

зокрема, і художній текстиль. З цим було пов'язане виконання художниками текстилю та монументального мистецтва численних гобеленів та інших тематичних творів для громадських споруд.

З середини 1990-их рр., слідом за змінами у суспільно-політичному житті, відбулися зміни й у текстильній промисловості, що було зумовлено втратою значної кількості монументальних замовлень.

Київська школа художнього текстилю завжди включала в себе різноманітні види текстильних виробів. Значна кількість професійних художників і народних майстрів виконували гобелени, декоративні тканини для оздоблення інтер'єрів, завіси, тематичні килими, розписи на тканині. Текстильне оздоблення приміщень найчастіше використовувалося для оформлення громадських споруд. Усі художньо-виражальні засоби, які були використані митцями, служили головній меті – створенню гармонійного співвідношення архітектури та інтер'єра.

Серед авторів художнього текстилю київської школи можна виділити багатьох відомих митців, тому в роботі розглянуто творчий доробок трьох талановитих майстрів, які своєю прихильністю до творчих експериментів підкреслюють власну самобутність та виділяються серед багатьох інших авторів.

Одним з найбільш талановитих представників київської школи текстилю є Василь Андріяшко. У своїх творах він поєднує народні традиції та сучасні тенденції, відгукуючись на події, які відбуваються в Україні. Віртуозно володіючи різноманітними техніками виконання та майстерно поєднуючи різноманітні фактури, В. Андріяшко створює роботи, в яких незвично розкрито зображальні можливості використаних ним давніх технік ткацтва.

Чуттєво відображуючи свої емоції та поєднуючи їх з народними традиціями, символічною та ніжною у своєму мистецтві постає Марта Базак.

Художниця у творчості тяжіє до оригінальності вирішення гобеленів та інших робіт.

Характерною рисою гобеленів цього автора є підкреслено живописна поверхня роботи, яку майстерно створює художниця. Часто художниця звертається також до ткання в рамах. Новаторським за рішенням є виконані нею ширми, які можуть слугувати як окремі акценти в просторі інтер'єру.

У роботах М. Базак відчувається органічне поєднання символічних мотивів, які є характерними для мистецтва з давніх часів, із сучасним художнім мисленням. Прагнення відтворити та дати можливість відчутти плінність часу відчувається у роботах, на яких головними персонажами виступають янголи, що уособлюють багатогранність життя. Творчій доробок М. Базак є лаконічним, але водночас багатим на нюанси, які можливо помітити, лише відчувши зміст та настрій твору.

Відгомін мистецтва постмодернізму відчувається у доробку Наталії Борисенко. Характерними для її творчості є гобелени, що увібрали в себе традиції національної української школи попередніх років. У своїх роботах художниця вміло поєднала принципи львівської школи зі сміливими експериментами з поєднання різноманітних технік виконання.

Н. Борисенко розпочала свої пошуки, поєднавши класичний гладкотканий гобелен з вишивкою, що надало її роботам ще більшої оригінальності та артистичності.

Хоча всіх трьох митців об'єднує навчання у Львівській академії мистецтв у різні роки, творчість кожного з них є унікальною за втіленням різноманітних тем та використанням технік. Але всі вони сьогодні представляють різні варіанти розвитку художнього текстилю київської школи, формуючи її неповторний вигляд та готуючи майбутніх митців текстилю України.



## ВИСНОВКИ

У дипломній роботі на основі критичного аналізу наукових досліджень було здійснено огляд літератури та інших джерел з історії розвитку текстилю, а також розглянуто історію розвитку осередків художнього текстилю на території України, виявлено його характерні риси в різних регіонах країни.

За результатами дослідження визначено, що ткацтво на території України існувало ще в добу неоліту і набуло значного поширення. Перший ткацький верстат був вертикальним і являв собою просту раму, на яку були натягнуті нитки основи. Сировиною для ниток того часу була вовна тварин і волокна різних рослин.

Велика кількість археологічних знахідок, пов'язаних із ткацтвом, засвідчують високий рівень розвитку цього ремесла на території України. Наприклад, відбитки тканин, які збереглися на денцях керамічного посуду, знайдені на Вінниччині, дають підставу стверджувати, що тогочасні люди володіли різноманітними техніками ткацтва, зокрема, їм були відомі полотняне та репсове переплетення.

В XI ст. було винайдено горизонтальний ткацький верстат, який дійшов і до наших днів. Ткацтво і, зокрема, килимарство є одним з найбільш давніх та поширених мистецьких промислів України, а перші писемні згадки про нього вміщені в літописах періоду Київської Русі.

Під час дослідження було встановлено, що, окрім народних килимів, на території України від XVIII ст. побутували так звані «панські» килими, які мали особливе оздоблення з помітним впливом європейських мистецьких стилів, та гобелени. Тематичні зображення були характерними також і для інших видів текстилю.

Іконографія килимів України XVIII–XIX ст. демонструє, що в цей період великий вплив на формування зображень мали перські квіткові та

малоазійські геометричні зразки. Однак, на противагу ритміці та геометричній жорсткості східних виробів, українські килими вирізняються більшим розміром орнаментів щодо тла та мальовничістю.

Наприкінці XVIII – у першій половині XIX ст. на території більшої частини України (окрім Прикарпаття та Галичини) на формування стилістики вирішення тканих виробів мали вплив полтавські, київські, подільські та волинські килимові вироби, в оздобленні яких переважав рослинний та геометричний орнамент. У цей час засновано велику кількість мануфактур із виробництва килимів. Більшість із них виникла на Лівобережжі й насамперед у Полтавській губернії, а також на території сучасної Черкаської області. На Чернігівщині килими виготовляли на великих суконних мануфактурах.

Вагомий внесок у розвиток мистецтва текстилю, перш за все гобелена, у першій половині XX ст. зробили митці, які мали художню освіту. Саме тому вже на початку XX ст. художній текстиль відчув значний вплив мистецьких тенденцій, показником чого була і співпраця народних майстрів з відомими художниками авангарду. Так, у селі Скопці 1910 р. було створено «Кустарний пункт» з метою відродження давніх народних художніх промислів, яким у 1910–1916 рр. опікувалася художниця Євгенія Прибильська. У селі Вербівка народні майстри, що займалися виготовленням декоративних тканин, вишитих рушників, панно та килимів, виготовляли їх за ескізами Олександри Екстер, Казимира Малевича, Ніни Генке-Меллер. Згодом така співпраця професійних художників та народних майстрів виявилася не тільки у текстильних виробках, а й у розписах, наприклад, Ганни Собачко-Шостак, Параски Власенко, Василя Довгошиї.

У 1920–1930-их рр. на території діючих осередків ткацтва і вишивки створювалися артілі з виготовлення тканини. Вони були організовані, зокрема, у Новій Басані на Чернігівщині, Кролевці Сумської обл., Переяславі-Хмельницькому.

У 1930–1950-их рр. у традиційні орнаменти текстильних виробів було включено мотиви радянської символіки, які не завжди стилістично відповідали давнім візерункам. Значного поширення набув і тематичний килим, сюжетами для якого найчастіше були теми революційної боротьби, військових подвигів та будівництва соціалізму.

У 1960-их рр. більшість артілей були реорганізовані у фабрики та художньо-виробничі об'єднання, які згодом об'єднали в концерн «Укрхудожпром». Найвідомішими осередками з виготовлення тканин в Україні стали Богуслав, Кролевець, Львів, Косів, Коломия, причому кожному з цих регіонів були притаманні свої особливості, пов'язані як з використанням певної сировини, так і з зображально-орнаментальним вирішенням виробів. На розвиток українського текстилю мали вплив і «шістдесятники», які у своїх творах та виступах відроджували національну свідомість, боролися за збереження української культури.

До кінця 1980-их рр. у зображеннях на текстильних творах, перш за все, призначених для оздоблення архітектурного середовища, переважали мотиви радянської символіки та відповідна тематика.

У 1990-их рр. майже всі ткацькі осередки Центральної України через матеріальну скруту припинили роботу або змінили свій профіль виробничої діяльності.

У процесі роботи над темою були визначені найбільш цікаві мистецькі заклади, в яких існують відділення художнього текстилю, подано характеристику особливостей викладання у цих навчальних установах та визначено їхній вплив на розвиток художнього текстилю в Україні та на формування і поступ київської школи текстилю. В результаті здійсненого дослідження встановлено, що найвідомішими навчальними закладами України ХХ–ХХІ ст., в яких готували митців або майстрів-виконавців художнього текстилю, були Львівська національна академія мистецтв, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва імені

Михайла Бойчука, Вижницький коледж прикладного мистецтва імені Василя Шкрібляка та Львівський державний коледж декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша. Львівська академія від середини ХХ ст. і до сьогодні залишається провідним навчальним закладом, в якому навчають студентів не повторювати характерні для народної традиції фольклорні або орнаментальні мотиви та іконографічні схеми, а переосмислювати їх, експериментувати, поєднувати в роботах сучасні мистецькі тенденції та народні зображальні елементи, техніки та ін..

Розглядаючи історію формування київської школи художнього текстилю протягом ХХ – початку ХХІ ст., встановлено характерні особливості згаданої школи. Встановлено, що київська школа художнього текстилю виділяється тим, що завжди поєднувала в собі різноманітні види текстильних виробів – від декоративних тканин різного призначення та сувенірних робіт невеликого розміру до монументальних речей, призначених для оздоблення інтер'єрів громадських споруд (батик, гобелен, панно).

За результатами дослідження було встановлено, що на розвиток київської школи художнього текстилю ХХ – ХХІ ст. вплинули знання та навички, отримані майбутніми митцями під час навчання у Львівському державному інституті прикладного і декоративного мистецтва (тепер – Львівській національній академії мистецтв). Значний вплив на формування школи у першій половині – середині ХХ ст. мали і засади монументально-декоративного мистецтва, оскільки над створенням ескізів тематичних килимів працювали і художники-монументалісти. Цьому ж сприяло і запровадження у практику текстилю проектування оздоблення громадських споруд, яке виконували співробітники лабораторії художнього текстилю Київського зонального науково-дослідного інституту експериментального проектування.

Характерними особливостями київської школи художнього текстилю є використання традицій українського килимарства, схем та орнаментики

тканих і вишиваних виробів народних майстрів, які поєднуються зі здобутками професійних митців – художників текстилю та монументального мистецтва. Для творів художників згаданої школи характерним є використання орнаментики різних регіонів України та її комбінування, їм також притаманні площинність та декоративність вирішення, яскрава колірна гама.

На прикладі творчості окремих сучасних митців київської школи художнього текстилю висвітлено засоби виразності гобелену, інших різновидів художнього текстилю сьогодення. Охарактеризовано стилістичні відмінності доробку різних авторів київської школи художнього текстилю та проаналізовано фактори впливу на розвиток їхньої творчості.

Серед найбільш талановитих та відомих майстрів кінця ХХ – початку ХХІ ст. було досліджено доробок трьох митців, кожен з яких відрізняється яскравою творчою індивідуальністю. Одним з відомих представників київської школи текстилю є Василь Андріяшко. У своїх роботах він поєднує народні традиції та сучасні тенденції розвитку мистецтва. Віртуозно володіючи матеріалом та майстерно поєднуючи техніки, звертаючись до різноманітних варіантів вирішення композицій, створюючи цікаві фактури, В. Андріяшко є багатогранним у стилістичних проявах. Показовим є те, що художник працює не тільки у галузі текстилю, а є також автором монументальних та станкових творів.

Марта Базак натомість звертається до чуттєвого відображення філософських роздумів та власних емоцій, поєднуючи їх з елементами класичної образотворчості та символікою народного мистецтва. Характерною рисою її гобеленів є підкреслено живописна техніка виконання. та поєднує їх із народними традиціями. Художниця у своїй творчості тяжіє до оригінальності зображення, особливо це стосується гобелена.

Відгомін мистецтва постмодернізму та характерне для нього переосмислення багатьох минулих стилів і напрямів мистецтва відчувається

в роботах Наталії Борисенко. Творчість художниці, у якій значна увага приділена гобелену. Н. Борисенко вміло поєднала принципи львівської школи текстилю зі сміливими експериментами щодо поєднання різноманітних технік виконання. Поєднуючи класичний гладкотканий гобелен і вишивку, художниця надає своїм роботам особливої естетичності та вишуканості, що вирізняє її роботи з-поміж інших.

Хоча всіх трьох митців об'єднує навчання у різні роки у Львівській академії мистецтв, творчість кожного із них є унікальною за технічним виконанням та композиційним і колірним вирішенням. Твори майстрів, доробок яких досліджено у роботі, дозволяють стверджувати, що київська школа художнього текстилю на сьогодні є однією з найцікавіших в Україні. Вона демонструє органічне поєднання різних тенденцій розвитку мистецтва, поєднуючи характерне для українського мистецтва звернення до народної творчості і разом з тим увагу до сучасних напрямів художнього процесу.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., М. Є. Станкевич. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів: Світ, 1992. 270 с.
2. Антонович Є. А. Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є.. Вишивка. Гаптування. Декоративно-прикладне мистецтво: навч. посіб. для студ. пед. ін-тів. Львів, 1992. 36–43, 133–156 с.
3. Андріяшко В. Формування інтер'єру громадських споруд Києва засобами художнього текстилю (1970–1990-ті роки). Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. пр. К. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. Вип. 8. 91–97 с.
4. Андріяшко В.Д. Характерні ознаки київської школи художнього текстилю на різних етапах її розвитку (1920–1990-і рр.). Художня культура. Актуальні проблеми; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; К. : Видавничий дім А+С, 2006. 199–210 с.
5. Андріяшко В. Гобелен київських художників 1950–1970-х років. Студії мистецтвознавчі. 2010. № 4. 129–140 с.
6. Андріяшко В.Д. Історичні передумови виникнення і розвитку київської школи художнього текстилю. Мистецькі обрії 2005-2006: наук.-теорет. праці та публіцистика. Вип. 8–9 / Академія мистецтв України / голов. наук. ред. І.Д. Безгін. К. : ВВП «Компас», 2006. 344–350 с.
7. Андріяшко В.Д. Художні особливості геометричних килимів Київщини. Мистецтвознавство'07 (2) : зб. наук. пр. Львів, 2008. 65–74 с.
8. Андріяшко В.Д. Трансформація традиційних іконографічних схем в композиціях сучасних митців київської школи художнього текстилю. Духовна культура як домінанта українського життєтворення : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., 22–23 грудня 2005 р., К. Ч. II / наук. ред. Вільчинська І. К. : ДАКККіМ, 2005. Бібліогр. в кінці доп.. 8–11 с.

9. Андріяшко В. Київська школа художнього текстилю ХХ століття (Джерела. Розвиток. Перспективи) : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.06. Львів. нац. акад. мист. Львів, 2009. 380 с.
10. Антонович Є. А. Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Художнє ткацтво. Килимарство. Декоративно прикладне мистецтво : навч. посіб. для студ. пед. ін-тів Львів, 1992. 29–35 с.
11. Арофікін Є.В. Українська народна тканина. Народна творчість та етнографія. 1989. – № 4. 42–45 с.
12. Арофікін Є. В. Художньо-промисловий текстиль. Нариси з українського декоративно-прикладного мистецтва. Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1969. 135–150 с.
13. Бутник-Сіверський Б. С. Декоративно-ужиткове мистецтво. К., 1968. 329 с.
14. Бурдин С.А. Техника построения ткацкого рисунка. М. : Государственное научно-техническое издательство литературы по легкой промышленности, 1959. 119 с.
15. Беляєва А. Шляхи розвитку сучасного українського гобелена. Образотворче мистецтво. 1977. № 2. 29 с.
16. Бушина Т.І. Декоративно-прикладне мистецтво Радянської Буковини. К.: Мистецтво, 1986. 127 с.
17. Бушина Т. І. Ткацтво. Килимарство. Декоративно-прикладне мистецтво радянської Буковини : наук.-попул. Нарис. Т. І. Бушина. К., 1986. 11–48 с.
18. Бушина Т. И. Вишивка. Декоративно-прикладне мистецтво радянської Буковини : наук.-попул. нарис. К., 1986. 49–72 с.
19. Бромлей Ю. Этнос и этнография. М.: Наука, 1973. 283 с.
20. Боряк О. Народне ткацтво. Пам'ятки України. 1998. 103–109 с.
21. Гургула І. Художні тканини. Народне мистецтво західних областей України. К., 1966. 34–42 с.



22. Гургула І. В. Вишивка. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. М-во вищ. та серед. спец. освіти УРСР, Львів. держ. ін-т приклад. та декорат. мистец.; Львів, 1969. 167–170 с.
23. Голубець Г. В. Художній текстиль другої половини ХХ століття у колекціях львівських музеїв. МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистец. і культурології. Акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистецтва; К., 2009. Вип. 6. 79–83с.
24. Гургула І. В. Вишивка. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. М-во вищ. та серед. спец. освіти УРСР, Львів. держ. ін-т приклад. та декорат. мистец.; Львів, 1969. 167–170 с.
25. Грабинська, О. Дейна З. І. Грабинська О. Традиції волинського ткацтва: ткаля. Волинь очима молодих науковців: минуле, сучасне, майбутнє : матеріали ІІ Міжнар. наук.-практ. конф. асп. і студ., 16–17 квіт. 2008 р. Волин. держ. ун-т імені Лесі Українки. Луцьк, 2008. Т. 1. 86–87с.
26. Дудар-Нестер О.Т. Килими Полісся. Народна творчість та етнографія. 1980. № 5. 57–61 с.
27. Дудар О. Т. Художнє ткацтво Полісся. Народні художні промисли України : зб. наук. пр. АН УРСР, Музей етнографії та художнього промислу; К., 1979. 69–78 с.
28. Відейко Ю. Трипільська цивілізація. Корпорація індустріальний союз Донбасу. К., 2003. 184 с.
29. Жаворонков І.С. Ручное ткачество. М.: ГИ Местпрома РСФСР. 1946. 72 с.
30. Жук А.К. Українські народні килими (XVII–поч. ХХ ст.). К., 1966. 152 с.
31. Жоголь Л. Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла. К. : Будівельник. 1973. 87–91 с.
32. Запаско Я. П. Килимарство. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. М-во вищ. та серед. спец. освіти УРСР,

Львів. держ. ін-т приклад. та декорат. мистец. Львів, 1969. 9–10, 23–28, 66–72, 150–160 с.

33. Запаско Я. П. Українське народне килимарство. К., 1973. 112 с.

34. Запаско Я. П. Килимарство. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Львів, 1969. 66–73 с.

35. Заславская С. Гобелен. Тема и структура. Декоративное искусство СССР. 1997. № 2. 4 с.

36. Запаско Я. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Львів. ЛУ, 1969. 192 с.

37. Захарчук-Чугай Р. Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007. 336 с.

38. Захарчук-Чугай Р. Традиції українського ліжникарства. К. : Мистецтво. 1983. 272 с.

39. Кара-Васильєва Т. Сучасне декоративне мистецтво України: нова парадигма. Наукова збірка «Міст». К. : ВХ Студіо, 2003. 69–78 с.

40. Кара-Васильєва Т. В. Ткацтво та килимарство. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Т. В. Кара-Васильєва, З. А. Чегусова/ голов. ред. В. Куценко. К., 2005. 28, 78–81, 100–109, 185–188 с.

41. Кара-Васильєва Т. В. Українська вишивка: Альбом. К. : Мистецтво, 1993. 263 с.

42. Кара-Васильєва Т. В. Народна вишивка. Художня вишивка. Художнє вишивання. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Т. В. Кара-Васильєва, З. А. Чегусова ; голов. ред. В. Куценко. К., 2005. 35–37, 76–78, 92–99 с.

43. Кара-Васильєва Т.. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки. Українське мистецтвознавство. К., 2007. 54–64 с.

44. Кодлубай І., Нога О. Прадавня Україна. Історія, культура, вбрання. Львів : НВФ «Українські технології». 2001. 528 с.
45. Когут Г. Професійні майстерні на «килимівій мапі» України XVII–XVIII ст.: факти, міфи, гіпотези. Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія мистецтвознавство. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2002. Вип. 2. 71–81 с.
46. Когут Г. Композиції килимового типу в українському мистецтві доби середньовіччя. Народознавчі Зошити. 2003. № 1–2. 861–864 с.
47. Когут Г. Килим 1782 р. зі збірки Музею українського народного декоративного мистецтва у Києві. Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2008. Вип. 8. 113–126 с.
48. Когут Г. Алоїз Рігль та дослідження українського килимарства. Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2007. Вип. 7. 125–131 с. Бібліогр.: 130–131 с.
49. Костюкова В. Модерн у вишивках Ганни Собачко. Українське мистецтвознавство. К., 2009. 139–142 с.
50. Козубовський Д. О. Вижницький коледж прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка. Чернівці : Митець, 1997. 120 с.
51. Значення інформаційно-естетичних якостей килимів у сучасному світі людини. Історія. Філософія. Релігієзнавство. 2009. № 3. 43–46 с.
52. Крыжановский Б. Орнамент украинских и румынских ковров. Материалы по этнографии. Ленинград, 1926. Вып. 1. 90 с.
53. Луковська О. Відділ художнього текстилю ЛДКДУМ ім. І. Труша. Художня освіта і творчі проблеми. Вісник ХДАДМ. 2004. № 7. 42–51 с.
54. Луковська О. Художнє ткацтво Львова другої половини ХХ століття: дис. канд. мистецтвознаства: 17.00.06 О. Луковська. Львів, 2007. 175 с.

55. Луковська О. Діяльність кафедри художнього текстилю ЛНАМ: традиції і новаційні пошуки. Вісник ХДАДМ. 2006. №12. 94–101 с.
56. Міненко Н.Г. Ткацькі переплетення: Підручн. для проф.-техн. навч. закладів. Н.Г. Міненко. К. : Вікторія, 2001. 132 с.
57. Міщенко І. І. Символи у роботах українських митців 1990–2000-х років. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 19. К. : Міленіум, 2011. 375 с.
58. Мойсюк О. С. Народне художнє ткацтво Житомирського Полісся та інтерпретація його традицій у виробничих і освітніх процесах ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ. 2014. 24 с.
59. Національний музей історії України. Том 2. С. М. Чайковській, Н. Г. Ковтанюк, В. В. Яценко. К. Мистецтво, 2013. 335 с.
60. Назарчук М. В. Народні тканини як засіб формування просторово предметного середовища інтер'єру. Містобудування та територіальне планування : наук.-техн. зб. М-во освіти і науки України, К. нац. ун-т буд-ва і архіт., Спілка урбаністів України ; К., 2011. Вип. 40, Ч. 2. 82–86 с.
61. Назарчук М. В. Художнє ткацтво Волинського Полісся ХІХ – першої третини ХХ століть (Витоки. Типологія. Художні особливості) : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.06; Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2014. 20 с.
62. Никорак О. І. Українська народна тканина ХІХ–ХХ ст.: Типологія, локалізація, художні особливості. Ч. 1. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України) Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2004. 583 с.
63. Никорак О. І. Художні тканини. Народні художні промисли УРСР : довідник. Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського, Львів. від-ня ; К., 1986 20–31 с.

64. Никорак, О. Інтеграція традицій народного ткацтва в сучасну творчу практику. Минуле і сучасне Волині й Полісся: роде наш красний : матеріали Третьої Волин. обл. наук.-етногр. конф., 14-15 черв. 2007 р., м. Луцьк ; зб. наук. пр. Упр. культури і туризму Волин. Облдержадмін. Луцьк, 2007. Вип. 24. 104–111 с. Бібліогр.: 110-111 с.
65. Никорак О. І. Килими. Народні художні промисли УРСР : довідник. Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського, Львів. від-ня ; К., 1986. 32–40 с.
66. Никорак О. Напрямки трансформування народних традицій у карпатському ткацтві. Нове життя старих традицій. Традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті : матеріали міжнар. наук. конф. за ред. В. Давидюка. Луцьк, 2007. 131–138 с. Бібліогр.: 11 назв.
67. Никорак О. Традиційне українське ліжникарство. Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Наук. т-во ім. Шевченка ; Львів, 1995. Т. 230 : Праці секції етнографії та фольклористики.. 164–175 с.
68. Никорак О.І. Художнє ткацтво. Гуцульщина. К.: Наукова думка, 1987. 364–379 с.
69. Никорак О.І. З історії розвитку ткацтва Гуцульщини (кін. ХІХ-ХХ ст.). Історія Гуцульщини: В 6-ти томах. Львів : Логос, 2001 Т. 6. 262–296 с.
70. Никорак О. І. Сучасні художні тканини Українських Карпат. Київ: Наукова думка, 1988. 226 с.
71. Никорак О.І. Карпатські ліжники. Народна творчість та етнографія. 1984. № 3. 33–40 с.
72. Новицька М. Тематичний килим радянської України. Вісник Академії архітектури УРСР. № 4. 1948. 24–32 с.
73. Нечипоренко С. Український килим. К., 2007. 156 с.
74. Плазовська Л. Розпис текстилю одвічне джерело образотворення. Мистецтво та освіта. 2007. № 2. 55–59 с.

75. Печенюк Т. Колаж в текстилі: від техніки до операційного мислення. Вісник Львівської національної академії мистецтв. М-во освіти і науки України, Львів. нац. акад. мистецтв ; Львів, 2008. Вип. 19. 80–87 с.
76. Печенюк Т. Сучасні тенденції художнього розпису на тканині. Художній текстиль. Львівська школа. Альбом. Львів :Поллі, 1998. 74–77 с.
77. Печенюк Т. Розпис тканин в Україні (1920-их – початку 1990-их рр.). автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17. 00. 06. Львівська академія мистецтв. Львів. 1996. 24 с.
78. Полонська-Василенко Н.Д. Історія України. К., 1992. Т. 1. 981 с.
79. Пушкаръов А. Школа витинанки. Нар. мистецтво. 2007. № 1/2. 40–41 с.
80. А. Прусевич. Ковровое производство в Подольской губернии. В. кн.: Кустарная промышленность в Подольской губернии. К., 1916, 296 с.
81. Савицкая В. Современный советский гобелен. М. : Советский художник, 1979. 156 с.
82. Сахро М.П. Гуцульське ліжникарство. Народна творчість та етнографія. 1976. № 3. 53–58 с.
83. Селівачов М. Р. Еволюційні процеси в українській народній орнаментиці ХІХ–ХХ ст. Народна творчість та етнографія. 1995. № 1. 25–35 с.
84. Таранушенко С. А. Килими. Історія українського мистецтва: В 6 т. АН УРСР. Головна ред. УРЕ. К., 1968. 69 с.
85. Легенький. Ю. Г. Ткачество. Народные ремесла. К., 2003. 121–127 с.
86. Чегусова З. А., Кара-Васильева Т. В., Придатко Т. О. Людмила Жоголь: Чарівниця художнього текстилю. К., 2008. 59–64 с.
87. Чегусова З. Фігуративний гобелен України ХХ–ХХІ століття; Мистецький поступ, провідні митці, особливості творчості. 2016. Вип. 16. 137–54 с.

88. Чегусова З. Іван, Марія та Наталка Литовченки. Образотворче мистецтво. 1997. № 3–4. 37–42 с.
89. Чегусова З. Мистецтво авангарду як чинник становлення професійного художнього текстилю України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Українське мистецтвознавство. 2008. 7–18 с.
90. Чегусова. З. Роль символізму, знака, міфу в професійному декоративному мистецтві України на межі ХХ–ХХІ ст. Українське мистецтвознавство. К., 2010. 146–151 с.
91. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. К. : Атлант ЮЭМСИ. 2002. 512 с.
92. Чегусова З.А. Людмила Жоголь: чарівниця художнього текстилю З.А.Чегусова, Т.В.Кара-Васильєва, Т.О. Придатко. К. : Либідь, 2008. 264с.
93. Шафарчук Б. Функції ткацтва в селі Бучин Старовижівського району. Волинь у наукових дослідженнях слухачів МАН : матеріали обл. наук.-практ. учнів. конф., присвяч. 20-річчю Волин. обл. Малої акад. наук України. М-во освіти і науки, молоді та спорту України. Луцьк, 2012. 165–168 с. Бібліогр.: 5 назв.
94. Шимчук Є. Львівський гобелен. Образотворче мистецтво. 1997. №1. 77–79 с.
95. Шимчук Є. Мисткині львівського гобелену. Художній текстиль: Львівська школа. Львів, 1988. 60–65 с.
96. Шестаков С. взаємовплив професійного та народного мистецтва на прикладі творчості Ганни Собачко, Василя Довгошиї та Євмена Пшеченко. Науковий збірник до 100-річчя колекції Музею. К., 2002. 171–180 с.
97. Щербаківський Д.М. Український килим (попередні студії). Український музей. К., 1927. 3–31 с.
98. Щербаківський Д. Український килим (попередні студії). Козак Мамай : мистец.-етногр. Пр. Харків, 2008. Розд. 7. 316–371 с.

99. Щербаківський Д. Українське мистецтво. Львів, Київ, Прага, 1913–1926. 62 с.

100. Ямборко О. Гобелен у контексті українського образотворчого мистецтва 1960-х 1990-х рр.: дис. канд. мист. : 17.00. 05. Львів. нац. акад. мист. Львів, 2007. 204 с.

101. Ямборко О. Асоціативний напрям як етап модернізації українського гобелена 1989–1990-х років. Українське мистецтвознавство. 2008. 222–225 с.



## ДОДАТКИ

**СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ**

1. Килим з території Чернігівщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво
2. Килим з території Чернігівщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво
3. Килим з території Чернігівщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво
4. Килим з території Київщини Початок ХХ ст., вовна, ткацтво
5. Килим з території Київщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво
6. Килим з території Полтавщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво
7. Килим з території Полтавщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво
8. Килим з території Полтавщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво
9. Килим з території Полтавщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво
10. Килим з території Житомирщини. Початок ХХ ст., вовна,  
ткацтво
11. Килим з території Житомирщини. Початок ХХ ст., вовна,  
ткацтво
12. Килим з території Житомирщини. Початок ХХ ст., вовна,  
ткацтво
13. Килим з території Житомирщини. Початок ХХ ст., вовна,  
ткацтво
14. Килим з території Житомирщини. Початок ХХ ст., вовна,  
ткацтво
15. Килими з території Прикарпаття. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво
16. Килими з території Прикарпаття. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво
17. Килими з території Прикарпаття. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво
18. Килими з території Прикарпаття. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво
19. Килими з території Прикарпаття. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво
20. Килими з території Волині. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво

21. Килими з території Закарпаття. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво
22. Проект килима з рослинним орнаментом
23. Проект килима з рослинним орнаментом
24. Проект килима з рослинним орнаментом
25. Проект килима з рослинним орнаментом
26. Проект килима з рослинним орнаментом
27. Ганна Собачко-Шостак. «Рожеве сяйво». 1917, папір, акварель, гуаш
28. Ганна Собачко-Шостак. «Виноград». 1918, папір, акварель, гуаш
29. Ганно Собачко-Шостак. «Ваза з квітами». 1964, папір, акварель, гуаш, туш
30. Василь Андріяшко. Панно «Ясен світ народився». 2001, вовна, ремізне ткацтво
31. Василь Андріяшко. Панно «Біля витоків». 2000, вовна, ремізне ткацтво
32. Василь Андріяшко. Панно «Степ». 2002, вовна, ремізне ткацтво
33. Василь Андріяшко. Панно «Життєдайне дерево». 2002, вовна, ремізне ткацтво
34. Василь Андріяшко. Панно «Берегиня Карпат», вовна, валяння
35. Василь Андріяшко. Панно «Гене́за. Трипільська богиня». 2009, вовна, валяння
36. Василь Андріяшко. Панно «Берегиня». 2012, вовна, повсть. 120x100
37. Василь Андріяшко. Панно «Спаси і збережи». 2012, вовна, повсть. 120x100
38. Василь Андріяшко. Панно «Біля яблуні». 2012, вовна, повсть. 120x100
39. Василь Андріяшко. Панно «Гей Карпати, сині гори..!». 2012, вовна, повсть. 140x180

40. Василь Андріяшко. Панно «Коляда іде». 2014, вовна, повсть.  
145x182
41. Василь Андріяшко. Панно «Руйнація». 2014, вовна, повсть  
145x182
42. Василь Андріяшко. Панно «Зранений степ». 2014, вовна, повсть.  
140x180
43. Василь Андріяшко. Панно «Дорога до храму». 2015, вовна,  
ремізне ткацтво
44. Василь Андріяшко. Панно «Становлення». 1994, папір, мішана  
техніка
45. Василь Андріяшко. Панно «Сонце заходить». 1997, папір, мішана  
техніка
46. Василь Андріяшко. Панно «Початок шляху». 1995, папір, мішана  
техніка
47. Василь Андріяшко. Панно «Паралельні світи». 1994, папір,  
мішана техніка
48. Василь Андріяшко. Панно «Крізь простір». 1994, папір, акварель
49. Василь Андріяшко. Панно «Мій ангел». 2000, папір, акварель
50. Василь Андріяшко. Мозаїка «Ритм праці». 2001, мозаїчне панно.  
Ритм праці. Вестибуль заводу КВІСА м. Київ
51. Василь Андріяшко. Мозаїка «Полтавська вязанка»
52. Василь Андріяшко. Завіса «Музика». 1987, Хмельницька обл.  
філармонія
53. Марта Базак. Панно «Дерево». 1989–1990, вовна, ручне ткацтво.  
210x190
54. Марта Базак. Ширма. «3 життя листків». 2010, вовна, бавовна,  
авторська техніка, 4 частини по 170x68
55. Марта Базак. «Без назви». 1991. Олія, полотно

56. Марта Базак. Панно «Між місяцем і сонцем». 2013, вовна, бавовна, гобеленове ткання
57. Марта Базак. Панно «Між місяцем і сонцем». 2013, аплікація тканинами на синтепоні. 250x100
58. Марта Базак. Панно «Ангел з білим і чорним крилом». 2010, гобеленове ткання. 90x80
59. Марта Базак. Панно «Крила». Аплікація тканинами на синтепоні. 200x100 (кожна частина)
60. Наталія Борисенко. Панно «Танок з рибою». 1999, ручне ткацтво
61. Наталія Борисенко. Панно «Слов'янські мотиви». Ручне ткацтво
62. Наталія Борисенко. Панно «Орнаменти». Ручне ткацтво
63. Наталія Борисенко. Панно «Весна». Ручне ткацтво
64. Наталія Борисенко. Панно «Тиша». Ручне ткацтво
65. Наталія Борисенко. Панно «День і ніч». Ручне ткацтво
66. Наталія Борисенко. Панно «Запрошення до раю» (диптих), 2010, вишивка. 65x160
67. Наталія Борисенко. Панно «Кущі». 2008, вишивка. 50x120
68. Наталія Борисенко. Панно «Цвіт папороті». 2008, вишивка, колаж. 80x80
69. Наталія Борисенко. Панно «Між гілками». Вишивка. 120x600
70. Наталія Борисенко. Панно «Берегиня». Вишивка. 120x60
71. Наталія Борисенко. Панно «Русалія» Вишивка. 100x100.
72. Наталія Борисенко. Панно «Купало» (диптих). Вишивка. 120x60.

## Ілюстрації



1. Килим з території Чернігівщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво



2. Килим з території Чернігівщини. Початок XX ст., вовна, ткацтво



3. Килим з території Чернігівщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво





4. Килим з території Київщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво



5. Килим з території Київщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво



6. Килим з території Полтавщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво



7. Килим з території Полтавщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво



8. Килим з території Полтавщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво



9. Килим з території Полтавщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво



10. Килим з території Житомирщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво



11. Килим з території Житомирщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво



12. Килим з території Житомирщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво



13. Килим із території Житомирщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво



14. Килим з території Житомирщини. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво





15. Килим з території Прикарпаття. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво



16. Килим з території Прикарпаття. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво



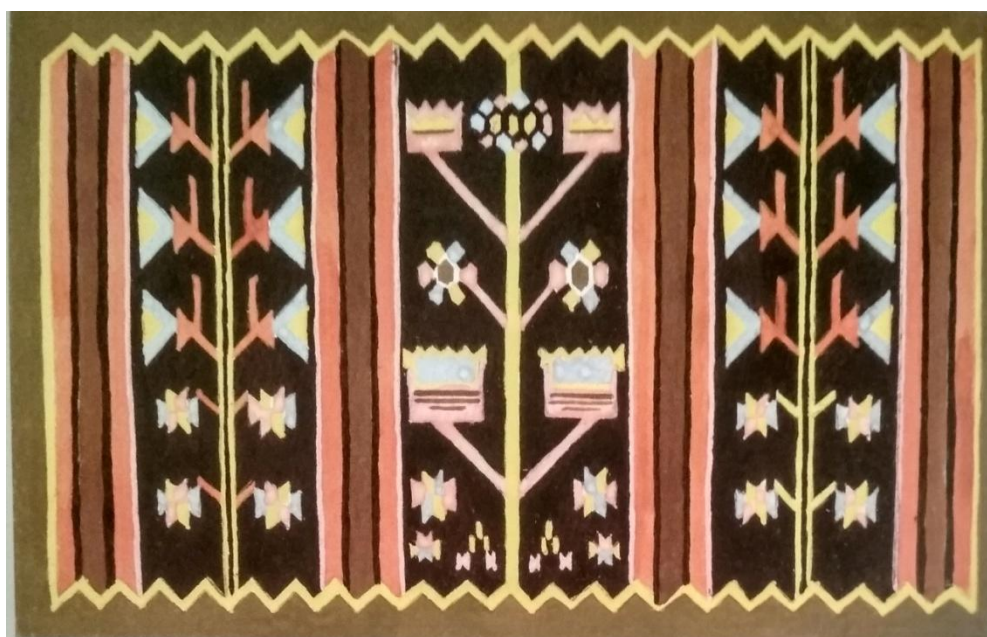
17. Килим з території Прикарпаття. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво



18. Килим з території Прикарпаття. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво



19. Килим з території Прикарпаття. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво



20. Килими з території Волині. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво



21. Килими з території Закарпаття. Початок ХХ ст., вовна, ткацтво



22. Проект килима з рослинним орнаментом



23. Проект килима з рослинним орнаментом



24. Проект килима з рослинним орнаментом



25. Проект килима з рослинним орнаментом





26. Проект килима з рослинним орнаментом



27. Ганна Собачко-Шостак. Рисунок «Рожеве сяйво». 1917, папір, акварель, гуаш



28. Ганна Собачко-Шостак. Рисунок «Виноград». 1918, папір, акварель, гуаш



29. Ганна Собачко-Шостак. Рисунок «Ваза з квітами». 1964, папір, акварель, гуаш, туш



30. Василь. Андріяшко. Панно «Ясен світ народився». 2001, вовна, ремізе ткацтво



31. Василь. Андріяшко. Панно «Біля витоків». 2000, вовна, ремізе ткацтво



32. Василь. Андріяшко. Панно «Степ». 2002, вовна, ремізе ткацтво

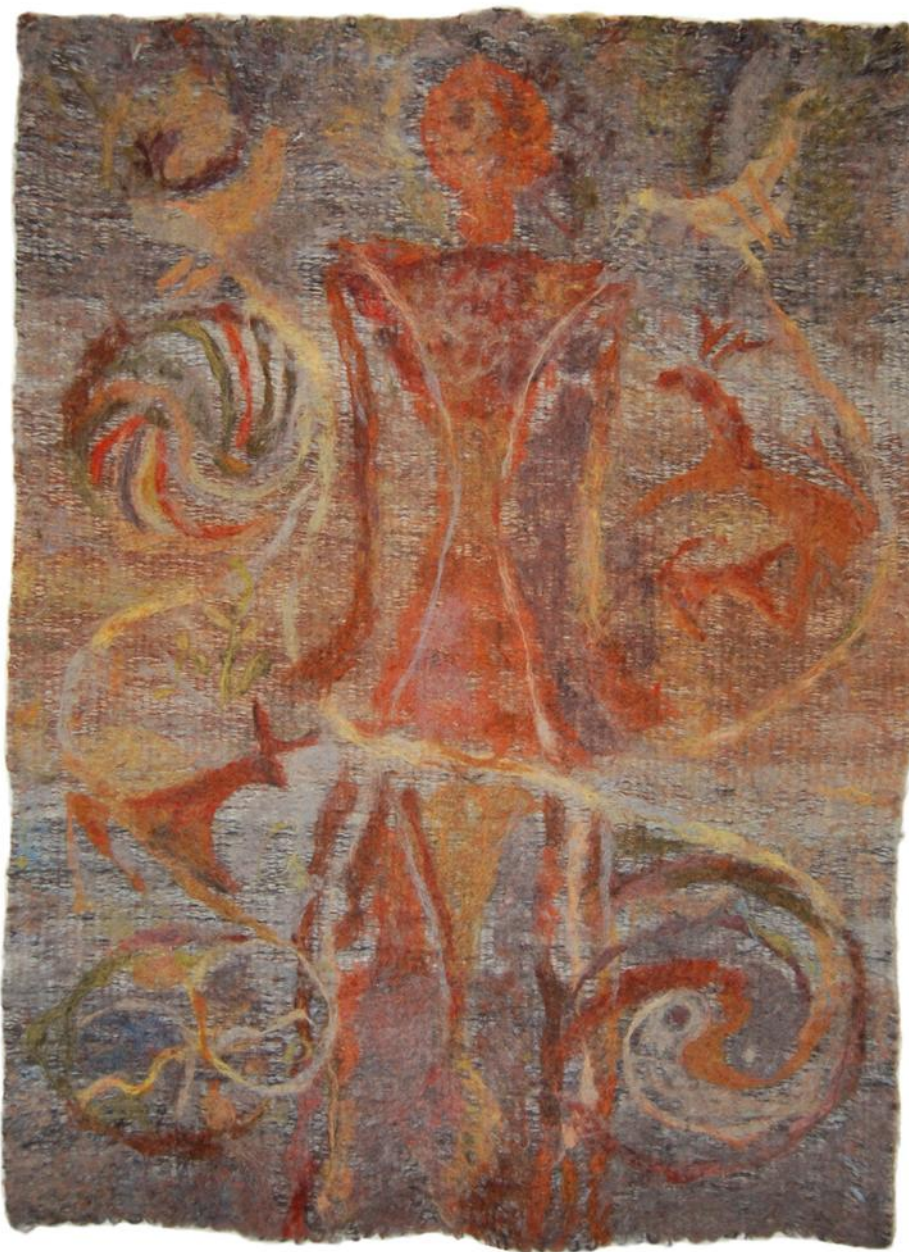


33. Василь Андріяшко. Панно «Життєдійне дерево». 2002, вовна, ремізе ткацтво



34. Василь Андріяшко. Панно «Берегиня Карпат». Вовна, валяння





35. Василь Андріяшко. Панно «Генеза. Генеза. Трипільська богиня»  
вовна, валяння



36. Василь Андріяшко. Панно «Берегиня». 2012, вовна, повсть.  
120x100



37. Василь Андріяшко. Панно «Спаси і збережи». 2012, вовна, повсть.  
120x100



38. Василь Андріяшко. Панно «Біля яблуні». 2012, вовна, повсть.  
120x100



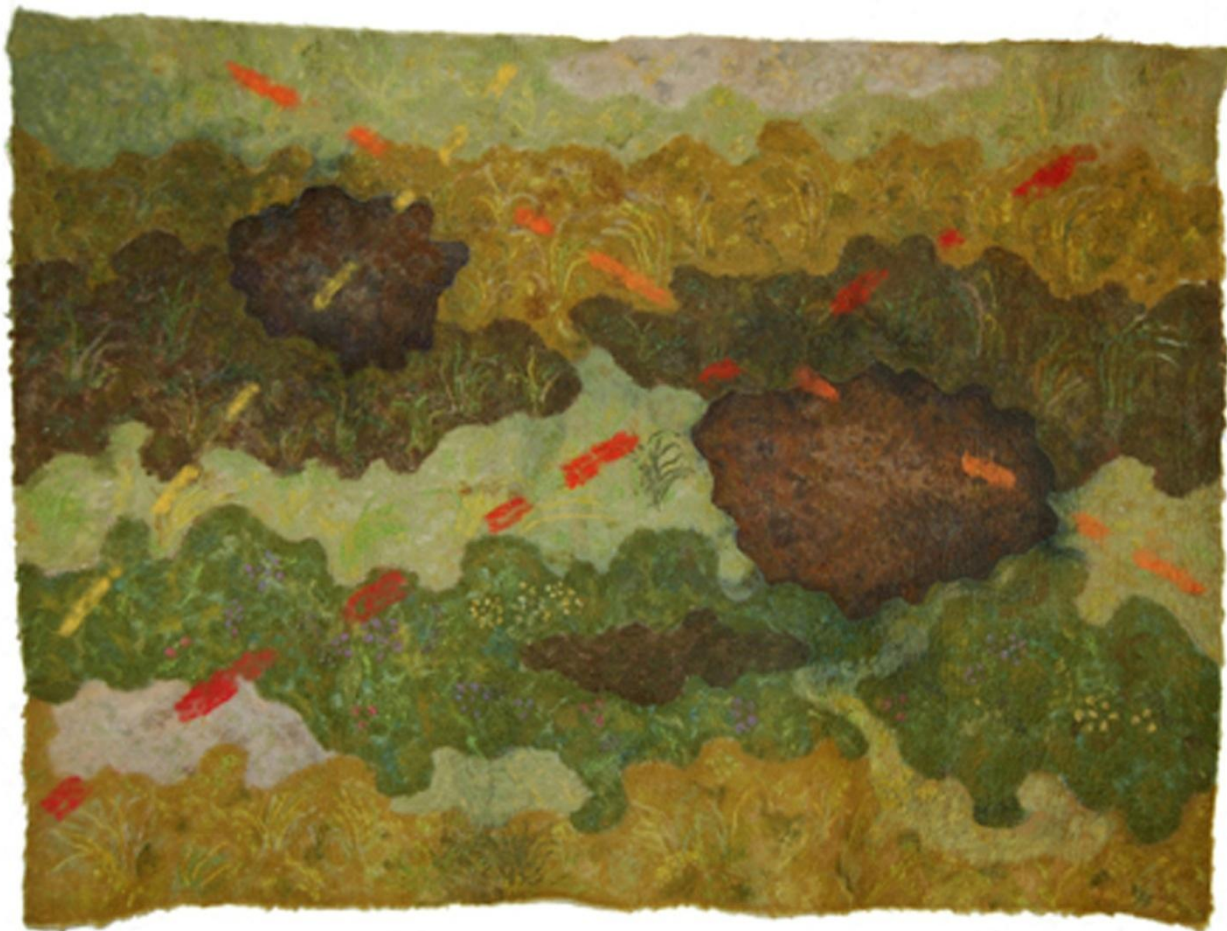
39. Василь Андріяшко. Панно «Гей Карпати, сині гори...!». 2012, вовна, повсть. 140x180



40. Василь Андріяшко. Панно «Коляда іде». 2014, вовна, повсть. 145x182



41. Василь Андріяшко. Панно «Руйнація». 2014, вовна валяння. 145x182



42. Василь Андріяшко. Панно «Зранений степ». 2014, 140x180, вовна, повсть

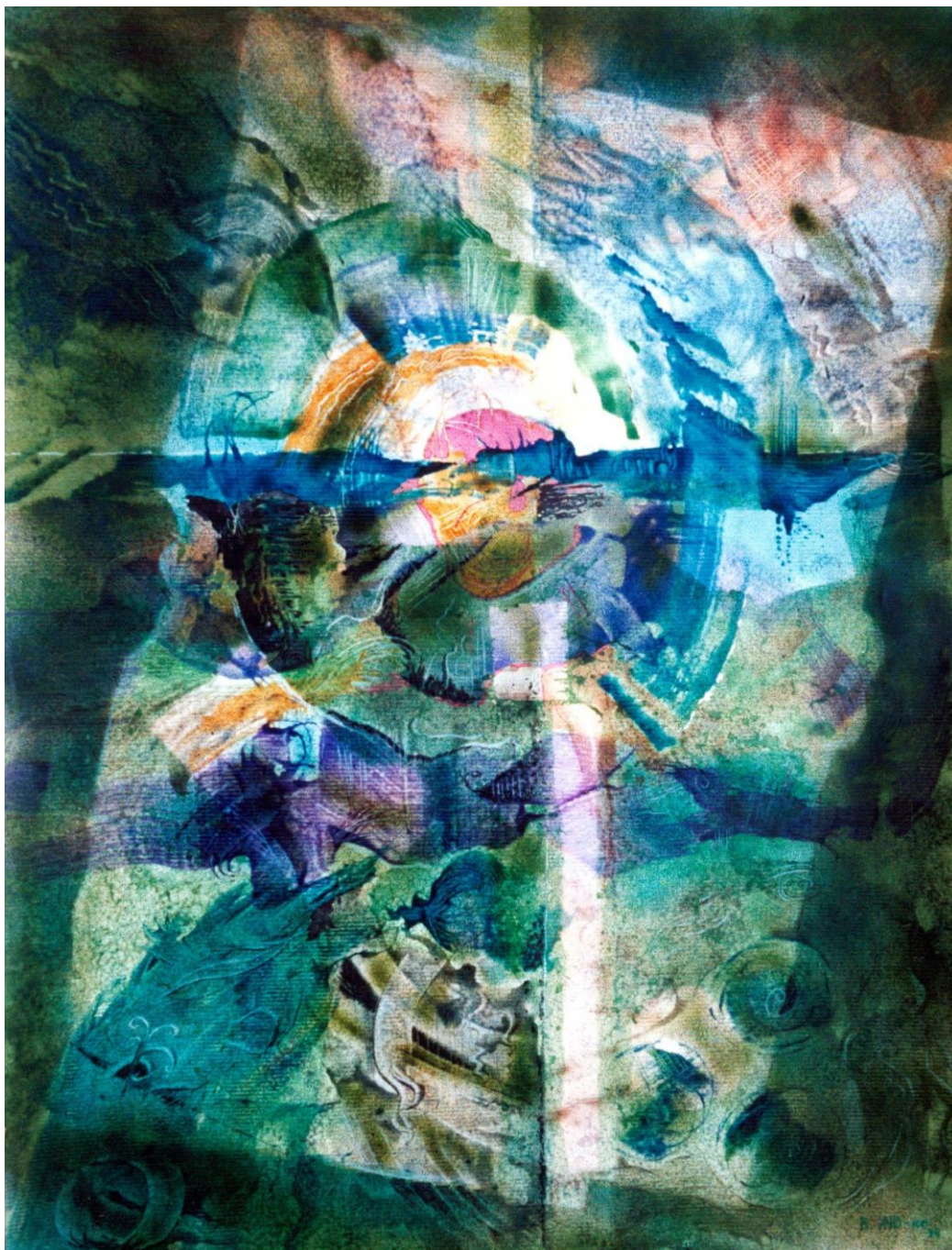




43. Василь Андріяшко. Панно «Дорога до храму». 2015, вовна, ремізе ткацтво



44 Василь Андріяшко. Рисунок «Становлення». 1994, папір, мішана техніка



45. Василь Андріяшко. Рисунок «Сонце заходить». 1997, папір, мішана техніка



46. Василь Андріяшко. Рисунок «Початок шляху». 1995, папір, мішана техніка



47. Василь Андріяшко. Рисунок «Паралельні світ». 1994, папір, мішана техніка



48. Василь Андріяшко. Рисунок «Крізь простір». 1994, папір, акварель



49. Василь Андріяшко. Рисунок «Мій ангел». 2000, папір, акварель



50. Василь Андріяшко. Мозаїка «Ритм праці». 2001, мозаїчне панно Ритм праці. Вестибуль заводу КВІСА . м. Київ



51. Василь Андріяшко. Мозаїка «Полтавська вязанка.»





52. Василь Андріяшко. Завіса «Музыка». 1987, Хмельницька обл. філармонія



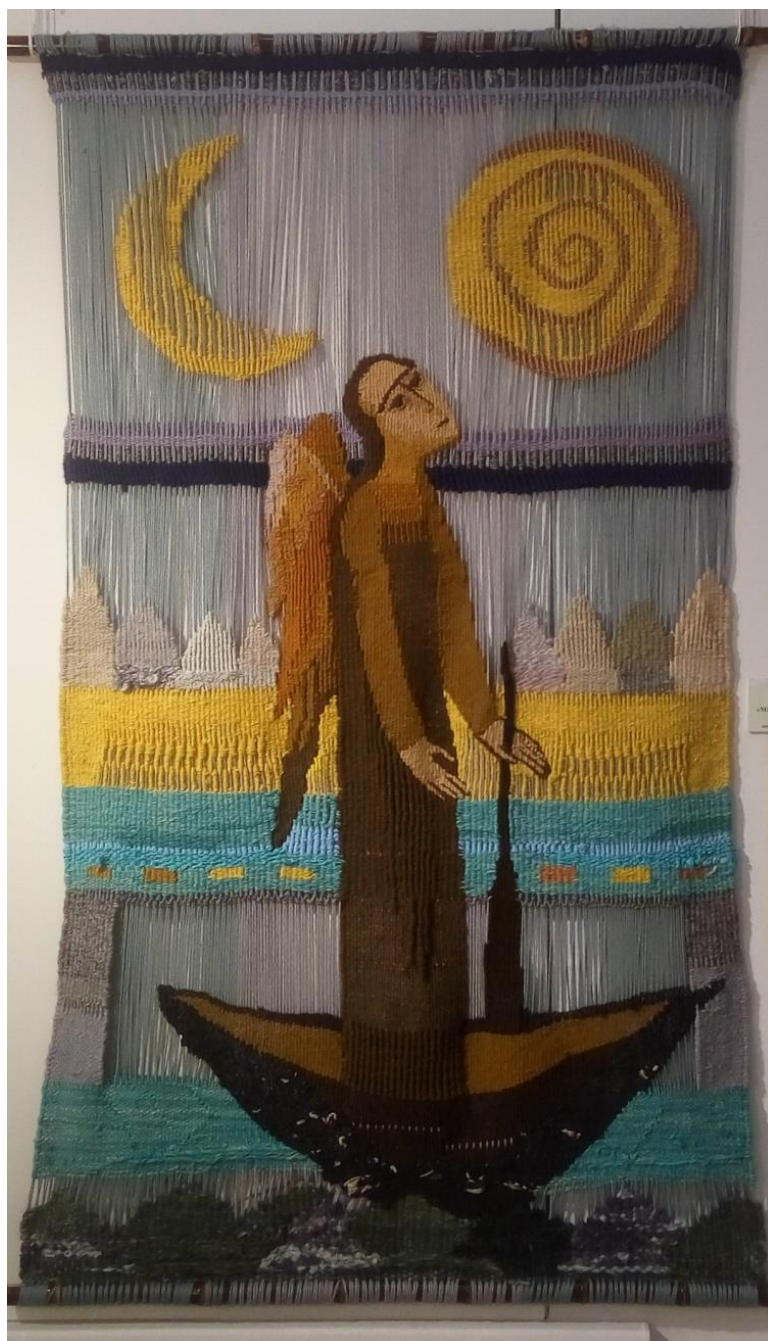
53. Марта Базак. Панно «Дерево». 1989–1990, вовна, ручне ткацтво.  
210x190



54. Марта Базак. Ширма «З життя листів». 2010, вовна, бавовна, авторська техніка. 4 частини по 170x68



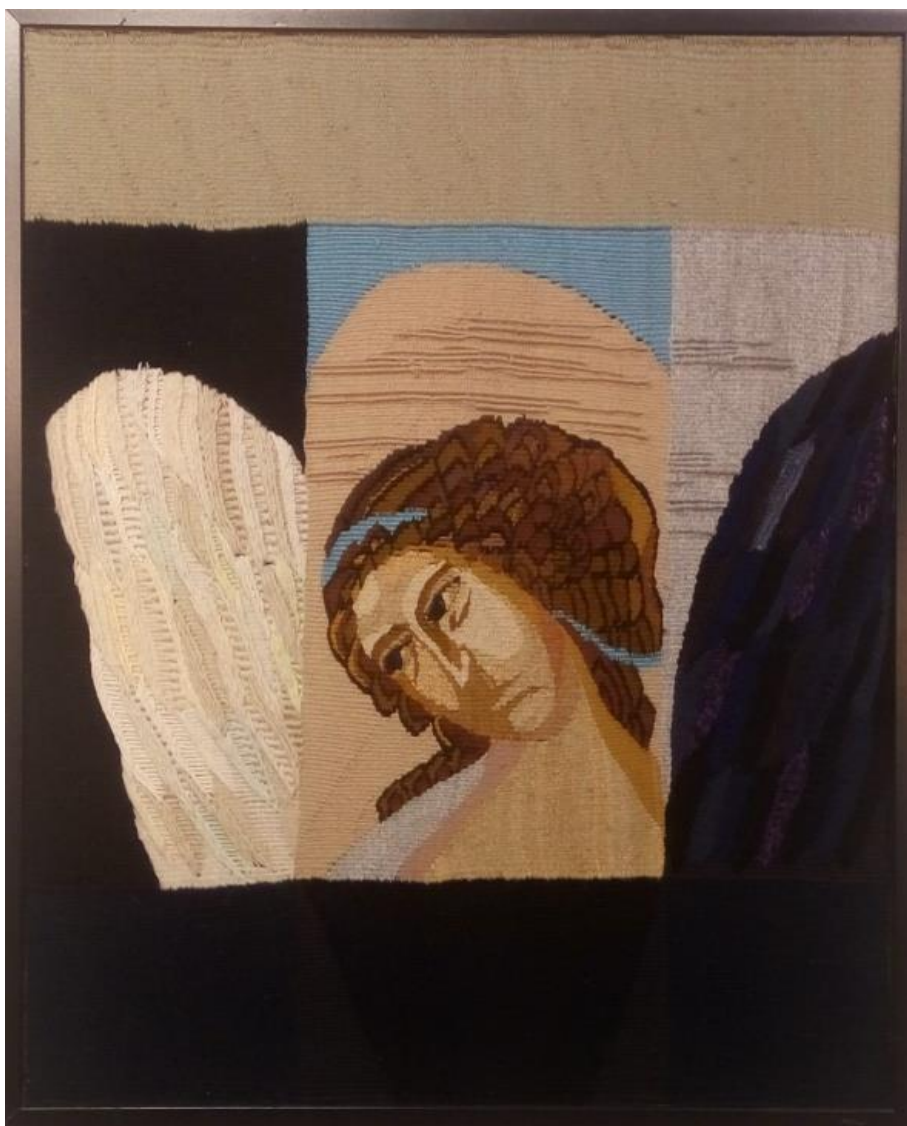
55. Марта Базак. «Без назви». Олія, полотно



56. Марта Базак. Панно «Між місяцем і сонцем». 2013, вовна, бавовна, гобеленове тканиня



57. Марта Базак. Панно «Між місяцем і сонцем». 2013, аплікація тканинами на синтепоні. 250x100



58. М. Базак. Панно «Ангел з білим і чорним крилом». 2010, гобеленове тканиня. 90x80



59. Марта Базак. «Крила». Аплікація тканинами на синтепоні. 200х100  
(кожна частина)



60. Наталія Борисенко. Панно «Танок з рибою». 1999, ручне ткацтво





61. Наталія Борисенко. Панно «Слов'янські мотиви». Ручне ткацтво



61. Наталія Борисенко. Панно «Слов'янські мотиви». Ручне ткацтво



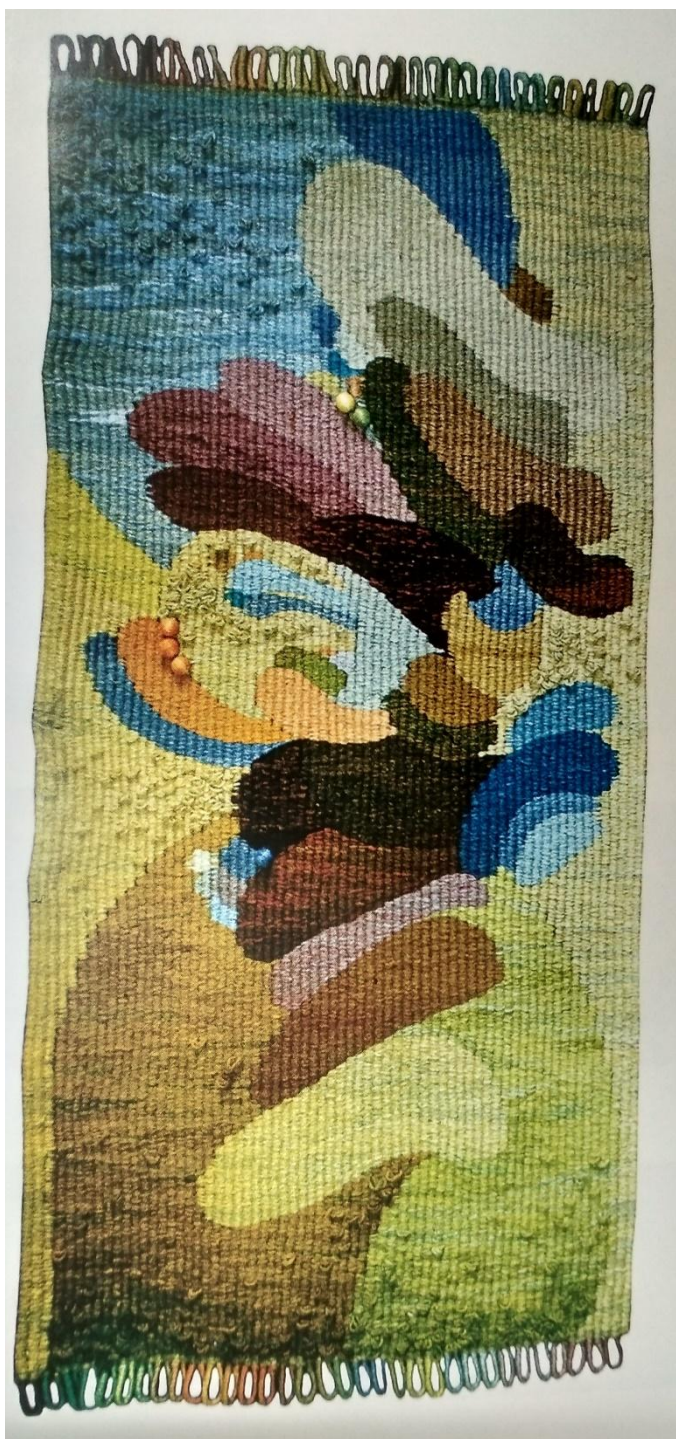
62. Наталія Борисенко. Панно «Орнаменти». Ручне ткацтво



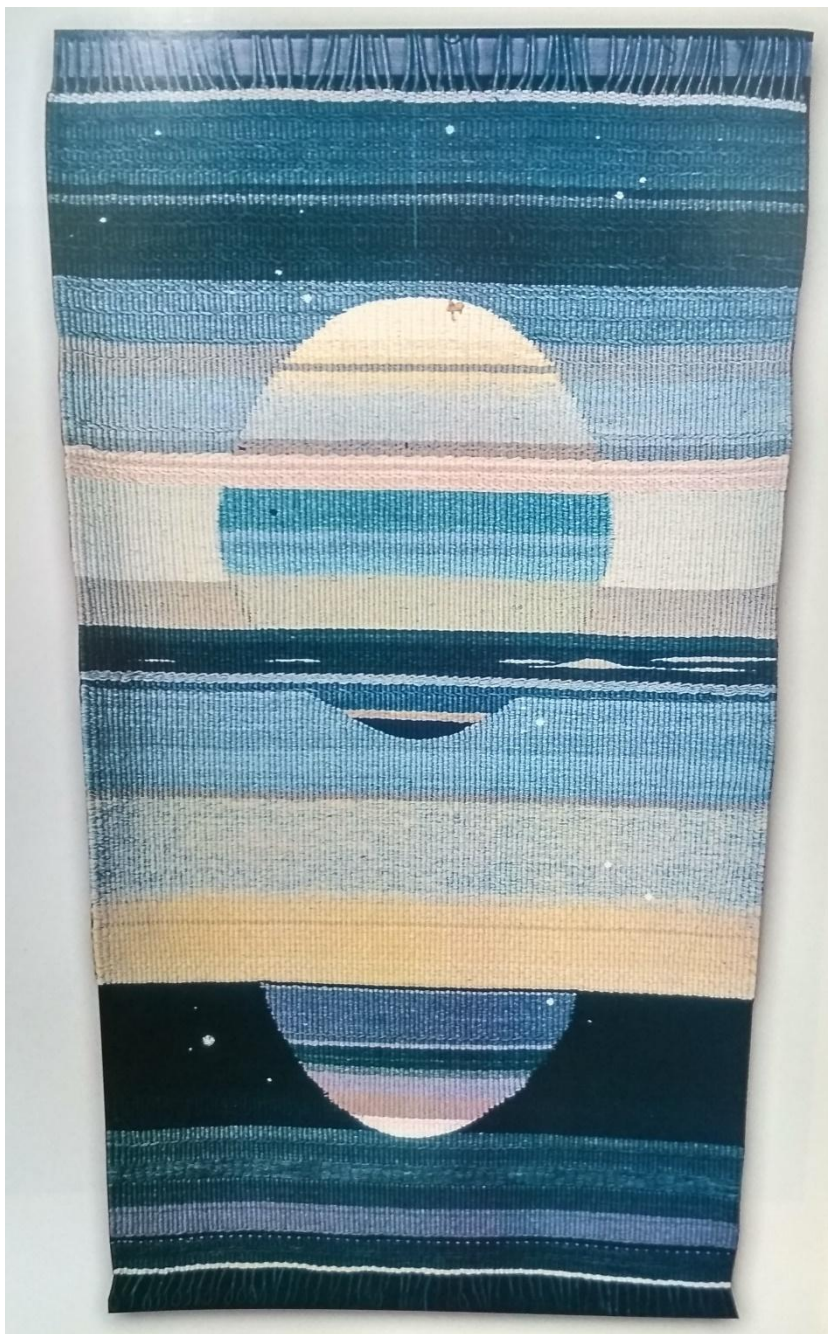
62. Наталія Борисенко. Панно «Орнаменти». Ручне ткацтво



62. Наталія Борисенко. Панно «Орнаменти». Ручне ткацтво



63. Наталія Борисенко. Панно «Весна». Ручне ткацтво

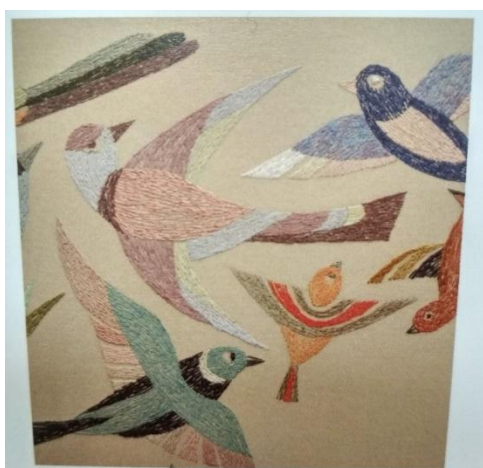
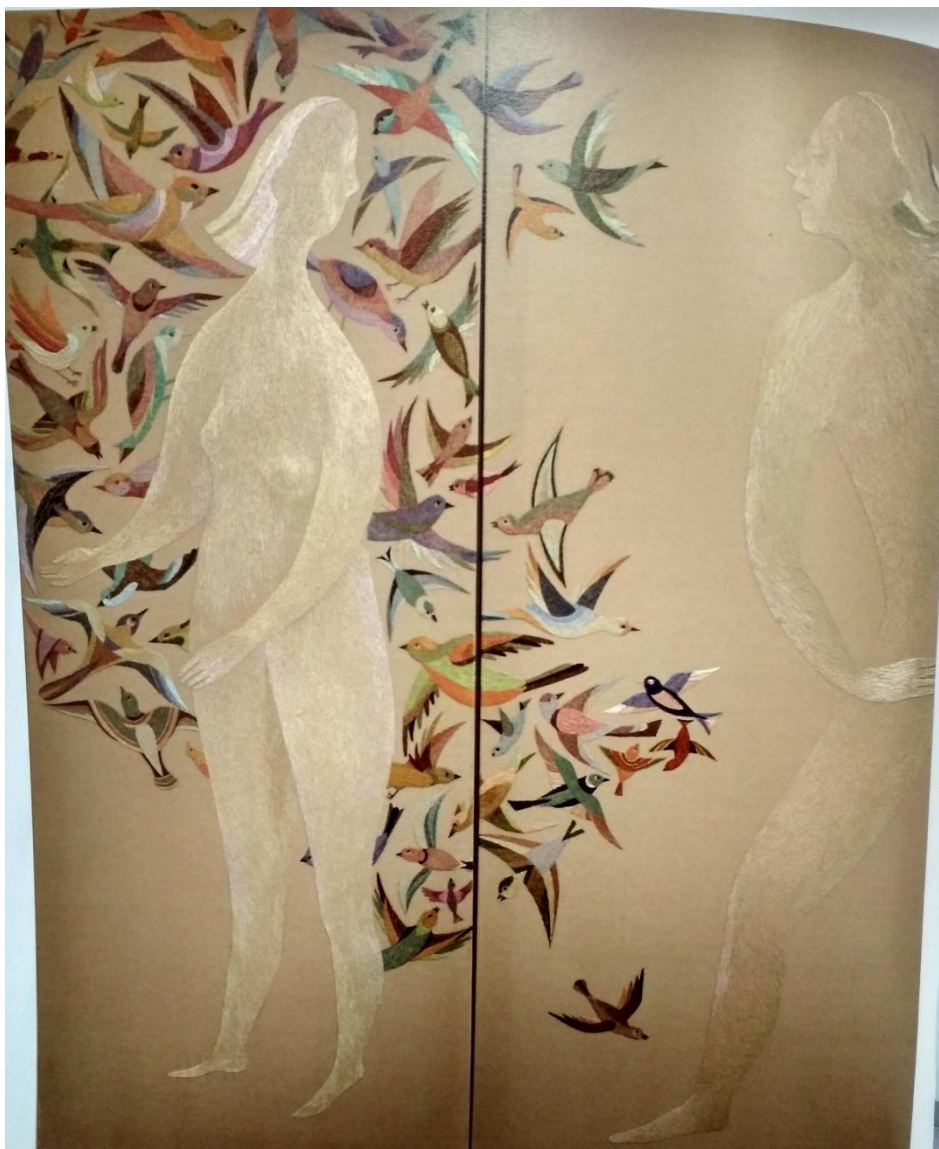


64. Наталія Борисенко. Панно «Тиша». Ручне ткацтво

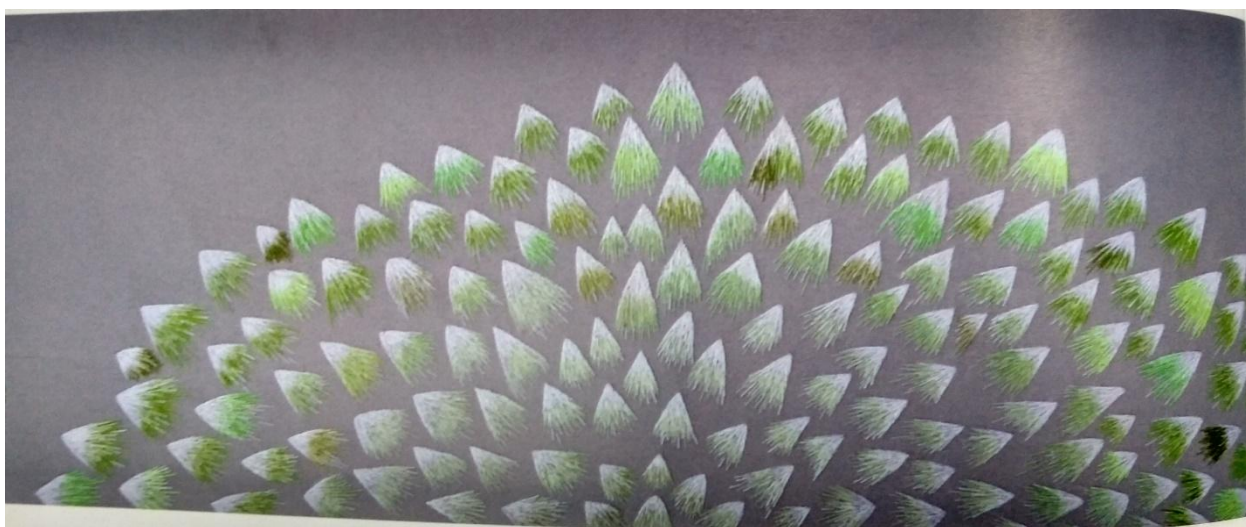


65. Наталія Борисенко. Панно «День і ніч». Ручне ткацтво

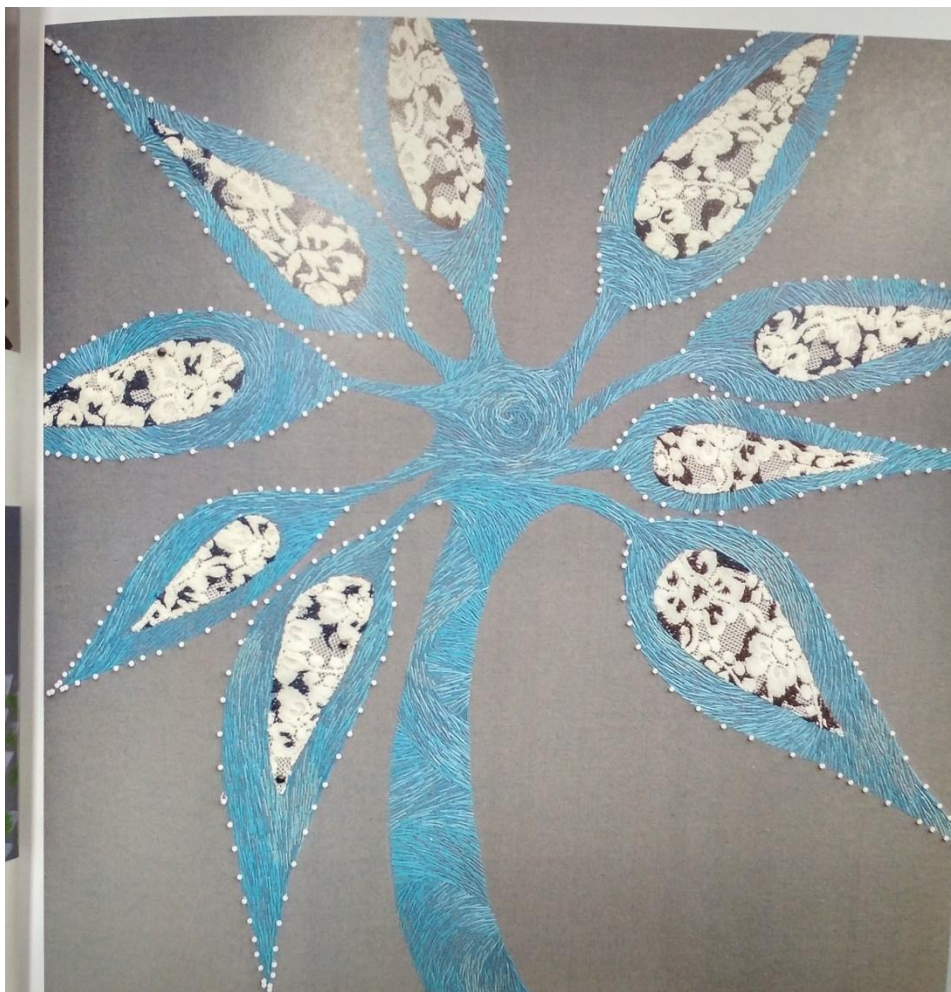




66.      Наталія Борисенко. Панно «Запрошення до раю» (диптих).  
2010, вишивка. 160x65



67. Наталія Борисенко. Панно «Кущі». 2008, вишивка. 120x50



68. Наталія Борисенко. Панно «Цвіт папороті». 2008, вишивка, колаж.  
80x80



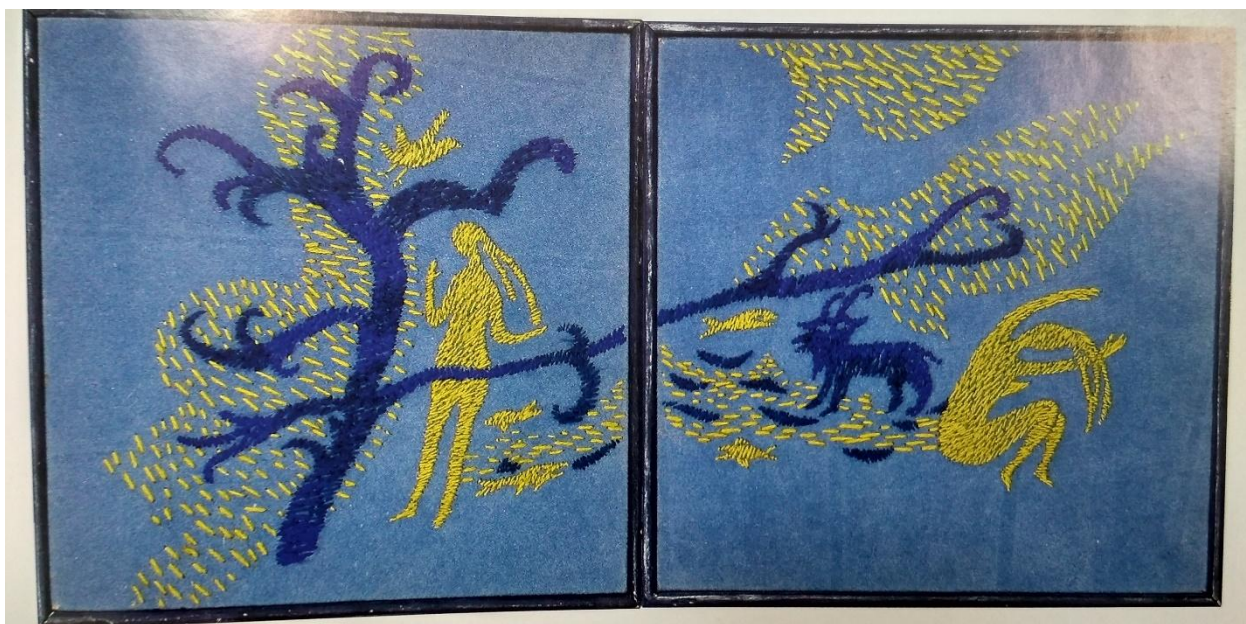
69. Наталія Борисенко. Панно «Між гілками». Вишивка. 120x600



70. Наталія Борисенко. Панно «Берегиня». Вишивка. 60x120



71. Наталія Борисенко. Панно «Русалія». Вишивка. 100x100



72. Наталія Борисенко. Панно «Купало» (диптих). Вишивка. 60x120