

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ УКРАЇНОЗНАВСТВА ІМ. І. КРИП'ЯКЕВИЧА  
ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ФЕДОРЧУК ОЛЕНА СТЕПАНІВНА**

УДК 391:746.5(=161.2:477.8)

ДИСЕРТАЦІЯ

**БІСЕРНЕ ОЗДОБЛЕННЯ НАРОДНОЇ НОШІ УКРАЇНЦІВ:  
КОНЦЕПЦІЯ ЕТНОМИСТЕЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ  
(на матеріалах Північної Буковини,  
Західного Поділля, Покуття та Гуцульщини)**

Спеціальність: 07.00.05 — етнологія

Подається на здобуття наукового ступеня *доктора історичних наук*

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



О. С. Федорчук

Науковий консультант:

Павлюк Степан Петрович,  
академік НАН України,  
доктор історичних наук, професор

Львів—2021

## АНОТАЦІЯ

**Федорчук О. С. Бісерне оздоблення народної ноші українців: концепція етномистецької традиції (на матеріалах Північної Буковини, Західного Поділля, Покуття та Гуцульщини).** — Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук за спеціальністю 07.00.05 — етнологія. — Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, Інститут народознавства НАН України. — Львів, 2021.

На основі аналізу наукових праць та літературних, зображальних, речових й усних джерел вперше в українській етнології здійснено реконструкцію витоків, зародження та розвитку етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців (кінець XVIII ст. — дотепер) та проаналізовано причинно-наслідкові механізми еволюційних процесів, що відбуваються в системі досліджуваної традиції.

Актуальність роботи обумовлена негативними наслідками глобалізації, щонайбільше викликами та загрозами акультурації, які спричиняють кризу ідентичностей. Зокрема актуальності в сучасній науці набув дискурс щодо етнічних традицій, які забезпечують збереження та відтворення етнічного суспільства як специфічної неповторної системи, а відтак беруть діяльну участь в моделюванні процесів культуротворення.

Особлива роль належить мистецьким традиціям, у контекстах яких сформувалося та утвердилося чимало тісно пов'язаних між собою духовних та матеріальних маркерів етнічної культури. У вираженні універсальних і унікальних рис етнічних мистецьких традицій сприяє патримонізації та маркуванню культурної спадщини заради її захисту від будь-яких спроб привласнення чи знецінення. Актуальним на сьогодні залишається й питання оприлюднення мистецьких пам'яток, значна частина яких з низки причин не бере повноцінної участі у дискурсі спадщини, а отже й у сучасних процесах культуротворення. Найбільшу ж актуальність дисертації обумовлює те, що

висунення нових теорій сприяє розвитку першорядних у постіндустріальному суспільстві інтелектуальних технологій, націлених на прогнозування та моделювання майбутнього.

Дисертація є міждисциплінарною етнологічною та водночас мистецтвознавчою розвідкою, базованою на двох взаємопов'язаних підходах — системно-історичному та системно-ресурсному.

Системно-історичний підхід дав ключі до розуміння етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців як динамічної системи, що перебуває в постійному розвитку, на кожному з етапів якого відбувається формування певної, відповідної своєму часу та своєму місцю, етномистецької парадигми.

Системно-ресурсний підхід націлив подивитися на етнічну мистецьку традицію бісерного оздоблення народної ноші українців як на систему, що володіє певними енергетичними ресурсами. Такі ресурси для системи досліджуваної традиції, як показали дослідження, є прямо залежними від активності етносу, його здатності мобілізувати й консолідувати енергію задля збереження та обстоювання своєї ідентичності. Системно-ресурсний підхід спонукав вивчати етномистецьку традицію як систему, що перебуває в різних фазах енергетичного (пасіонарно-креативного) потенціалу. Завдяки цьому відкрилися нові можливості вивчення феноменів традиції.

Першу частину дисертації присвячено історичній реконструкції витоків, зародження та розвитку традиції бісерного оздоблення народної ноші українців. Було встановлено, що традиція бісерного оздоблення народної ноші українців є жанровою складовою дуже давньої етнічної мистецької традиції бісерних виробів українців (з кінця X ст.), яка тривалий час розвивалася лише в середовищі соціальних еліт.

Наприкінці XVIII ст. творчість із бісером проникла й у народне мистецтво. Це стало початком народження досліджуваної традиції. Традиція бісерного оздоблення народної ноші українців пройшла два і зараз знаходиться на третьому етапі свого розвитку. Кожному з етапів відповідає

певна етномистецька парадигма, видимими маркерами якої представлені технологічні, типологічні та художньо-стилістичні засади народної творчості.

Було встановлено, що перший етап традиції (кінець XVIII — кінець XIX ст.) пов'язаний з романтизмом як мистецькою течією, на хвилі якої розпочалося відродження української культури. Це був час високої суспільної активності, коли в соціумах багатонаціональних імперій зацікавлення народною творчістю та народження нових художніх традицій були викликані потребою етнічної самоідентифікації. Через мистецькі практики формувалося усвідомлення й відбувалося позиціонування себе як представника свого народу.

Упродовж першого етапу новонароджена етнічна мистецька традиція переживала послідовні фази пасіонарно-креативного потенціалу: зародження, первинного розвитку. В останній чверті XIX ст. традиція увійшла у фазу креативного піднесення. Головним результатом першого етапу традиції стало утвердження загальнонаціональних і формування локальних рис молоді традиції.

Другий етап традиції (кінець XIX ст. — перша половина XX ст.) пов'язаний з добою широких просвітницьких ініціатив української інтелігенції, покликаних консолідувати народні маси. Перша половина XX ст. стала також часом світових воєн та визвольних змагань українців за державну самостійність. Наслідком сильних емоційних переживань стали потужні вербальні та візуальні мистецькі рефлексії. Мистецькі твори виконували важливі для соціуму функції: етнічної консолідації, патріотичного змужніння, духовної самореалізації, емоційного збудження. Упродовж другого етапу традиція перебувала у фазі креативного піднесення, коли діяло найбільше число осередків народного мистецтва й практикувало багато креативних майстрів.

Завершення другого етапу традиції відбулося одночасно з придушенням національно-визвольного протиборства та нав'язуванням ворожої українцям ідеології.

Третій етап (середина ХХ ст. — дотепер) став часом невідворотного затухання й очікуваного ренесансу (від кінця 1970-х рр.) традиції бісерного оздоблення народної ноші українців. Лише в деяких осередках Північної Буковини та галицької Гуцульщини мистецькі практики з бісером залишалися порівняно стабільними. Затухання мистецьких практик супроводжувалося загальним падінням суспільного запиту на декоровані бісером компоненти ноші як атрибути звичаєвості та обрядовості.

Від середини ХХ ст. українська нація опинилася в полоні великодержавної проросійської пропаганди й системного антиукраїнського терору та масових депортацій. Багато хто з українців почав втрачати свою етнічну ідентичність, а українське мистецтво — автентичну виразність.

Середина ХХ ст. стала своєрідною межею, за якою традиція бісерного оздоблення народної ноші українців увійшла у фазу реверберації, вихід із якої розпочався у кінці 1970-х рр. на хвилі чергового наростання соціальної активності.

Традиція почала поступово (за різними для різних етнографічних зон хронологічними сценаріями) входити у фазу актуалізації. Зараз відбувається перехід традиції із фази актуалізації у фазу креативного піднесення.

Важливим ресурсом відродження етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців стала частково збережена мистецька спадщина. Певний вплив на формування нової мистецької парадигми чинять художні ідеї професійних та самодіяльних майстрів, які є широкодоступними завдяки сучасним комунікаціям, зокрема інтернету.

На основі аналізу артефактів було встановлено, що українські майстри упродовж ХІХ—ХХ ст. освоїли техніки: набирання в разки, шиття «в прикріп», нанизання, ткання, вишивання та в'язання бісерними матеріалами.

Поява кожної нової техніки сприяла збільшенню типологічної різноманітності творів. Упорядкування типології бісерних компонентів народної ноші дозволило виокремити чотири функціональні підроди:

накладні прикраси, головні убори, вбрання та доповнення. Загалом в ансамблі народної ноші українців було виявлено та описано 41 тип бісерних виробів; встановлено хронологічні й топографічні межі побутування кожного з типів.

Логічним продовженням загальної реконструкції досліджуваної традиції став аналіз її варіативних проявів, здійснений у другій частині дисертації. Ґрунтовно аналізувалися технологічні, типологічні та художньо-стилістичні засади народної творчості у найдавніших і найстійкіших ареалах традиції, якими було визнано Північну Буковину, Західне Поділля, Покуття та Гуцульщину. Дослідження локальних традицій виявило існування унікальних часопросторових парадигм автентичної творчості і тим самим засвідчило багату на варіативності самобутність етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців.

Окремий розділ дисертації присвячено функціям бісерних компонентів народної ноші українців. Встановлено, що у контексті традиційного світогляду українців найважливішими стали: естетична, оберегова, обрядово-звичаєва, знакова й маркувальна, демонстраційна та інформативна функції.

Підсумковим результатом роботи стала концепція етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців, розбудована на основі аналізу причинно-наслідкових зв'язків всередині системи досліджуваної традиції. Було виявлено, що засадничими принципами розвитку етнічної мистецької традиції є принцип змін, принцип спадковості, принцип взаємодії та взаємозв'язку, принцип компліментарності, принцип актуалізації.

Для увиразнення різних за змістом періодів етнічної мистецької традиції були введені поняття: «пасіонарно-креативний потенціал» (ресурс діяльно-творчої активності носіїв традиції) та «фази пасіонарно-креативного потенціалу традиції» (різні за рівнем діяльно-творчої активності та змістом періоди етнічної мистецької традиції). Зокрема було увиразнено п'ять фаз пасіонарно-креативного потенціалу: зародження, первинного розвитку, креативного піднесення, реверберації, актуалізації.

Також було проаналізовано чинники формування, еволюціонування та актуалізації етнічної мистецької традиції (природні, суспільні, особистісно-психологічні), дія яких вирізняється варіативними проявами, узалежненими від того, у якій саме фазі перебуває традиція. Вдалося встановити, що у фазі зародження традиції найвідчутніший вплив мали природні та суспільні чинники, а у ході еволюціонування традиції домінуючими стали суспільні та особистісно-психологічні чинники, як от високий рівень політичної, національної, патріотичної, естетичної тощо свідомості носіїв традиції.

З'ясовано, що народження традиції, її успішний розвиток та періодична актуалізація завдячують окрім іншого феноменам часу та осередку народного мистецтва. На прикладах продемонстровано що такі прояви феномену часу як час-початок традиції, час активних практик та час-контекст традиції завжди виявляють тісний зв'язок з пасіонарністю. А осередок народного мистецтва, як місце тривалих і успішних мистецьких практик, завжди виникає самостійно й лише у певних місцях, тривало не змінює своєї локації й у ньому, зазвичай, розвивається кілька морфемних традицій. Це переконало, вважати осередки народного мистецтва своєрідними «місцями сили», в яких успішно акумулюється енергія етносу й народжується чимало пасіонаріїв, для яких мистецькі практики є найкращим способом самореалізації.

Перспективними напрямками майбутніх досліджень є подальші розгорнуті (у системах різних морфемних традицій) наукові дослідження закономірностей та чинників формування, актуалізації та еволюціонування етнічної мистецької традиції. Окрім того, важливим вектором сучасних народознавчих розвідок має стати продовження досліджень феноменів часу та осередку народного мистецтва; а також феноменів народного майстра та твору народного мистецтва.

*Ключові слова:* Україна, Північна Буковина, Східна Галичина, Західне Поділля, Покуття, Гуцульщина, народна ноша, бісерне оздоблення, етнічна мистецька традиція, пасіонарно-креативний потенціал традиції, осередок народного мистецтва, народний майстер, твір народного мистецтва.

## ABSTRACT

**Fedorchuk O. Beaded Decoration of the Ukrainian Folk Costume: the Concept of the Ethnic Artistic Tradition (on the Materials from Northern Bukovyna, Western Podillya, Pokuttya and Hutsul region).** — Qualification research work as a manuscript.

Thesis for the scientific degree of Doctor of Historical Sciences, speciality 07.00.05 — Ethnology. — Ivan Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. — Lviv, 2021.

Based on the analysis of scholarly papers, literary, visual, material and oral sources, the author of the paper was the first in Ukrainian ethnology to have reconstructed the foundations, establishment and development of the ethnic artistic tradition of beaded decoration of the Ukrainian folk costume (late 18<sup>th</sup> c. till nowadays) and explored cause and effect mechanisms of evolutionary processes occurring in the system of the analyzed tradition.

The topicality of the paper can be explained by the negative effects of globalization, particularly by the challenges and threats of acculturation that lead to the identity crisis. Modern science especially concentrates on the discourse about ethnical traditions which ensures preservation and reproduction of the ethnical society as a specific and unique system, thus taking an active part in modeling culture-forming processes.

Artistic traditions occupy a particular place since numerous closely interconnected intellectual and material markers of ethnic culture have been formed and established in their contexts. Making universal and unique features of ethnic artistic traditions more expressive helps to patronize and mark cultural heritage in order to protect it from any attempts to appropriate or devalue them. It still proves topical today to make artistic artifacts famous, since great numbers of them are not involved in heritage discourse and, therefore, numerous culture-forming processes. However, the major topicality of the paper includes the fact that new theories



encourage the development of primary intellectual technologies in the post-industrial society, which are aimed at forecasting and modeling the future.

The given thesis can be identified as an interdisciplinary ethnological and art critical research that is based on system-historical and system-resource approaches.

The system-historical approach makes it possible to look at the ethnic artistic tradition of beaded decoration of the Ukrainian folk costume as a dynamic system that constantly evolves and generates different ethnic artistic paradigms on each stage according to the time and place where it occurs.

The system-resource approach focuses on the ethnic artistic tradition as a system that possesses certain energetic resources. For the analyzed tradition, such resources, as researches show, are directly dependent on ethnos' activity, its ability to mobilize and consolidate energy for the sake of saving and protecting its identity. The system-resource approach has encouraged studying the ethnic artistic tradition as a system undergoing various phases of energetic (passion-creative) potential. Thanks to that, new opportunities to explore phenomena of the tradition have emerged.

The first part of the research is devoted to the historical reconstruction of foundations and development of the tradition of the beaded decoration in the Ukrainian folk costume. It was determined that this tradition is a genre part of an extremely ancient ethnic beaded artwork tradition of the Ukrainians (since late 10<sup>th</sup> c.), which was developed exclusively in the environment of the social elites for quite a long time.

In the late 18<sup>th</sup> c. beaded artwork penetrated into folk art. That was the start of the analyzed tradition formation. The tradition of beaded décor in the Ukrainian folk costume has gone through two stages and currently is on its third stage of development. Every stage has its corresponding ethnic artistic paradigm which visible markers are represented by specific technological, typological, artistic and stylistic foundations of folk art.

The first stage of the tradition (late 18<sup>th</sup> - late 19<sup>th</sup> cc.) was associated with Romanticism as an artistic movement when there was the awakening of the

Ukrainian culture. That was the time of great social activity when the multinational empires societies developed their interest in folk art, and the birth of new traditions due to processes of ethnic self-identification. Through artistic practices, people formed their understanding and representation as members of their nation.

During the first stage, the new ethnic artistic tradition went through consecutive phases of passion-creative potential, i.e. birth and primary development. In the last quarter of the 19<sup>th</sup> c., the tradition entered the phase of creative uplift. The major outcome of the first stage in the development of the tradition included establishing national and forming local features of the novel tradition.

The second stage of the tradition (late 19<sup>th</sup> — first half of the 20<sup>th</sup> cc.) was associated with the time of broad educational initiatives of the Ukrainian elites, aimed at consolidating the masses. The first half of the 20<sup>th</sup> c. was also the time of World Wars and active liberation movements of the Ukrainians for state independence. Strong emotions led to powerful verbal and visual artistic reflections. Artworks performed socially important functions, namely ethnic consolidation, patriotic growth, intellectual self-fulfillment and emotional arousal. Throughout the second stage, the tradition was in a creative uplift phase when there was the biggest number of folk art centers and practicing craftsmen.

The end of the second stage of the tradition coincided with suppression of national and liberation campaigns and imposing a hostile ideology on the Ukrainians.

The third stage (mid 20<sup>th</sup> c. — till nowadays) became the time of unavoidable decline and expected renaissance (since the late 1970s) of traditional beaded decoration of Ukrainian folk costume. Only in certain centers in Northern Bukovyna and Galician Hutsulshchyna artistic practices of beaded decoration remained relatively stable. The decline in artistic beads-related practices was accompanied by general degradation of public demand in beaded components of the national costume as attributes of customs and rituals.

Since mid 20<sup>th</sup> c. the Ukrainian nation was influenced by pro-Russian propaganda, systematic anti-Ukrainian terror and numerous deportations. Many Ukrainians started to lose their ethnic identity, while art was getting rid of its authentic expressiveness.

Mid 20<sup>th</sup> c. became a certain borderline, across which the tradition of beaded decoration in the Ukrainian folk costume entered the reverberation phase that ended in the late 1970s on the wave of one more increase in social activity.

According to different chronological scenarios for different ethnographic zones, the tradition entered the actualization phase. Now we face its transition to the creative uplift phase.

Partially intact artistic heritage became a significant resource for reactivating the ethnic artistic tradition of beaded decoration in the Ukrainian folk costume. The new artistic paradigm is somehow being influenced by artistic ideas of professional and amateur craftsmen which are available thanks to modern communication technologies, particularly the Internet.

Having analyzed artifacts, it was determined that throughout the 19th-20th cc. Ukrainian artists mastered various techniques, namely stringing, sewing «v prykrip» (i.e. attaching beads to one another), weaving, embroidering and knitting with beads.

Every new technique widened the typological variety of the artworks. Based on the classifying typology of the folk costume beaded components it is possible to single out four functional subtypes, namely overhead jewelry, headwear, clothes and accessories. In total, 41 types of beaded artworks in the ensemble of the Ukrainian folk costume were determined and chronological and topographical boundaries of each of those types were defined.

The second part of the thesis logically provides the next step in the general reconstruction of the tradition through analysis of its variations. The author thoroughly analyzes technological, typological, artistic and stylistic foundations of folk art in the oldest and most stable areas of the tradition, namely Northern Bukovyna, Western Podillya, Pokuttya, and Hutsulshchyna. The research of the

local traditions has discovered a number of unique time-and-space paradigms of folk art and thus has proven a wide variety of original ethnic artistic traditions in the beaded decoration of the Ukrainian folk costume.

A separate chapter of the given thesis is devoted to the functions of beaded components in the Ukrainian folk costume. It was determined that in the context of the traditional outlook of the Ukrainians the most prominent functions were aesthetic, protective, protective and ritual, token and marking, demonstrational and informative ones.

As a summary, the work outlines the author's concept of the ethnic artistic tradition of the beaded decoration of the Ukrainian folk costume. The author's vision has been based on the analysis of cause-and-effect mechanisms according to which the tradition evolved. There has been pointed out that the system of ethnic artistic tradition functions according to certain principles, in particular, the principle of changes, heredity, interaction and interconnection, complimentarity and actualization.

In order to make different periods of the ethnic artistic tradition more distinct such notions as «passion-creative potential» (i.e. the resource of artistic activity tradition bearers may have) and «phases of passion-creative potential of the tradition» (i.e. periods in the ethnic artistic tradition that differ in levels of artistic activity and contents) were introduced. Therefore, five phases in the passion-creative potential were singled out, namely, its birth, primary development, creative uplift, reverberation and actualization.

In addition, factors that influenced the formation, evolution and actualization of the ethnic artistic tradition (such as natural, social, personal and psychological ones), effects of which differ according to a particular phase of the tradition, were also explored. It was determined that natural and social factors had the most powerful effect in the phase of birth, whereas throughout the evolution of the tradition social, personal and psychological factors, including a high level of political, national patriotic, and aesthetic conscience of tradition bearers, became dominant.

There has been defined that the birth of the tradition, its successful development and periodical actualization are also stipulated by the factor of folk art centers apart from the factor of time. On numerous examples, it was demonstrated that such manifestations of the time phenomenon as the start of the tradition, its active practices and time context always reveal a strong connection with passionarity. Meanwhile, a folk art center, as a place for long-term and successful artistic practices, always originates by itself and in particular areas, sticks to the same location for a long time, and normally develops several morphemic traditions. This has convinced the author that folk art centers can be viewed as particular «places of power» which successfully accumulate ethnos' energy and generate many passionate people, for whom artistic practices seem to be the best method of self-fulfillment.

Potential perspectives of the research on systems of morphemic traditions include further detailed studies of principles and factors that affect the formation, actualization and evolution of the ethnic artistic tradition. Apart from that, contemporary ethnological research has to concentrate on such significant vectors as phenomena of time and folk art centers as well as phenomena of a folk craftsman and folk artwork.

*Key words:* Ukraine, Northern Bukovyna, Eastern Halychyna, Western Podillya, Pokuttya, Hutsulshchyna, folk costume, beaded decoration, ethnic artistic tradition, passion-creative potential of the tradition, folk art center, folk craftsman, folk artwork.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### *Монографії:*

1. Федорчук О. Бісерне оздоблення народної ноші українців (на матеріалах західних областей України). Львів: Інститут народознавства НАН України, 2021. 320 с., іл.

#### *Рецензія:*

Радович Р. Етнічна мистецька традиція бісерного оздоблення народної ноші українців [рец. на кн.:] Федорчук Олена. Бісерне оздоблення народної ноші українців (на матеріалах західних областей України). Львів : Інститут народознавства НАН України, 2021. 320 с., іл. *Народознавчі зошити*. 2021. № 2. С. 486—487.

2. Федорчук О. Українські народні прикраси з бісеру. Львів: Інститут народознавства НАН України; Свічадо, 2007. 120 с., іл.

#### *Рецензії:*

Герус Л. М. [Федорчук О. С. Українські народні прикраси з бісеру / відп. ред. М. Станкевич. Львів: ІН НАН України ; Вид-во «Свічадо», 2007. 120 с., іл.] *Мистецтвознавство: науковий збірник*. Львів: СКІМ; ІН НАН України, 2008. Вип. '07 (2). С. 158.

Руран М. [Book review: Федорчук О. С. Українські народні прикраси з бісеру. — Львів : Вид-во «Свічадо», 2007. — 120 с., іл.] *Ukrainiaki narodni prykrasy z biseru (Ukrainian Folk Beaded Adornments) by Olena Fedorchuk*. *Beads (Journal of the Society of Bead Researchers)*. 2010. № 22. С. 71—72.

### *Розділи у колективних монографіях:*

3. Федорчук О. Вироби з бісеру. *Етнографічні групи українців Карпат. Бойки*. Харків: Фоліо, 2020. С. 537—544.

4. Федорчук О. Вироби з бісеру. *Етнографічні групи українців Карпат. Лемки*. Харків: Фоліо, 2020. С. 311—314.

5. Федорчук О. Вироби з бісеру. *Етнографічні групи українців Карпат. Гуцули*. Харків: Фоліо, 2020. С. 335—343.

6. Федорчук О. Бісерне оздоблення народного одягу гуцулів XIX — початку XXI ст.: типологічні та художні особливості. *Lemkowie, Bojkowie, Huculi, Rusini — historia, współczesność, kultura materialna i duchowa*. Słupsk: Akademia Pomorska w Słupsku; Tyrsa Sp. z o. o., 2016. T. VI. S. 377—395, il.

7. Федорчук О. Бісерний декор бойківської народної ноші XIX — середини XX ст. *Lemkowie, bojkowie, rusini — historia, współczesność, kultura materialna i duchowa*. Słupsk; Zielona Góra; Svidnik: Oficyna wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2015. T. V. S. 433—446.

#### **Статті у фахових виданнях:**

8. Федорчук О. Этническая художественная традиция бисерного декора народного костюма украинцев: реконструкция первого этапа. *Revista Arta. Seria Arte Vizuale*. 2020. Vol. XXIX, nr. 1. P. 148—154. DOI: 10.5281/zenodo.3938689 (Scopus).

9. Fedorchuk O., Bolyuk O., Pohunek J., Valášková N. Lidová kultura Ukrajinců rakousko-uherské monarchie v etnografické sbírce Františka Řehoře z 80. a 90. let 19. století. *Český Lid*. 2020. № 1. S. 71—92. DOI: 10.21104/cl.2020.1.04 (Scopus) (внесок автора у збір матеріалу і написання тексту 50 %).

10. Федорчук О. Бісерне оздоблення народної ноші лемків: історична реконструкція етнічної мистецької традиції. *Народна творчість та етнологія*. 2020. № 6. С. 98—108.

11. Федорчук О. Бисерный декор народной одежды украинцев: обрядовая функция. *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў*. Мінск: Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, 2020. Вып. 1. С. 530—532.

12. Федорчук О. Время как феномен этнической художественной традиции. *Revista de etnologie și culturologie*. 2019. Vol. 1 (XXV). P. 10—18. (Scopus).

13. Fedorchuk O. Ethnic artistic tradition as the object of Ukrainian ethnology. *EtnoAntropologia*. 2019. Vol. 7. № 2. P. 19—31.

14. Fedorchuk O., Bolyuk O., Kumpikaitė E., Milašienė D., Nenartavičiūtė E. Technique of Beads Décor in Ukrainian and Lithuanian Folk Textile. *The International Young Scientists Conference «Industrial Engineering 2019»*. Lithuania, Kaunas: KTU; Faculty of Mechanical Engineering and Design, 2019. P. 67—72. DOI: 10.5755/e01.2538-6727.2019 (внесок автора у збір матеріалу і написання тексту 50 %).

15. Федорчук О. Концепція етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців (Частина 2. Чинники формування, еволюціонування та актуалізації етнічної мистецької традиції). *Народознавчі зошити*. 2018. № 2 (140). С. 319—327. DOI: 10.15407/nz2018.02.319.

16. Федорчук О. Образцы герданов из коллекции Германы Озаркевич-Величко. *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў*. Мінск: Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, 2017. Т. 1. С. 846—849.

17. Федорчук О. Два подхода к периодизации этнической художественной традиции. *Revista de Etnologie și culturologie*. 2017. Vol. XXI. P. 66—73.

18. Федорчук О. Етномистецька традиція бісерного оздоблення народної ноші гуцулів. *Народознавчі зошити*. 2017. № 5 (137). С. 1047—1071. DOI: 10.15407/nz2017.05.1047.

19. Федорчук О. Концепція етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців (Частина 1). *Народознавчі зошити*. 2017. № 3 (135). С. 566—578. DOI: 10.15407/nz2017.03.566.

20. Федорчук О. Мистецька традиція бісерного оздоблення народної ноші Покуття. *Народознавчі зошити*. 2017. № 1 (133). С. 188—202. DOI 10.15407/nz2017.01.188.

21. Федорчук О. Современная традиция свадебного венка в с. Пидвысокэ Снятинского р-на Ивано-Франковской области. *Традиционный*



*белорусский костюм в европейском культурном пространстве*: матер. Междунар. науч. форума (Минск, 19—20 октября 2017 г.). Минск: Национальная академия наук Беларуси; Изд. дом «Беларуская навука», 2017. С. 251—264.

22. Федорчук О. Бісерний декор західно-подільської ноші першої половини ХХ — початку ХХІ століття. *Народознавчі зошити*. 2016. № 5. С. 1163—1177.

23. Федорчук О. Бісерні компоненти західноподільського одягу ХІХ століття. *Народознавчі зошити*. 2015. № 4. С. 841—849.

24. Федорчук О. Бісер у художній структурі ансамблю буковинського народного одягу другої половини ХХ — початку ХХІ століття. *Народознавчі зошити*. 2014. № 6. С. 1394—1404.

25. Федорчук О. Бісерний декор народного одягу Буковини першої половини ХХ ст. *Народознавчі зошити*. 2014. № 5. С. 984—997.

26. Федорчук Е. Бисерный декор буковинской народной одежды ХІХ века. *Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии*: матер. 17-й междунар. науч. конф. Санкт-Петербург: ФГБОУ ВПО «СПГУТД», 2014. С. 434—440.

27. Федорчук О. Бисерные оклады старообрядческих икон Черниговского Полесья. *Традиції і сучасні стан культури і мистецтва*. Мінск: Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, 2013. Ч. 2. С. 134—139.

28. Федорчук О. Бісер у декорі народного одягу буковинців (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій 2007—2008 рр.). *Народознавчі зошити*. 2008. № 5—6. С. 540—551.

29. Федорчук О. Бойківська криза. *Народознавчі зошити*. 2007. № 3—4. С. 316—320.

30. Федорчук О. Село Самолусківці — сучасний західно-подільський осередок вишивання бісером. *Народознавчі зошити*. 2005. № 1—2. С. 105—108.

**Публікації, які додатково відображають результати дослідження:**

31. Федорчук О. Бісер у декорі народного одягу Борщівщини (за матеріалами експедиції 2011 р.). *Літопис Борщівщини*. 2019. Вип. 13. С. 57—64.

32. Федорчук О., Никорак О., Кумпикайте Е., Мілашенє Д., Ненартавічюте Е. У пошуках етномистецької ідентичності: українсько-литовські студії (зустріч друга). *Народознавчі зошити*. 2019. № 1 (145). С. 20—28 (внесок автора у збір матеріалу і написання тексту більше 50 %).

33. Федорчук О. Невідомий пласт етнографічної колекції Франтішека Ржегоржа (до питання збірки Герміни Озаркевич). «Дала нам Чехія чоловіка з золотим серцем»: *Франтішек Ржегорж у парадигмі українсько-чеських культурних взаємин: зб. наук. пр. до 160-річчя від дня народження Франтішека Ржегоржа*. Львів: Інститут Івана Франка НАН України. 2017. С. 95—104.

34. Федорчук О. Типологічні та художні особливості бісерного декору буковинського народного одягу XIX століття. *Народознавчі зошити*. 2013. № 6. С. 1080—1086.

35. Федорчук О. Головні функції бісерного декору народної ноші українців. *Народознавчі зошити*. 2013. № 4. С. 648—659.

36. Федорчук О. Бісер у творчості майстринь Рівненського Полісся (за матеріалами мистецтвознавчої експедиції 2010 р.). *Минуле і сучасне Волині та Полісся. Народна культура і музеї: наук. зб.* Луцьк, 2013. Вип. 44. С. 195—199.

37. Федорчук О. Художні вироби з бісеру в народному мистецтві Бережанщини (за матеріалами мистецтвознавчої експедиції 2011 р.). *Народознавчі зошити*. 2012. № 6. С. 1112—1122.

38. Федорчук О. Бісер у декорі традиційного одягу українців (питання типології). *Народознавчі зошити*. 2012. № 3. С. 452—468.

39. Федорчук О. Бісерний декор народного одягу Бережанщини (за матеріалами мистецтвознавчої експедиції 2011 р.). *Землі Опілля в природно-географічному та історико-культурному розвитку України: матер. 4 наук.-практ. конф. (Бережани Тернопільської обл., 28 вересня 2012 р.)*. Бережани—Тернопіль: Астон, 2012. С. 40—47.

40. Федорчук О. Декоровані бісером хоругви, священниче облачення та покрівці зі села Жуків Бережанського р-ну Тернопільської обл. (Матеріали мистецтвознавчої експедиції 2011 р.). *Апологет: матер. V Міжнар. наук. конф. «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво»* (Львів, 23—24 листопада 2012 р.). Львів: Львівська Православна Богословська Академія УПЦ КП, 2012. № 32—33. С. 168—174.

41. Федорчук О. Художні вироби з бісеру в українському народному мистецтві: походження та розвиток традиції. *Народознавчі зошити*. 2011. № 4. С. 691—703.

42. Федорчук О. Бісерний декор українського народного одягу: давні та сучасні джерела дослідження. *Матеріали до української етнології*. 2010. Вип. 9. С. 266—270.

43. Федорчук О. Художні вироби з бісеру в українському церковному мистецтві XIX ст. *Історія релігії в Україні: наук. щоріч.* Львів: Львівський музей історії релігії; Вид-во «Логос», 2010. Кн. II. С. 842—850.

44. Федорчук О. Прикраси українського народного одягу (порівняльна характеристика). *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2010. Т. ССLIX (259): Праці Секції етнографії і фольклористики. С. 211—228.

45. Федорчук О. Джерела дослідження бісерного декору українського народного одягу. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2009. № 15. С. 155—162.

46. Федорчук О. Бісер в оздобленні буковинської народної ноші: типологічні особливості (польові розвідки 2007—2008 рр.). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2009. № 8. С. 149—162.

47. Федорчук О. Особливості виготовлення бісерних оздоб українців. *Народний костюм як виразник національної ідентичності*: зб. наук. пр. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. С. 93—97.

48. Федорчук О. Вироби з бісеру. *Історія декоративного мистецтва України: у 5 т.* Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. Т. 2: Мистецтво XVII—XVIII ст. С. 77—79.

49. Федорчук О. Бісерні прикраси бойків (друга половина XIX — перша половина XX ст.). *Бойківщина: зб. наук. пр.* Дрогобич: Вид-во «Коло», 2007. Т. 3. С. 495—501.

## ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

<b>АЗС</b>	Фондова група «археологічне золото, срібло»
<b>Бережанський КМ</b>	Бережанський краєзнавчий музей (м. Бережани, Тернопільська обл.)
<b>БОНН</b>	Бісерне оздоблення народної ноші
<b>Борщівський КМ</b>	Борщівський обласний краєзнавчий музей (м. Борщів, Тернопільська обл.)
<b>Бучацький КМ</b>	Бучацький районний краєзнавчий музей
<b>Городенківський КМ</b>	Городенківський краєзнавчий музей (м. Городенка Івано-Франківської обл.)
<b>Е</b>	Фондова група «етнографічні предмети»
<b>ЕП</b>	Фондова група «етнографія, побут»
<b>ЕМТ</b>	Етнічна мистецька традиція
<b>Заліщицький КМ</b>	Заліщицький краєзнавчий музей (м. Заліщики, Тернопільська обл.)
<b>ЗКМ</b>	Закарпатський краєзнавчий музей (м. Ужгород)
<b>ЗМНАП</b>	Закарпатський музей народної архітектури та побуту (м. Ужгород)
<b>Іваничівський КМ</b>	Іваничівський краєзнавчий музей (смт Іваничі Волинської обл.)
<b>ІМФЕ НАНУ</b>	Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України
<b>ІН НАНУ</b>	Інститут народознавства НАН України
<b>ІФБ</b>	Ілюстративний фонд бібліотеки
<b>ІФКМ</b>	Івано-Франківський краєзнавчий музей
<b>КВ / КН</b>	Книга вступу / Книга надходжень

<b>КМНМПГ</b>	Косівський музей народного мистецтва і побуту Гуцульщини
<b>МВІ</b>	Музей Волинської ікони (м. Луцьк, Волинська обл.)
<b>МЕП Тлумацького р- ну</b>	Музей етнографії та побуту Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.
<b>МКДПДМ</b>	Музей Косівського Державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (Івано-Франківська обл.)
<b>МЕХП</b>	Музей Етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (м. Львів)
<b>МКУ</b>	Музей історичних коштовностей України (м. Київ)
<b>МК Лемківське село</b>	Музейний комплекс «Лемківське село» (м. Монастирська, Тернопільська обл.)
<b>МНАПЛ</b>	Музеї народної архітектури та побуту у Львові ім. Климентія Шептицького
<b>МС Василів</b>	Музей села Василів (Заставнівський р-н, Чернівецька обл.)
<b>МС Іллінці</b>	Музей села Іллінці (Снятинський р-н, Івано-Франківська обл.)
<b>МС Коновка</b>	Музей села Коновка (Кельменецький р-н Чернівецька обл.)
<b>МС Лолин</b>	Музей Івана Франка у с. Лолин (Долинський р-н Івано-Франківської обл.)
<b>МС Погорілівка</b>	Музей села Погорілівка

	(Заставнівський р-н, Чернівецька обл.)
<b>НАН України</b>	Національна академія наук України
<b>НКШКЗ</b>	Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник (м. Київ)
<b>НМІУ</b>	Національний музей історії України (м. Київ)
<b>НМЛ</b>	Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького
<b>НМНАПУ</b>	Національний музей народної архітектури та побуту України НАН України (м. Київ)
<b>НМНМГП</b>	Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського (м. Коломия, Івано-Франківська обл.)
<b>НМУНДМ</b>	Національний музей українського народного декоративного мистецтва (м. Київ)
<b>НСМНМУ</b>	Національна спілка майстрів народного мистецтва України
<b>НСХУ</b>	Національна спілка художників України
<b>НТШ</b>	Наукове товариство імені Тараса Шевченка
<b>НЦНК «МІГ»</b>	Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара» (м. Київ)
<b>ПК</b>	Приватна колекція
<b>ПКП</b>	Пасіонарно-креативний потенціал
<b>ПМ / ПМА</b>	Польові матеріали / Польові матеріали автора

<b>ПР</b>	Фондова група «прикраси»
<b>РЕМ</b>	Російський етнографічний музей (м. Санкт-Петербург, Росія)
<b>РОКМ</b>	Рівненський обласний краєзнавчий музей
<b>С</b>	Фондова група «скло»
<b>СІЕМ</b>	Сарненський історико-етнографічний музей (м. Сарни, Рівненська обл.)
<b>СЛММ</b>	Снятинський літературно-меморіальний музей Марка Черемшини
<b>Т</b>	Фондова група «тканини»
<b>ТОКМ</b>	Тернопільський обласний краєзнавчий музей
<b>Ф</b>	Фондова група «фотографії»
<b>Чинники ФЕА</b>	Чинники формування, еволюціонування та актуалізації (етнічної мистецької традиції)
<b>ЧІМ</b>	Чернігівський історичний музей ім. В. В. Тарновського
<b>ЧОКМ</b>	Чернівецький обласний краєзнавчий музей
<b>ЧОМНАП</b>	Чернівецький обласний музей народної архітектури та побуту
<b>ЧОХМ</b>	Чернівецький обласний художній музей
<b>ЯІКМ</b>	Ясінянський історико-краєзнавчий музей (м. Ясіня, Рахівський р-н, Закарпатська обл.)
<b>LNМ</b>	Lietuvos nacionalinis muziejus / Національний музей Литви (м. Вільнюс, Литва)



**MNEIN**

Muzeul Național de Etnografie și Istorie  
Naturală / Національний музей природи  
та етнографії Міністерства культури і  
туризму Республіки Молдова  
(м. Кишинів, Республіка Молдова)

**NM**

Národní muzeum / Національний музей  
(м. Прага, Чеська республіка)

**NMKČM**

Nacionalinis Mikalojaus Konstantino  
Čiurlionio dailės muziejus /  
Національний художній музей імені  
Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса  
(м. Каунас, Литва)

## ЗМІСТ

Список опублікованих праць за темою дисертації .....	14
Перелік умовних скорочень .....	21
<b>ВСТУП</b> .....	29
<b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛА</b> .....	38
1.1. Історіографія дослідження .....	38
1.2. Джерельна база .....	50
<b>РОЗДІЛ 2. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	67
2.1. Методика роботи .....	67
2.2. Авторське розуміння поняття «етнічна мистецька традиція» .....	74
<b>РОЗДІЛ 3. ВИТОКИ ТА ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ БІСЕРНОГО ОЗДОБЛЕННЯ НАРОДНОЇ НОШІ</b> .....	83
3.1. Зародження та розвиток української традиції художніх виробів з бісеру у княжу добу .....	83
3.2. Українська традиція художніх виробів з бісеру у середині XIV — другій половині XVIII ст. ....	94
3.3. Бісерні вироби українців у кінці XVIII — на початку XXI ст. ...	106
3.4. Народження та розвиток етномистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців .....	122
<b>РОЗДІЛ 4. ЗАСАДИ ТЕХНОЛОГІЇ ТА ЇХ ПОСТУП У ПРАКТИЦІ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ МАЙСТРІВ XIX — ПОЧАТКУ XXI СТ..</b>	134
4.1. Матеріали та інструменти .....	135
4.2. Техніки, способи та прийоми роботи з бісером .....	152

<b>РОЗДІЛ 5. БІСЕРНІ КОМПОНЕНТИ НАРОДНОЇ НОШІ УКРАЇНЦІВ: ТИПОЛОГІЯ ТА ЇЇ ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА</b>	174
<b>5.1. Класифікація художніх виробів з бісеру</b>	174
<b>5.2. Типологія бісерних компонентів ансамблю одягу</b>	176
<b>РОЗДІЛ 6. ЛОКАЛЬНА ВАРІАТИВНІСТЬ ТРАДИЦІЇ: НАЙДАВНІШІ АРЕАЛИ</b>	222
<b>6.1. Північна Буковина</b>	222
6.1.1. <i>Перший етап буковинської традиції</i>	223
6.1.2. <i>Другий етап буковинської традиції</i>	230
6.1.3. <i>Третій етап буковинської традиції</i>	240
<b>6.2. Західне Поділля</b>	253
6.2.1. <i>Перший етап західноподільської традиції</i>	254
6.2.2. <i>Другий етап західноподільської традиції</i>	261
6.2.3. <i>Третій етап західноподільської традиції</i>	271
<b>6.3. Покуття</b>	278
6.3.1. <i>Перший етап покутської традиції</i>	280
6.3.2. <i>Другий етап покутської традиції</i>	287
6.3.3. <i>Третій етап покутської традиції</i>	298
<b>6.4. Гуцульщина</b>	308
6.4.1. <i>Перший етап гуцульської традиції</i>	311
6.4.2. <i>Другий етап гуцульської традиції</i>	317
6.4.3. <i>Третій етап гуцульської традиції</i>	329
<b>РОЗДІЛ 7. ГОЛОВНІ ФУНКЦІЇ БІСЕРНИХ КОМПОНЕНТІВ НАРОДНОЇ НОШІ</b>	342
<b>7.1. Естетична функція</b>	344
<b>7.2. Оберегова функція</b>	346
<b>7.3. Обрядово-звичаєва функція</b>	353
<b>7.4. Знакова й маркувальна функції</b>	358

7.5. Демонстраційна та інформативна функції .....	360
---	-----

**РОЗДІЛ 8. КОНЦЕПЦІЯ ЕТНІЧНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ  
БІСЕРНОГО ОЗДОБЛЕННЯ НАРОДНОЇ НОШІ УКРАЇНЦІВ .....**

8.1. Вступні положення .....	365
------------------------------	-----

8.2. Чинники формування, еволюціонування та актуалізації етнічної мистецької традиції .....	376
--	-----

8.3. Феномен часу .....	387
-------------------------	-----

8.4. Феномен осередку народного мистецтва .....	392
---	-----

<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>401</b>
-----------------------	------------

<b>Список використаних джерел .....</b>	<b>409</b>
---	------------

<b>Додатки .....</b>	<b>458</b>
----------------------	------------

Інститут народознавства  
Національної академії наук України

## ВСТУП

**Актуальність теми.** З часу проголошення Україною державної незалежності розпочалося активне відродження національної культури, яка так само як й інші етнічні культури світу переживає виклики та загрози, пов'язані з наслідками глобалізаційних процесів. Міграційні потоки, акультурація й інші стрімко плинні сучасні реалії посилюють взаємовпливи різних культурних просторів й тим самим спричиняють кризу ідентичностей.

Тривожні для світової спільноти процеси в етнологічній науці активізували дискурс щодо етнічних традицій, в орбіті яких формуються базові для суспільства етнічна, національна й соціальна ідентичності. Етнічні традиції забезпечують збереження та відтворення етнічного суспільства як специфічної неповторної системи, а відтак беруть активну участь в моделюванні процесів культуро- й державотворення. Зокрема важлива роль у вказаних процесах належить мистецьким традиціям, у контекстах яких сформувалося та утвердилося чимало тісно пов'язаних між собою духовних та матеріальних маркерів етнічної культури.

Дисертація присвячена дослідженню етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців, що є жанровою складовою традиції бісерних виробів українців. Остання з'явилася в X ст. у культурі Русі-України як культурний трансфер духовних та матеріальних надбань Візантії. Наділені сакральним змістом дрібні перли та їх аналог бісер («штучні перли») знайшли використання у декорванні виробів церковного призначення та одягу суспільної еліти. Упродовж XIV—XVIII ст. традиція продовжила розвиватися у церковно-релігійному середовищі (церковні тканини, шати до чудотворних ікон, деякі типи особистих предметів християнського благочестя), а з кінця XV ст. також у середовищі нової української еліти, первістком якої стала козацька старшина (костюм, побутові тканини, спорядження коня).

Давня традиція бісерних виробів наприкінці XVIII ст. почала проникати в селянське середовище (компоненти народної ноші), давши початок новому феномену української культури, який став об'єктом пропонованого дослідження і був означений як «етнічна мистецька традиція бісерного оздоблення народної ноші українців».

Завдяки недавній історії зберігся значний пласт писемних, речових, зображальних та усних джерел, який дозволяє здійснити реконструкцію усіх етапів розвитку цієї наділеної самобутніми рисами етнічно виразної традиції, а відтак виявити принципи й феномени, які генерують та бережуть її автентичну природу.

Актуальність дослідження вмотивована також сучасним розвитком традиції бісерного оздоблення народної ноші українців, яка у радянський час, переживши фазу загасання (реверберації), втратила частину мистецького досвіду і який частково можна реанімувати завдяки невідкладним польовим розвідкам.

Студії універсальних і унікальних рис кожної з етнічних мистецьких традицій є важливими заходами з патримонізації та маркування культурної спадщини заради її захисту від будь-яких спроб привласнення чи знецінення. Актуальним на сьогодні залишається й питання оприлюднення мистецьких пам'яток, значна частина яких з низки причин не бере повноцінної участі у дискурсі спадщини, а отже й у сучасних процесах культуротворення. Важливо також і те, що зібрані й репрезентовані у ході реконструкції й теоретичного осмислення досліджуваної традиції матеріали, зокрема проаналізований досвід виконання бісерних компонентів народної ноші, забезпечать сучасних народних, самодіяльних і професійних майстрів бісерних виробів необхідними для успішної творчості знаннями, сприятимуть формуванню у них етнічної та естетичної свідомості. Знання ж про особливості функціонування бісерних компонентів народної ноші уможливають відродження призабутих звичаєво-обрядових практик, а відтак є актуальними для усіх сучасних носіїв традиції.

Найбільшу ж актуальність дисертації обумовлює те, що висунення нових теорій сприяє розвитку першорядних у постіндустріальному суспільстві інтелектуальних технологій, націлених на прогнозування та моделювання процесів культуротворення.

**Зв'язок роботи з планами наукових досліджень.** Дисертація виконана у відділі історичної етнології Інституту народознавства НАН України в рамках науково-дослідної теми «Матеріальна та духовна культура українців у народознавчому дискурсі: традиції та інновації» (державний реєстраційний номер 0115U005546).

**Мета дослідження** — створення концепції етномистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців, як еволюційної системи, базованої на своєрідних принципах та наділеної особливими феноменами. Для досягнення мети передбачено вирішити такі **завдання**:

- проаналізувати сучасний стан дослідження теми;
- провести реконструкцію традиції бісерних виробів українців;
- осмислити культурні контексти і особливості появи та розвитку етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців;
- визначити матеріали та техніки виконання народних бісерних творів;
- розробити класифікацію бісерних компонентів народної ноші;
- дослідити локальні прояви етномистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців;
- висвітлити основні функції бісерних компонентів народного строю;
- встановити ключові принципи поступу етнічної мистецької традиції;
- увиразнити різні за енергетичним наповненням та змістом періоди, означені як «фази пасіонарно-креативного потенціалу»;
- проаналізувати чинники формування, еволюціонування та актуалізації етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців;

— дослідити у системі етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців місце і роль феноменів часу та осередку народного мистецтва;

— вказати перспективні напрями майбутніх досліджень.

**Об’єкт** дослідження — бісерне оздоблення народної ноші українців.

**Предмет** дослідження — процеси зародження, становлення та розвитку етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців, а також її засадничі принципи, чинники та феномени.

**Територіальні межі** наукової розвідки охоплюють Північну Буковину, Західне Поділля, Покуття та Гуцульщину. За сучасним адміністративним поділом України — це терени розміщені у межах Чернівецької, Тернопільської, Івано-Франківської та Закарпатської областей<sup>1</sup>. Наукове зацікавлення вказаними історико-адміністративними та етнографічними районами викликане тим, що вони складають макроареал найдавнішого і найстійкішого розвитку етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців.

Матеріали, більшість із яких була зібрана під час народознавчих експедицій та відряджень у вказаному макроареалі, складають основну джерелознавчу базу дослідження. Аналітичному осмисленню матеріалів саме з цих теренів повністю присвячено Розділ 6 «Локальна варіативність традиції: найдавніші ареали».

Проте, задля кращого розуміння універсальних характеристик етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців залучалася інформація, що стосується усіх етнографічних районів України.

**Хронологічні межі** роботи визначені кінцем XVIII — початком XXI ст., що відповідає часовим параметрам відносно молоді етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців. З метою дослідження витоків цієї традиції представлено реконструкцію традиції

---

<sup>1</sup> У тексті дисертації використано територіально-адміністративне районування України, дійсне станом на кінець 2020 року.



бісерних виробів українців, котра зародилася наприкінці X ст. і нагромадивши значний досвід та культурний спадок на зламі XVIII—XIX ст. дала початок одній зі своїх жанрових складових, а саме — традиції бісерного оздоблення народної ноші українців.

**Методологічною основою** дослідження стали системно-історичний і системно-ресурсний підходи та загальнонаукові (аналіз і синтез, індукція й дедукція) й спеціальнонаукові (історіографічних досліджень, інтерв'ювання, включеного спостереження, фотофіксації артефактів, аудіофіксації наративів, наукового опису, архівування, експериментального відтворення, кількісного аналізу, критичного аналізу, порівняльних аналогій, візуалізації, класифікації, типологічного аналізу, схематизації, інтерпретації, теоретичної реконструкції, концептуалізації, моделювання, прогнозування) методи.

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що *уперше*:

— здійснено реконструкцію етномистецької традиції бісерних виробів українців та її жанрової складової — традиції бісерного оздоблення народної ноші;

— сформульовано погляд на етнічну мистецьку традицію як систему, основним завданням якої є створення, вибіркоче засвоєння, збереження, передача та розвиток художнього досвіду, а також використання мистецьких творів як смислотвірних елементів етнічної культури;

— встановлено принципи еволюціонування етнічної мистецької традиції, завдяки яким традиція, постійно трансформуючись, зберігає свою автентичну природу;

— проаналізовано чинники формування, еволюціонування та актуалізації етномистецької традиції;

— досліджено час та осередок народного мистецтва як феномени етномистецької традиції, що координують традицію у часопросторі;

*поглиблено та уточнено знання:*

— про засади технології народномистецьких практик з бісером;

- про типологію бісерних компонентів народної ноші українців;
- про різночасові (у контекстах трьох етапів) локальні (на рівні ареалів, етномистецьких зон та осередків) технологічні, типологічні та художньо-стилістичні особливості народної творчості з бісером;
- про основні функції бісерних компонентів народної ноші українців;
- про історичну і культурну цінність бісерного оздоблення української народної ноші XIX — початку XXI ст.;

*введено у науковий обіг:*

- терміни, які стосуються закономірностей та особливостей розвитку етнічної мистецької традиції та уможливають їх поглиблене вивчення;
  - значний обсяг речових та вербальних джерел, зокрема маловідомі артефакти з музейних колекцій і приватних збірок, а також пам'ятки та інформацію про них, виявлені під час польових досліджень;
  - локально уживані народні означення, що стосуються теми роботи;
- набули подальшого розвитку:*
- теорія етнічної мистецької традиції;
  - поняттєва лексика теорії етнічної мистецької традиції.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає в тому, що зібрані та систематизовані матеріали й висновки заповнюють прогалину у вивченні традиційної культури українців. Результати дослідження сприятимуть розвитку теорії етнічної мистецької традиції. Вони стануть корисними для наступних етнологічних проєктів. Зокрема, напрацьований та апробований методологічний і термінологічний інструментарій може застосовуватися у реконструкціях та теоретичному осмисленні інших морфемних мистецьких традицій. Здобуті знання можуть бути використані у навчальному процесі при укладанні програм з етнологічних та мистецтвознавчих студій для навчальних закладів усіх рівнів акредитації. Зібрані та опрацьовані матеріали допоможуть у написанні методичних посібників, навчальних підручників, курсових та дипломних робіт. Вони придадуться при укладанні словникових та енциклопедичних видань.

Практичне значення мають також особисто виявлені локально уживані народні означення, вагомі не лише для етнологічних, а також мистецтвознавчих, етнолінгвістичних, філологічних, культурологічних, фольклористичних тощо досліджень. Проаналізовані у процесі роботи над дисертацією відомості будуть особливо корисними у навчанні й творчості народних майстрів та дизайнерів сучасного одягу. Вони також сприятимуть фаховому зросту реставраторів, зокрема тих, що працюють із бісерними пам'ятками минулого. Дисертація, зокрема її п'ятий розділ «Бісерні компоненти народної ноші українців: типологія та її історична динаміка», може слугувати посібником у систематизації музейних фондів, в експозиційній і науково-методичній роботі музеїв.

**Апробація результатів дисертації** відбулася на наукових форумах, конференціях, сесіях, пленарних засіданнях і семінарах: Міжнародній науковій конференції «Лемки, бойки, гуцули, русини — історія, сучасність, матеріальна і духовна культура» (Словаччина, м. Свидник, 21—23 червня 2013 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Традиції та сучасний стан культури і мистецтва» (Білорусь, Мінськ, Центр досліджень білоруської культури, мови і літератури Національної академії наук Білорусі, 25—26 травня 2013 р.); Науковій сесії Наукового товариства ім. Тараса Шевченка (Україна, м. Львів, ІН НАНУ, 23 березня 2013 р.); XVII Міжнародній науковій конференції «Мода і дизайн: історичний досвід — нові технології» (Російська федерація, Санкт-Петербург, 28—31 травня 2014 р.); X Науковій сесії СКІМ «Актуальні трансформації мистецтва XX—XXI століть: образотворче, декоративне, дизайн» (Україна, м. Львів, ІН НАНУ, 20 травня 2014 р.); V Міжнародній науковій конференції «Лемки, бойки гуцули, русини — історія, сучасність, культура матеріальна і духовна» у 70-ту річницю виселення українців з Польщі до УРСР в 1944—1946 роках (Польща, м. Слупськ, 24—26 вересня 2015 р.); XXVI сесії Наукового товариства ім. Тараса Шевченка, пленарне засідання Комісії образотворчого та прикладного мистецтва та Інституту колекціонерства мистецьких пам'яток при НТШ (Україна, м. Львів,

ІН НАНУ, 24 березня 2015 р.); Всеукраїнському науково-практичному семінарі «Декоративно-ужиткове мистецтво у збірках львівського Музею етнографії та художнього промислу: історико-культурна цінність та перспективи актуалізації» (Україна, м. Львів, ЦТДЮГ, 20 березня 2015 р.); Міжнародній науковій конференції «Глобалізація / європеїзація і розвиток національних слов'янських культур» (Україна, м. Київ, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, 24 травня 2016 р.); VII Міжнародній науковій конференції «Традиції та сучасний стан культури і мистецтва» (Білорусь, м. Мінськ, ГНУ «Центр досліджень білоруської культури, мови і літератури Національної академії наук Білорусі, 24—25 листопада 2016 р.); Міжнародній науковій конференції «Етнологічна спадщина: концепції, тенденції та підходи» (Молдова, м. Кишинів, Інститут культурної спадщини АН Молдови, 23—24 травня 2017 р.); I міжнародній міждисциплінарній заочній конференції «Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрямки досліджень» (Україна, м. Львів, ІН НАНУ, 17 жовтня 2017 р.); Міжнародному науковому форумі «Традиційний білоруський костюм в європейському культурному просторі» обл.» (Білорусь, м. Мінськ, вул. Сурганова, 1, корп. 2, 19—20 жовтня 2017 р.); Міжнародній науковій конференції «Дала нам Чехія чоловіка з золотим серцем» (до 160-річчя від дня народження Франтішека Ржегоржа) (Україна, м. Львів, ІН НАНУ, 12—13 жовтня 2017 р.); Українсько-литовському науковому семінарі «Західноукраїнський етнографічний текстиль в наукових дослідженнях львівської мистецтвознавчої школи» (Литовська республіка, Румшішкес, район Кайшядоріс, Музей народного побуту Литви, 12 червня 2018 р.); II Міжнародній міждисциплінарній заочній конференції «Народне мистецтво на початку XXI століття: актуальні напрямки досліджень» (Україна, Львів, ІН НАНУ, 30 жовтня 2018 р.); IX Міжнародній науково-практичній конференції «Традиції та сучасний стан культури і мистецтва» (Білорусь, Мінськ, Центр досліджень білоруської культури, мови і літератури Національної академії наук Білорусі, 13 вересня 2018 р.); Міжнародній конференції молодих вчених

«Промислове будівництво 2019» (Литва, Каунас, Каунаський технологічний університет, Факультет машино-будування та дизайну, 17 травня 2019 р.); I Міжнародній конференції «Культурна спадщина минулого — вклад у розвиток стабільного суспільства майбутнього» (Молдова, Кишинів, Національна бібліотека Республіки Молдови, 23—24 вересня 2019 р.); Міжнародній конференції «Культурна спадщина: дослідження, валоризація, промоція» (Молдова, Кишинів, Інститут культурної спадщини АНМ, 28—29 травня, 2020 р.); IV Міжнародній міждисциплінарній заочній конференції «Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрямки досліджень» (Україна, м. Львів, Інститут народознавства НАН України, 31 жовтня 2020 р.); III Міжнародній конференції «Культурна спадщина минулого — вклад у розвиток стабільного суспільства майбутнього» (Молдова, Кишинів, Національна Академія наук Молдови, 12 лютого 2021 р.).

**Особистий внесок здобувачки.** Всі наведені у підсумкових частинах дослідження результати здобуті самостійно. Серед публікацій, підготовлених у співавторстві, особистий внесок здобувачки становить 50 і більше відсотків. До таких праць відносяться: наукова розвідка багатої на українські бісерні прикраси XIX ст. музейної колекції Франтішека Ржегоржа [9] (основні публікації) та порівняльні студії етнографічного текстилю українців та литовців [14, 32] (публікації, що додатково висвітлюють результати дисертації).

**Публікації.** Головні положення дисертації викладені у двох монографіях, п'яти розділах колективних монографій та 23 статтях у вітчизняних та закордонних фахових виданнях, три з яких включені до наукометричної бази Scopus, а також 19 публікаціях, які додатково відображають результати дисертації.

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, восьми розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел і літератури (458 позиції), додатків. Загальний обсяг роботи становить 562 с., з них 408 с. основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛА

#### 1.1. Історіографія дослідження

Для висвітлення етнічної мистецької традиції (скорочено — ЕМТ) бісерного оздоблення народної ноші (скорочено — БОНН) українців у багатій варіативності її часопросторових трансформацій були сформульовані чіткі завдання, кожне з яких вимагало опрацювання специфічного корпусу наукової літератури.

На етапі *обрання методики* найбільш корисними стали дослідження Олександра Каменського «Древо традиції» [Каменский 1980]; Едуарда Маркаряна «Вузлові проблеми теорії культурної традиції» [Маркарян 1981]; Кирила Чистова «Традиція і варіативність» [Чистов 1983]; Марії Некрасової «Народне мистецтво як частина культури» [Некрасова 1983]; Лева Гумільова «Мистецтво і етнос: постановка проблеми», «Географія етносу в історичний період», «Етнічні проблеми: два підходи до вивчення», «Кінець і знову початок: Популярні лекції по народознавству» [Гумилёв 1972; 1990; 1992; 2004], Юліана Бромлей «Етнос і етнографія» [Бромлей 1973], Степана Павлюка «Етногенеза українців: спроба теоретичної конструкції» [Павлюк 2006], Михайла Станкевича «Автентичність мистецтва (питання теорії пластичних мистецтв)», «Теорія рами. Вибрані праці з історії та теорії мистецтва», «Етностетика. Філософія народного мистецтва» [Станкевич 2004; 2015; 2020] та інші. Було з'ясовано грані дотичності між поняттями «культура» і «традиція», а також те, що етнічну традицію почали особливо активно досліджувати у ХХ ст., відколи було покладено початок новій науковій дисципліні — теорії культурної традиції, або традиціології. І досі актуально залишається дискусія навколо дефініції терміна «традиція». Різним є бачення підходів та проблематики етнічної традиції загалом та її мистецької складової зокрема. Водночас спільно визнаною є думка щодо

важливості дослідження етномистецької традиції. В Україні цим активно займався знаний мистецтвознавець М. Станкевич.

*Вивчення передісторії* жанрової традиції бісерного оздоблення народної ноші українців розпочато з екскурсу до витоків морфемної традиції бісерних виробів. Ретроспективне дослідження здійснювалося на основі опрацювання корпусу археологічної та історичної літератури. Цінними стали праці Галі Корзухіної [Корзухина 1954], Миколи Качалова [Качалов 1959], Юлії Щапової [Щапова 1965; 1972; 1974], Григорія Логвина [Логвин 1968; 1971], Михайла Кучери [Кучера 1975] та інших. Завдяки дослідженням цих учених удалося здійснити реконструкцію традиції бісерних виробів періоду України-Руси та частково пізнішого часу. На жаль, майже не висвітлено в археологічній та історичній літературі відомостей про бісерні вироби XIV—XVIII століття. Реконструкція цього періоду головно опиралася на мистецтвознавчі дослідження та аналіз творів церковного шитва, у якому перли та бісер продовжували (починаючи від X ст.) активно використовувати як допоміжний, а від XVIII ст. також як основний художній матеріал. У цій ділянці знань цінними стали праці Марії Новицької [1968], Тетяни Кари-Васильєвої [Кара-Васильєва 1996; 2010a; 2010b] та Віри Зайченко [Зайченко 1991; 1996].

Питання про *зародження й еволюцію* української традиції бісерних виробів та її жанрової складової — бісерного оздоблення народної ноші було розглянуто в контексті політичних і культурних подій в Україні. Використано, зокрема, публікації: Івана Крип'якевича «Історія України», «Галицько-Волинське князівство» [Крип'якевич 1990; 1999], Володимира Кубійовича «Західні українські землі в межах Польщі 1920—1939» [Кубійович 1963], Степана Макарчука «Писемні джерела з історії України», «Етнічна історія України» [Макарчук 1999; 2008], Романа Кирчіва «Етнографічно-фольклористична діяльність “Руської трійці”» [Кирчів 1990], Степана Павлюка «Етногенеза українців: спроба теоретичної конструкції», «Словник основних понять і термінів з теорії етнології», «Сучасний процес

формування соціальних ідентичностей українців в умовах глобалізованого суспільства» [Павлюк 2006; 2008; 2017], Оксани Сапеляк «Етнографічні студії в науковому товаристві ім. Шевченка (1898—1939)» [Сапеляк 2000], Володимира Овсійчука «Класицизм і романтизм в українському мистецтві» [Овсійчук 2001] та інші. Ці праці допомогли сформуванню погляду на мистецьку традицію українців як на етнічний феномен. Зокрема в монографії В. Овсійчука «Класицизм і романтизм в українському мистецтві» я знайшла розлогий вичерпний опис українського романтизму та патріотичного духу цієї історичної доби. Монографія видатного мистецтвознавця зміцнила мою впевненість у слушності твердження, відповідно до якого одночасне зародження в першій половині XIX ст. кількох нових народних мистецьких традицій було закономірним наслідком зростання політичної, соціальної та творчої активності українців. Аналіз літератури дозволив встановити взаємозв'язок між політичними та культурними подіями. Зокрема було зауважено, що актуалізація мистецьких і звичаєво-обрядових практик завжди виникала в періоди політичних потрясінь, надто в часи боротьби за національні права та соборність. Звідси було зроблено висновок про взаємозалежність політичної і мистецької традицій, актуалізація яких є синхронною та відбувається на тлі підвищеної пасіонарності [Федорчук 2017б; 2017в; 2017г; 2017д; 2018а; 2019б; Fedorchuk 2019а].

Від кінця XVIII ст. і до сьогодні (у контексті української історії) було виявлено існування трьох якісно різних етномистецьких парадигм<sup>2</sup> народної творчості зі своєрідними технологічними, типологічними та художньо-стилістичними характеристиками. Відтак важливе значення для реконструкції етапів розвитку ЕМТ БОНН українців мали праці, присвячені технології, типології та художнім особливостям бісерних творів. Серед таких — публікації, у яких художні вироби з бісеру було розглянуто як явище українського народного мистецтва.

---

<sup>2</sup> Етномистецька парадигма — сукупність панівних в координатах часопростору етнічної традиції стереотипів творчості та художніх ідей, які візуалізуються у технологічних, типологічних та художньо-стилістичних параметрах творів



До перших спроб репрезентації українських народних виробів із бісеру належать методичні напрацювання самодіяльної майстрині Енгеліси Литвинець [Литвинець 1977; 1985; 1986; Литвинець 1992]. Народжена поза межами осередку народної творчості майстриня самотужки осягала таємниці народної творчості та щедро ділилася здобутими знаннями. І хоча Е. Литвинець опанувала лише основні техніки роботи з бісером та дізналася не про всі типи накладних прикрас етнічної ноші, ті секрети технології, із якими вона поділилась у публікаціях, уже декілька десятиліть поспіль наснажують і примножують когорти самодіяльних та професійних майстрів, оскільки практично всі публікації цієї авторки виходили великими тиражами й були в широкому продажу; до сьогодні вони залишаються доступні читачам багатьох обласних, районних, ба навіть сільських бібліотек.

Одним із перших, хто науково осмислив художній спадок українських народних майстрів бісерних виробів, був Антон Будзан. У 1976 р. побачила світ його стаття «Художні вироби з бісеру» [Будзан 1976]. Розглянувши й проаналізувавши літературні джерела, експонати музейних збірок та експедиційні матеріали 1968—1973 рр., львівський мистецтвознавець виокремив й описав п'ять типів народних прикрас із бісеру, перелічив райони їхнього побутування, подав окремі автентичні назви таких творів та здійснив мистецтвознавчий огляд художніх особливостей деяких прикрас кінця ХІХ — середини ХХ століття. Також дослідник у загальних рисах описав дві основні техніки виконання бісерних виробів — плетення (воно ж нанизування) та ткання.

У 1980-х рр. прикраси українців стали предметом наукового зацікавлення львівської мистецтвознавиці Ганни Врочинської-Савчук. До праць, присвячених безпосередньо оздобам із бісеру, належить стаття «Вироби з бісеру», що увійшла до довідника «Народні художні промисли УРСР» [Савчук 1986, с. 99—102]. Дослідниця коротко проаналізувала бісерні оздоби ХІХ—ХХ ст., але оминула увагою інші, виконані з використанням бісеру, компоненти народного костюма, згадавши буквально одним реченням

про те, що в першій половині ХХ ст. «на Волині, Поділлі і в Галичині масово почали використовувати бісер для вишивання безрукавок: керсеток, камізельок, байбараків, а на Буковині — сорочок» [Савчук 1986, с. 99].

Ґрунтовнішою є розвідка бісерних оздоб, яку здійснила Г. Врочинська-Савчук в монографії «Українські народні жіночі прикраси ХІХ — початку ХХ століть» [Врочинська 2007, с. 83—93]. У багатій на ілюстративний матеріал роботі мистецтвознавиця розлого описала п'ять типів бісерних прикрас жіночого строю українок, про які згадував А. Будзан. Основну увагу Г. Врочинська зосередила на таких питаннях як терени побутування, способи використання та найбільш виразні регіональні особливості українських жіночих оздоб із бісеру.

Рівночасно з публікацією Г. Врочинської-Савчук світ побачила авторська монографія «Українські народні прикраси з бісеру» [Федорчук 2007а]. У цій монографії коротко проаналізовано витоки та розвиток українського народного мистецтва бісерних виробів, описано технологію народної творчості з бісером, запропоновано розгорнуту типологію українських народних прикрас із бісеру (загалом 18 типів), а також розглянуто основні мотиви орнаментики творів ХІХ — першої половини ХХ століття.

Окрім узагальнювальних студій, дослідники народної ноші українців здійснювали *регіональні та локальні розвідки* накладних прикрас із бісеру. Серед таких — стаття А. Будзана «Вироби з бісеру», що увійшла до колективного історико-етнографічного дослідження «Бойківщина» [Будзан 1983]. Праця цінна повідомленнями про ареали різних типів бісерних прикрас у бойків, а також уперше здійсненим описом бойківської кризи — самобутньої прикраси, типової для народної ноші східної Бойківщини [Будзан 1983, с. 280].

Ґуцульські вироби з бісеру вивчала співробітниця НМНМГП Мирослава Сахро, стаття якої «Прикраси з бісеру» увійшла до колективного історико-етнографічного дослідження «Ґуцульщина» [Сахро 1987]. Авторка

невеликої, але багатой на польові матеріали публікації перелічила найтипівіші мотиви гуцульських бісерних оздоб та їх народні назви. Також вона влучно зауважила та на конкретних прикладах проілюструвала вирішальну роль колориту у формуванні художньо-стилістичного розмаїття локальних традицій Гуцульщини [Сахро 1987, с. 441].

Давні бісерні вироби Північної Буковини аналізувала працівниця музею Алла Павлюк у статті «Прикраси з бісеру у фондах Чернівецького музею народної архітектури та побуту» [Павлюк 2000]. Стаття містить стислі відомості щодо технології, типології, автентичних назв та призначення буковинських оздоб.

Дослідження прикрас усіх етнічних груп Північної Буковини в контексті міжетнічних взаємовпливів проводила Ольга Фединчук [Фединчук 2018а; 2018б; 2019]. Новою є інформація, зібрана в ході польових досліджень, щодо автентичних назв бісерних виробів, імен сучасних майстрів, особливостей народної творчості буковинців.

Бісерні прикраси лемків аналізувала Зеновія Тканко в статті «Прикраси лемків», яка була опублікована в історико-етнографічному дослідженні «Лемківщина» [Тканко 2002]. Авторка статті назвала два типи традиційних бісерних оздоб, характерних для лемківського народного вбрання, — гердан та кризу, а також повідомила про деякі особливості їх орнаментальних рішень [Тканко 2002, с. 285—286].

Аналіз бісерного оздоблення народної ноші різних етнографічних груп Південно-Західного історико-етнографічного регіону України проводила також я [Федорчук 2007а; 2007в; 2007г; 2008; 2009а; 2012б; 2012г; 2013а; 2013в; 2014а; 2014б; 2015; 2016; 2017б; 2017ж; 2020г; 2020д; 2020е]. Результати моїх досліджень засвідчили те, що ЕМТ БОНН українців локалізувалася в часі та просторі нерівномірно, набувши найбільш раннього та найуспішнішого розвитку на теренах Північної Буковини [Федорчук 2013в, с. 1081], Західного Поділля [Федорчук 2015б, с. 842], Покуття [Федорчук 2017б, с. 188—189] та Гуцульщини [Федорчук 2017г, с. 1048; 2020е, с. 335].

Це мотивувало мене зробити ці терени основним полем емпіричних та теоретичних досліджень.

Відомості про бісерні вироби українців подавали також дослідники українського народного одягу. Корисну інформацію уміщує монографія «Український народний одяг» львівської етнографіні, дружини й наукової колеги А. Будзана — Катерини Матейко. У розділі «Прикраси» етнографія чільне місце відвела саме бісерним оздобам [Матейко 1977, с. 138—142]. Опрацьовуючи музейні експонати та польові знахідки, К. Матейко одночасно з А. Будзаном дійшла висновку, що найдавнішою технікою виготовлення бісерних прикрас українців було «плетіння-сіяння» (нанизування), способи якого є дуже різноманітні [Матейко 1977, с. 140—141]. К. Матейко подала коротку інформацію про п'ять типів оздоб [Матейко 1977, с. 140—141]. Про бісерні прикраси українок К. Матейко коротко згадувала також і в інших своїх публікаціях [Матейко 1973; 1976; 1983; 1987]. Ревно працюючи на науковій ниві, подружжя А. Будзана та К. Матейко захоплювалося й художньою творчістю. Поєднуючи отримані теоретичні знання з набутими практичними навичками, дослідники української народної мистецької спадщини творили високохудожні прикраси, щедро даруючи їх із різних нагод своїм колегам. Тим самим вони підтримували й популяризували народну традицію не лише своїми науковими, а також і мистецькими роботами.

Згадки про райони побутування бісерних оздоб та декорованого бісером одягу й головних уборів вдалося розшукати так само в етнологічних та мистецтвознавчих розвідках Тамари Ніколаєвої [Николаева 1988; Николаева 1996; 2005], Галини Стельмащук [Стельмащук 1993; 1999; 2006; 2008; 2013], Майї Білан [Білан 2000], Тетяни Кари-Васильєвої [Кара-Васильева 2008].

Про бісерні компоненти народного вбрання писали дослідники етнічної культури, зокрема народного одягу, буковинців, серед них — мистецтвознавиця Мірра Костишина [Костишина 1996] та етнологи Ярослава Кожолянка [Кожолянка 1994] і Георгій Кожолянка [Кожолянка 1999, с. 225—

312]. Завдяки результатам наукових вислідів згаданих учених вдалося уточнити автентичні назви, ареали та особливості функціонування відомих серед буковинців типів бісерних виробів.

Відомості про традиційну ношу закарпатських гуцулів і, зокрема, про деякі її бісерні компоненти (прикраси, головні убори) містять праці Василя Коцана [Коцан 2012, с. 148—150; 2015, с. 405, 408; 2017, с. 19—20]. Найбільше інформації уміщує нова монографія ученого, повністю присвячена жіночим бісерним прикрасам Закарпаття [Коцан 2020].

Задля поглиблення студій, присвячених композиційним особливостям бісерних виробів, важливо було залучити публікації дослідників ткацтва та вишивки — етнічних мистецьких традицій, які є значно давнішими за традицію бісерного оздоблення народної ноші українців. Саме в контекстах цих архаїчних традицій сформувалися архетипи української орнаментики. Відтак було вивчено праці Олени Никорак [Никорак 1988; 2004], Раїси Захарчук-Чугай [Захарчук-Чугай 1979; 1986; 1988], Тетяни Кари-Васильєвої [Кара-Васильєва 1996; 2008], Людмили Булгакової-Ситник [Булгакова-Ситник 2005; 2008], Романа Пилипа [Пилип 2012].

Зовсім мало інформації вдалося зібрати про регіональні та локальні технічні й художньо-стилістичні особливості бісерних творів, виконаних технікою вишивання. Для прикладу, у книжці Людмили Булгакової-Ситник «Подільська народна вишивка: Етнографічний аспект» є лише коротенькі згадки про вишиті бісером оксамитові безрукавки без технічного й художньо-стилістичного аналізу таких виробів [Булгакова-Ситник 2005, с. 38—40, 166]. А в монографії Р. Пилипа «Художня вишивка українців Закарпаття ХІХ — першої пол. ХХ ст.» багатої на автентичні художні ідеї тамтешньої бісерної вишивки взагалі не розглянуто [Пилип 2012].

Для реконструкції поетапного розвитку ЕМТ БОНН українців важливе значення мали відомості про *еволюцію української орнаментики*, що їх подавали Ольга Косач [Косачева 1876], Людвіг Вербицький [Wierzbicki 1889], Еріх Кольбенгаєр [Кольбенгаєр 2008], Сергій Маковський [Народное

искусство 1925], Володимир Січинський [Січинський 1926], Григорій Павлуцький [Павлуцький 1927], Григорій Смольський [Смольський 2013], Михайло Селівачов [Селівачов 2005] та інші. Завдяки добре проілюстрованим працям перелічених дослідників було виявлено важливі докази того, що в ХІХ ст. у творах української вишивки, ткацтва та стилістично спорідненого з ними мистецтва бісерних прикрас панувала геометрична орнаментика, яка на зламі ХІХ—ХХ ст. почала поступово доповнюватися також геометризованими формами щонайбільше фітоморфних мотивів.

Зрештою публікації дослідників української орнаментики є добре знаними в колах українських етнологів та мистецтвознавців. Серед рідко цитованих праць — доробок інженера Е. Кольбенгаєра, який у 1902—1912 рр. присвятив себе збиранню народної вишивки «русинів» (українців) та «волохів» буковинського краю. Зокрема автор книжки «Взори вишивок домашнього промислу на Буковині» занотував інформацію про оздоблені вишивкою компоненти народного одягу буковинських українців: сорочку, «ручник», «ширінку», «кожух»; коротко проаналізував «українські буковинські стіби» та мотиви вишитих орнаментів [Кольбенгаєр 2008, с. 4—17]. У кольорових графічних схемах уважний дослідник задокументував використання бісеру у вишивці сорочок [Кольбенгаєр 2008, с. 7, 17]. Хоча й дуже коротко, але автор усе ж таки згадав і буковинські гердани [Кольбенгаєр 2008, с. 9, 32].

Найціннішим дослідженням орнаментального багатства народного візуального мистецтва українців на сьогодні є монографія М. Селівачова «Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія)». Ця праця, за влучним визначенням самого ж автора, є комплексним дослідженням «максимально представницького й формалізованого у вигляді бази даних масиву інформації про орнаментуку різних видів українського народного мистецтва в зіставленні її зорових і словесних образів, просторового вирішення й символічного підтексту» [Селівачов 2005, с. 16]. Зокрема еволюції української орнаментики (а декор

бісерних виробів власне й постає органічною частиною української орнаментики) присвячено перший розділ відомої монографії [Селівачов 2005, с. 25—170].

Для глибшого розуміння ЕМТ БОНН українців як феномену світової культури було простудійовано працю «Бісероплетіння. Світовий путівник» [Crabtree 2002]. Автори видання дослідили історію виробництва скляного бісеру в Європі (Венеція, Богемія, Німеччина, Франція, Австрія, Нідерланди) та Азії (Індія, Тайвань, Японія), а також встановили хронологію поширення бісерних матеріалів у світі [Crabtree 2002, р. 20—27]. Праця містить короткі огляди мистецтва бісерування багатьох народів. Кілька сторінок, зокрема, присвячено народній творчості українців, щоправда, проілюстровано її не найкращими зразками [Crabtree 2002, р. 158—161]. Такий факт опосередковано засвідчує те, що традиція бісерного оздоблення народної ноші українців, на жаль, допоки мало відома у світі.

Для порівняльних досліджень і виявлення міжетнічних універсалій та унікальностей було використано інформацію, яку подавали білоруські [Раманюк 1981; Лобачевская 2013], польські [Turska 1997], болгарські [Велева 1980; Komitska 2000; Банчева 2010], словацькі [Словацкое народное искусство 1953], чеські [Tauberová 2012; Tormyševa 2018], румунські [Румынское народное искусство 1955; Vanateanu 1956; Vulcănescu 1969; Битке 2011], молдовські [Зеленчук 1985; Condraticova 2019], російські [Моисеенко 1959; 1966; 1990; Фалеева 1976; Юрова 2003а; 2003б] дослідники народної ноші.

Під час розгляду перелічених праць було з'ясовано, що художні вироби з бісеру залишаються малознаною ділянкою білоруського, польського, словацького, румунського, болгарського, угорського народознавства. Водночас вагомим постає доробок російських етнографів та мистецтвознавців. Так, цінну інформацію про історію появи та розповсюдження бісеру у світі й пов'язані з бісерним рукоміслом тенденції європейської моди подала Валентина Дудорева в книзі «Бісер в старовинному

рукоділлі» [Дудорева 1923]. Найбільшу увагу авторка приділила художньому аналізу бісерних виробів панського побуту XIX ст., також фрагментарно згадала тогочасні народні прикраси з бісеру, що побутували на українських та російських теренах Російській імперії.

Важливі відомості та порівняльні розвідки про народну ношу українців, росіян та білорусів зібрала й подала у своїх публікаціях російська етнографиня Галина Маслова. Так, із дослідження «Народний одяг росіян, українців і білорусів у XIX — на початку XX ст.» можна довідатися про регіони побутування та деякі типологічні й художні особливості українських, російських та білоруських бісерних оздоб [Маслова 1956]. Окрім того, Г. Маслова досліджувала функції деяких компонентів народного одягу та семантику орнаментальної мови народної вишивки росіян, українців, білорусів [Маслова 1956; 1978; 1984].

Цінним матеріалом для дослідження бісерного декору українського народного одягу слугували публікації В. Фалеєвої, О. Мойсеєнко та О. Юрової, передовсім монографії «Бісер та склярус у Росії XVIII — початку XX століть» [Моисеєнко 1990] та «Епоха бісеру в Росії» [Юрова 2003а]. Завдяки цим працям можна простежити аналогії та відмінності між українською і російською традиціями художніх виробів із бісеру в період від XIX — до середини XX століття.

Серед інших зарубіжних досліджень помітною є дисертаційна праця молодої етнологині Юлії Тормишевої «Застосування бісеру в традиційному текстилі» [Tormyševa 2018]. Молода вчена наголосила на ігноруванні з боку чеських етнологів такого явища народного мистецтва як бісерне оздоблення народної носі [Tormyševa 2018, s. 23, 120]. виправляючи цю ситуацію, дослідниця пропонує власну реконструкцію явища, яке розвивалося в різних регіонах Чехії (щонайбільше в Богемії та Моравії) та вирізнялося локальними особливостями. Дослідження Ю. Тормишевої є цінним з огляду на те, що саме Чехія була тією країною, звідки в Україну потрапляв бісер та продукція з нього. Первісно я передбачала, що традиція бісерного оздоблення народної



ноші українців могла бути культурним запозиченням із Богемії на зламі XVIII—XIX століть. Проте після порівняльних студій технологічних, типологічних і художньо-стилістичних прикмет богемських та українських артефактів я відмовилася від такої версії. Зараз я схильна вважати, що народження ЕМТ БОНН українців відбулося завдяки усім країнам Австрійської імперії, через які популярність бісерного декору досягла України.

Дослідження універсальних та унікальних рис ЕМТ БОНН українців тривало також у рамках участі в програмі українсько-литовського міждисциплінарного проєкту «Орнаментика народного текстилю Західної України та Литви: універсальні та унікальні параметри» (2018—2019). Я вивчала литовську літературу й обстежувала речові пам'ятки бісерного декору традиційного текстилю Литви. Інформація про декоровані бісером доповнення литовського народного одягу була почерпнута з досліджень Ірени Феломени Юшкенє, Діани Томкувенє, Оні Дануте Алекненє [Juškienė 2008; Tomkuvienė 2013; Alekniene 2014]. Завдяки працям згаданих дослідниць мені вдалося встановити наявність низки технологічних, типологічних та художньо-стилістичних аналогій і відмінностей між бісерним декором ансамблів етнічного одягу українців та литовців [Fedorchuk 2019b, p. 26—27]. Усі почерпнуті з іноземної літератури відомості про бісерні вироби європейських народів складають особливу цінність оскільки дозволяють виявити унікальні риси та переконатися в самотності традиції бісерного оздоблення народної ноші українців [Федорчук 2008б, с. 123—124].

У роботі над дисертацією було простудійовано також джерелознавчі праці, зокрема аналітичні огляди музейних та приватних колекцій. Так, із публікацій чеської етнологині Наді Валашкової вдалося дізнатися про колекцію українських творів, яку зібрав Франтішек Ржегорж для Чеського промислового музею в Празі за дорученням родини Напрстків [Valášková 1999; 2007; 2017]. Нині ця колекція зберігається у фондах Етнографічного відділу Національного музею у Празі. Н. Валашкова відзначила високу

цінність матеріальних пам'яток, публікацій, рукописів та фотографій (скляні пластини 9 × 12 і фотокартки з акуратними підписами колекціонера), які зібрав та зробив учений в останній чверті XIX століття [Valášková 2007, s. 32]. Також Н. Валашкова повідомила про багатогранність етнографічної колекції (текстиль, прикраси, іграшки, писанки, твори зі скла, металу, дерева) та її значний обсяг — понад 1200 експонатів [Valášková 1999, s. 52], серед яких є збірка бісерних прикрас [Valášková 2017, s. 74].

Отож, дотична до теми дисертаційного дослідження наукова література є доволі широкою. Це передовсім праці, присвячені висвітленню історії та етногенези українців. Вони були використані для встановлення історичних контекстів різних етапів розвитку етномистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців. Другу і найбільшу групу праць становлять етнологічні та мистецтвознавчі розвідки, у яких міститься інформація про бісерні компоненти української ноші, а також аналогічні твори сусідніх етносів, що є важливим для порівняльних студій задля встановлення універсальних та унікальних рис української традиції БОНН.

Аналітичний огляд наукової літератури виявив недостатньо розпрацьованими питання технологічних, типологічних та художньо-стилістичних особливостей української народної творчості з бісером. Так само не вивчені допоки функції бісерних компонентів ансамблю українського народного одягу. Тим більше ніхто з дослідників народного мистецтва не здійснював спроб побудови теоретичної моделі ЕМТ БОНН українців.

## 1.2. Джерельна база

У дослідженні етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців було використано писемні, зображальні, речові та усні (наративи) джерела, зібрані стаціонарно та в польових умовах. До найдавніших *писемних джерел* належать «Записки» арабського письменника Ахмеда Ібн-Фадлана, який у 921—922 рр. був членом дипломатичного почту каліфа Муктадира до приволзьких болгар. У записах арабського мандрівника

міститься свідчення про русинів, які купували в болгар зелені коралики, завезені на кораблях Волгою. Намиста з таких кораликів були улюбленою прикрасою русинських жінок [Січинський 1992, с. 15].

Фрагментарні відомості про вироби з бісеру вдалося виявити в Галицько-Волинському літописі. У текстах за 1223 та 1288 рр. згадано, зокрема, про гаптовані церковні тканини й ікони, прикрашені перлами та бісером [Літопис 1989, с. 418, 447]. До поодиноких писемних джерел пізнішого часу належить запис у щоденнику антиохійського архидиякона Павла Алепського про чорні оксамитові декоровані перлами й самоцвітами стрічки-обручі, які у XVII ст. одягали на голову доньки київських вельмож [Путешествие 1997, с. 105].

На зламі XVIII — XIX ст., на зорі романтизму, відколи фольклорна творчість стала центром суспільної уваги, розпочалося накопичення польових джерел народної культури та їх оприлюднення. Зокрема з ініціативи та за активної участі громадських і державних діячів у XIX — на початку XX ст. було організовано низку етнографічних та сільськогосподарських виставок. Із нагоди виставок готували літературні огляди, каталоги та путівники [Туркавський 2004; Каталог 1909; Путеводитель 1913]. І хоча в літературній спадщині виставок згадок про бісерні вироби українських селян назагал мало, вони всі цінні. Для прикладу, з написаного 1880 р. літературного огляду Маркелія Туркавського «Етнографічна виставка Покуття в Коломиї» відомо, що на ній експонували гердани з Микуличина [Туркавський 2004, с. 15]. Це повідомлення є документальним підтвердженням локації одного з осередків ЕМТ БОНН гуцулів.

Відомості про бісерні вироби українців уміщено й у виставкових, а також фондowych музейних каталогах пізнішого часу [Украинцы 1983; Бисер 1990; Бисерные изделия 1997; Výstava 2019]. Скажімо, видання «Українці XIX—XX ст.: каталог-вказівник етнографічних колекцій», підготовлене Російським етнографічним музеєм у Санкт-Петербурзі, містить інформацію про надходження до його фондів бісерних прикрас українців, які свого часу

зібрали Яків Головацький, Хведір Вовк, Костянтин Широцький, Альона Лебєдєва [Українці 1983].

Окрему групу писемних джерел склала рукописна документація з музейного обліку (книги вступу та інвентарні картки). Відзначу, що таку документацію було використано з обережністю, оскільки інформацію про назву, авторство, час та місце походження твору музейники записували не завжди сумлінно. Окрім того, деякі з пам'яток по кілька разів переносили з одних фондів до інших та водночас змінювали їх інвентарні номери, багато відомостей зрештою було втрачено або спотворено. Остаточна атрибуція пам'ятки вимагала застосування методів аналогій (виявлення аналогічних творів) та порівняльного аналізу (зіставлення атрибутованих та неатрибутованих пам'яток, аналогічних за технологічними, типологічними та художньо-стилістичними ознаками).

Важливими для дослідження стали згадки та описи, які подали авторитетні етнографи. До цієї групи писемних джерел належить праця Павла Чубинського «Труди етнографічно-статистичної експедиції в Західно-Руський край» (1877). Український етнограф занотував: «<...> на правому боці Дніпра з дрібних різноколірних намистин виготовляють узорчасте намисто, на яке використовують найбільше чорного й білого намиста: “чорне для поля, а біле, червоне та голубе чи там інше яке-небудь для мережок”. Таке намисто називається “лучка”» [Чубинский 1877, с. 426].

Про бісерні оздоби народного одягу українців згадував Яків Головацький у праці «Про народний одяг й убрання русинів або руських у Галичині та північно-східній Угорщині» (1877). Дослідник написав, що на Західному Поділлі, у селі Гермаківці Чортківського повіту (тепер Борщівський р-н Тернопільської обл.), дівчата й молодиці носили на шії «силянки» з бісеру в поєднанні з кількома десятками разків скляних намистин та природних коралів [Головацкий 1877, с. 60]. Дівочі прикраси з бісеру для шії та голови Я. Головацький також фіксував на Гуцульщині й Покутті [Головацкий 1877, с. 73]. Згадки про прикраси з бісеру на Покутті, Західному

Поділля, Гуцульщині та Буковині залишив так само польський народознавець Оскар Кольберг у працях «Покуття» (1882) та «Карпатська Русь» [Kolberg 1882, s. 35—49; 1970, s. 115].

Бісерні оздоби українців неодноразово фіксував Іван Франко. У «Передньому слові» до збірки Ольги Рошкевич (1886) є згадка про «пов'язку з кораликів власної роботи» як єдину нашійну оздобу бойківських дівчат зі с. Лолин (тепер Долинський р-н Івано-Франківської обл.) [Франко 1980, с. 42]. В описі Етнографічної виставки в Тернополі (1887) І. Франко згадав про велику кількість представлених на ній покутських герданів, які дівчата носять на шиї та чолі, а хлопці — на капелюхах [Франко 1985, с. 479]. У літературно-науковому звіті «Етнографічна експедиція на Бойківщину» (1905) І. Франко подав короткий опис відомого в деяких районах Бойківщини стрічкового гердана як жіночої нашійної оздоби та зафіксував його назви в селах Лютовиська («драбинка») та Лолин («ширинка») [Франко 1982, с. 91].

Про «гердани» як прикраси чоловічої та жіночої носі покутян залишив згадку Франц Ксаверій Мрочко в розвідці «Снятинщина. Причинки до крайової етнографії» (1898) [Мрочко 1977, с. 19]. Бісерні оздоби, які були обов'язковим атрибутом святкового вбрання молодих гуцулок, фігурують у монографії Володимир Шухевича «Гуцульщина» (1899) [Шухевич 1997, с. 150, 156]. Не поминув увагою народні вироби з бісеру і Хведір Вовк, який у праці «Етнографічні особливості українського народу» (1916) у переліку нашійних прикрас українок назвав «силянку», яку також можуть йменувати «гирдан», «гирдяник», «ланка», «очко», «дробинка», «лучка», «галочка», «згардочка», «пупчики» [Вовк 1995, с. 130]. Принагідно етнограф відзначив, що така прикраса з бісеру була найбільш знаною в Галичині. Про «гердан» як обов'язковий компонент весільного головного убору покутянки коротко згадав так само Іван Волошинський в описі «Весіле в Далешеві Городенського пов.» [Волошинський 1919, с. 5].

Згадку про «оригінальну і зовсім несподівану» дівочу нашійну оздобу із західних земель України — «дробинку», що теж може мати місцеві назви

«лучка», «голочка», «ланка» і «силянка», умістив Олекса Воропай в етнографічному нарисі «Звичаї нашого народу» (1966) [Воропай 1991, с. 315].

Перелічені писемні джерела подають інформацію про ареали та окремі осередки традиції бісерних оздоб; зберігають автентичні назви окремих виробів; зрідка тлумачать призначення тих чи інших прикрас; інколи уміщують досить стислі описи таких виробів.

Відтак найвагомішу частину писемних джерел склали письмові звіти народознавчих експедицій та відряджень, які особисто й прицільно здійснила дисертантка упродовж 2001—2018 років [Архів 2001; 2002; 2003; 2004; 2005; 2006; 2007а; 2007б; 2008; 2010; 2011; 2012; 2013а; 2013б; 2014; 2015; 2016а; 2016б; 2016в; 2017а; 2017б; 2018].

Важливу для дослідження мистецької традиції візуальну інформацію несуть *зображальні джерела*. Їх, як і літературних згадок, небагато; вони висвітлюють ЕМТ БОНН українців не вичерпно, проте в деяких випадках є незамінними.

Окрему групу зображальних джерел становлять *твори живопису*. Українців у народному одязі малювали Єжи Глогівський, Василь Тропінін, Тарас Шевченко, Костянтин Трутовський, Лев Жемчужников, Корнило Устиянович, Теофіл Копистинський, Микола Пимоненко, Юліан Панькевич, Іван Труш, Осип Курилас, Олекса Новаківський, Модест Сосенко, Олена Кульчицька, Антін Манастирський, Ольга Плешкан та багато інших, зокрема й сучасних, художників, полотна яких віддзеркалюють реалії різного часу та різних теренів України [Федорчук 2009б, с. 159; Вбрання 1961, іл. 1—7; Сенів 1961, с. 126—134; Волошин 2010, іл. 68, 76, 83, 109, 112].

Для реконструкції ЕМТ БОНН українців однаково важливими були як твори, на яких фігурують зображення бісерних компонентів народної ноші, так і твори, на яких таких зображень немає. Зокрема зображення бісерних компонентів відсутні на роботах Єжи Глогівського та Каєтана Вавжинця Келісінського [Український народний одяг 1988; Забуті скарби 2002], яких А. Блаховський влучно назвав «романтичними творцями іконографічних

джерел народної культури» [Блаховський 2002, с. 8]. Те, що на детально промальованих селянських образах кінця XVIII — початку XIX ст. зображень бісерних прикрас не було виявлено, стало додатковим аргументом на користь того, що до 1830-х рр., у фазі зародження ЕМТ БОНН українців, такі компоненти були ще доволі рідкісними.

У справі фіксації українських народних прикрас із бісеру найбільшим є внесок відомої львівської мисткині й етнографині — Олени Кульчицької, яка впродовж кількох десятиліть вивчала й ретельно замальовувала народний побут та його артефакти. Працюючи на посаді наукового співробітника Українського державного музею етнографії та художнього промислу у Львові, художниця виконала низку акварелей документальної вартості, звернувши пильну увагу на прикраси народного вбрання західних областей України. Частина живописної спадщини Олени Кульчицької було опубліковано в альбомному виданні «Народний одяг західних областей УРСР» [Кульчицька 1959, табл. 43, 70]. Зокрема оздоби з бісеру художниця зафіксувала в ансамблях строю с. Нижня Яблунька Турківського р-ну та с. Команьча біля Сянока [Кульчицька 1959, с. 43, 70; Рис. В. 1].

Пензлеві О. Кульчицької належать також акварелі із серії «Весілля в селі Лолин». Нині вони зберігаються у фонді плакату Музею етнографії та художнього промислу ІН НАНУ (МЕХП, ЕП-83462, ЕП-83621—83625) [Кульчицька 1930]. У цих роботах О. Кульчицька закарбувала автентичну красу лолинського народного вбрання та його прикрас, зокрема розкішних бісерних криз.

Ще одну групу зображальних джерел становлять *графічні роботи*. Серед найдавніших — рисунки Є. Глоговського та К. Келісінського [Забуті скарби 2002], які разом із згаданими живописними зарисовками цих митців зберігаються у Львові (найбільше), Вроцлаві, Кракові, Курнику, Жешові [Блаховський 2002, с. 9]. Аналіз деталізованих зображень українського народного одягу (на яких немає бісерних оздоб) дав розуміння того, що зародження ЕМТ БОНН українців не могло значно випереджувати в часі

зламу XVIII—XIX століть. Інакше на початку XIX ст. бісерні оздоби вже встигли б набути значного поширення й знайшли б відображення в тогочасних етнографічних зарисовках.

Серед використаних графічних джерел — кольорові схеми герданів, які виконав Северин Обст та які розміщено в альбомному виданні Людвіга Вербицького «Взори промислу домашнього» (1889) [Wierzbicki 1889; Рис. В. 17]. На жаль, чотирнадцять укладених у схеми бісерних оздоб не мають підписів із вказівкою на місце і час походження творів. Автор видання не вказує ані осередку виготовлення зарисованих прикрас, ані їх місцевих назв. Зате самі схеми дуже точно передають особливості технічного виконання українських народних прикрас із бісеру [Wierzbicki 1889, tab. 5, 6].

За вартісне наукове джерело слугувала також наповнена ілюстраціями праця Еріха Кольбенгаєра «Взори вишивок домашнього промислу на Буковині», про яку вже було згадано в літературному огляді [Кольбенгаєр 2008]. Автор зібрав, зарисував та атрибутував орнаменти, характерні для вишивки українських та румунських сіл буковинського краю. Шістдесят сім таблиць, кожна з яких уміщує від 4 до 43 композиційних схем (мотивів), мають підписи з вказівкою на повіт і село, із якого походить та чи інша схема. У своїй праці Е. Кольбенгаєр засвідчив, що на початку XX ст. на Буковині основним матеріалом для вишивання були нитки (шовк, заполоч, волічка), поряд із якими де-не-де використовували також бісер («цятки») та лелітки («лілітки») [Кольбенгаєр 2008, с. 7, 9].

Винятковою документальністю відзначаються *світлини*. У цій групі зображальних джерел — роботи Юліуша Дуткевича, виконані на замовлення організаційного комітету Коломийської етнографічної виставки 1880 року [Dutkiewicz 1880]. До виконаного у двох примірниках альбому Ю. Дуткевича увійшли знімки з краєвидами та мешканцями Гуцульщини й Покуття [Туркавський 2004, с. 27]. Зокрема прикрашену бісерним декором народну ношу Дуткевич закарбував на групових світлинах, зроблених у с. Чортівець (Городенський повіт), с. Ясенів-Пільний (Городенський повіт), с. Белелуя



(Снятинський повіт) та с. Микуличин (Надвірнянський повіт) [Dutkiewicz 1880].

Українським дослідникам добре відомі світлини-типажі, які експонували на Другій крайовій етнографічній виставці 1887 р. в Тернополі. П'ятдесят світлин, які на замовлення комітету виставки виконав тернопільський фотограф Альфред Сількевич, закарбували особливості традиційного вбрання населення 37 повітів (гуцулів, бойків, подолян та ін.) [Скрипник 1989, с. 91]. Примірник (колись належав до колекції Володислава Федоровича) сьогодні зберігається в Ілюстративному фонді бібліотеки Інституту народознавства НАН України (ІН НАНУ, ІФБ-10608—10655). Зафіксовані на світлинах типажі мають підписи з назвою села, із якого вони походять. Зокрема, завдяки фотоекспонатам Тернопільської виставки 1887 р. стало відомо про існування тогочасних осередків ЕМТ БОНН українців у с. Іспас (Вижницький повіт) та с. Тулуків (Снятинський повіт) [Рис. В. 2].

фотографіях, зроблених Володимиром Шухевичем та Миколою Сеньковським.

Також варто згадати фотозбірку традиційної культури українців середини ХІХ — першої третини ХХ ст., що належить Російському етнографічному музею. Збірка, якої мені допоки не вдалося побачити, складається з понад 150 колекцій атрибутованих чорно-білих і кольорових відбитків на фотопапері та негативів на склі [Дьякова 2017, с. 65]. Сподіваюся, що цінні світлини будуть колись оцифровані (повністю або частково) та оприлюднені, завдяки чому стане доступним чималий пласт фотоджерел із дослідження української культури, зокрема й ЕМТ БОНН українців.

Великий масив фотографій, часто дубльованих і розмножених, що належать до різного часу та до різних збірок (нерідко без належних підписів), зберігається в бібліотечних фондах державних музеїв. Багато таких світлин (частина з них має скляні негативи) успадкував від Музею художньої

промисловості та НТШ Інститут народознавства НАНУ у Львові [ІФБ ІН НАНУ].

Світлини українських селян, убраних у повсякденний та святковий одяг, доповнений прикрасами, можна бачити в уже згаданих працях В. Шухевича, І. Франка, Хв. Вовка.

Окремо слід згадати часописи як історичні хроніки часу, наповнені писемними та зображальними джерелами. Зокрема під час написання дисертації було використано ті статті та світлини національних строїв і окремих його компонентів, які публікувалися в жіночому часописі «Нова хата» [Нова хата 1927; 1928а; 1928б; 1934, 1938].

Документальні світлини автентичної народної ноші українців збереглися й на сторінках різноманітних фотоальбомів. Найбільшу наукову вагу має вісімнадцятитомний альбом «Україна й українці» з фондової збірки НЦНК «МІГ» [Україна й українці]. Альбом, який укомплектував Іван Гончар у 1950—1980-х рр. за територіальним принципом, охоплює понад 1300 аркушів на цупкому папері розміром 300 × 415 мм, на яких, окрім оригінальних світлин, розміщено також репродукції раритетних фотографій та мальовані зображення з різних куточків України (краєвиди, типажі, архітектура, звичаї та обряди, видатні діячі культури й науки, твори декоративного мистецтва тощо), дбайливо оформлені за принципом колажу з детальними підписами тушшю, що вказують, хто сфотографований, де та коли [Пошивайло 2020]. Нині багаторічна праця І. Гончара стала широко відомою українському загалу завдяки її опублікуванню [Україна та українці 2007; Україна й українці 2008; Україна та українці 2011]. В історико-етнографічному альбомі І. Гончара вдалося відшукати фотодокази побутування бісерних оздоб народної ноші в ареалі Центрального Полісся та Середнього Подніпров'я.

Особливості народної ноші закарпатських гуцулів було закарбовано в роботах фотодокументаліста Рудольфа Гульки, що побачили світ в альбомному виданні «Зниклий світ Підкарпатської Русі у фотографіях

Рудольфа Гульки (1887—1961)», який підготували Гана Оплестілова та Лукас Бабка [Opleštilová 2014].

Народну ношу українців представлено у фотоілюстраціях видання «Українське народне мистецтво. Вбрання». Книжка, зокрема, уміщує зроблені в середині ХХ ст. світлини народного одягу, доповненого накладними бісерними прикрасами з Тернопільської, Івано-Франківської та Львівської областей [Вбрання 1961].

Фотоінформація про ЕМТ БОНН українців міститься також у праці «Земля, яку вони залишили після себе: українці Канади на батьківщині (Фотографії Франтішека Ржегоржа)», яку підготувала Стелла Гринюк [Hryniuk 1995], та у фотопідбірці Наталі Кляшторної «Розсіяні в степах. Фотоматеріали з життя західних бойків на рідних землях та після переселення» [Кляшторна 2013].

Вишиті нитками та частково бісерними матеріалами сорочки розкішно проілюстровано у виданнях «Борщівські сорочки з колекції Віри Матковської» та «Жіноча сорочка Борщівсько-Заставнівського Придністров'я», які підготувала Л. Булгакова-Ситник [Булгакова-Ситник 2008; 2013].

Уваги також заслуговують об'ємні результати польових досліджень членкині Національної спілки майстрів народного мистецтва України Ірини Свйонтек. Шанувальниця українських традицій, постійна учасниця фестивалів народної культури зібрала велику добірку світлин, які фіксують розвиток ЕМТ народного одягу українців Гуцульщини, Бойківщини, Покуття та Опілля. Світлини авторства дослідниці-вишивальниці експонувалися на персональних виставках [Федів 2018]. Зокрема презентація першої фотовиставки Ірини Свйонтек відбулася 18 серпня 2010 р. в Івано-Франківському краєзнавчому музеї [Виставка 2010]. Значний резонанс мала виставка «Ірина Свйонтек. Життя присвячене мистецтву», що проходила 18 травня — 17 червня 2017 р. у Центрі української культури та мистецтва з нагоди 80-річчя дослідниці [Мистецька виставка 2017]. Фотоджерела, які

зібрала дослідниця, уміщено в низці авторських мистецьких альбомів [Свйонтик 2005; 2008; 2014; 2018].

Фотоінформацію документальної вартості про ЕМТ БОНН українців можна почерпнути з ілюстрацій, уміщених до альбомних видань Марії Чулак [Чулак 2015], Едуарда Зелінського [Ясіня 2015], Івана Снігура [Снігур 2017], Настасії Марусик [Марусик 2017; 2019] та інших.

Багато фотоінформації сьогодні нагромаджено у Всесвітній комп'ютерній мережі, зокрема на сайтах музеїв, які репрезентують свої фондові колекції, постійну експозицію та тимчасові виставки. Для прикладу, цінною знахідкою став фотоогляд виставки «Роботи русинських біженців у Першій світовій війні: вишивки та нанизування» («Arbeiten ruthenischer Flüchtlinge im Ersten Weltkrieg: Stick- und Knüpfmusterstücke») за 2014 р., розміщений на сайті Музею народознавства у Відні (Volkskundemuseum Wien) [Arbeiten ruthenischer 2014]. У 1915 р. репрезентовані експонати були частиною пропагандистської виставки «Воєнна допомога мистецтву, комерції та промисловості». На виставці часів Першої світової війни демонстрували вишивки та прикраси з бісеру, які виконали українки в таборах для біженців зі сходу Габсбурзької монархії. Нині частина цих особливих пам'яток української історії і мистецтва належать до так званої «Збірки русинських жіночих творів» [Arbeiten 2014].

Так само в інтернеті було знайдено й уважно проаналізовано кінострічки та відеофільми: «Буковинське весілля» Юлії Солнцевої [Буковинське весілля 1940] — кінострічка, знята в с. Топорівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл.; «В гостях у Василя Юсипчука» Івана Рибарука — відео, зняте в с. Бережниця Вижницького р-ну Чернівецької обл. [Бережниця 2012]. Цінними для дослідження ЕМТ БОНН українців стали відеозаписи весільних обрядів [Прутівське весілля 1991] та репортажі з виставкових залів, як-от демонстрація народних строїв із колекції Віри Наконечної [Ukrainian Fashion 2018; Ukrainian Fashion 2019].

Важливу частину джерелознавчої бази дисертації склали *речові джерела*: українські прикраси з бісеру та вишитий бісером одяг із фондів колекцій 44 етнографічних, краєзнавчих і художніх музеїв України (Київ, Львів, Івано-Франківськ, Хмельницький, Коломия, Чернівці, Тернопіль, Ужгород, Рівне, Луцьк, Чернігів та ціла низка районних і сільських музеїв) та зарубіжжя (Прага, Відень, Кишинів, Санкт-Петербург). Окрім того, свої приватні збірки та окремі твори удоступнило мені 28 колекціонерів: Юрій Мельничук (м. Київ), Володимир Щибря (м. Київ), Ігор Перевертнюк (м. Київ), Іван Снігур (м. Чернівці), Ганна Вінтоняк (Коломия), Анна Богдан (Косів), Роман Білик (сmt Заболотів Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.), Богдан Петричук (с. Бабин Косівського р-ну Івано-Франківської обл.), Едуард Зелінський (м. Ясіня Рахівського р-ну Закарпатської обл.), Іван Гречко (м. Львів), Ірина Білик, Петро та Ольга Василюки (м. Львів), Валентин Шур (м. Чернігів), Ольга Колодій (м. Філадельфія, США), Віра Наконечна (м. Філадельфія, США) та інші. Загалом в роботі вибірково проаналізовано артефакти з 72 державних та приватних збірок.

Опрацювання державних та приватних колекцій дозволило пересвідчитися в тому, що кожна із них є унікальною з огляду на те, коли, звідки, яким чином і які саме твори до неї потрапили. Для прикладу, найдавніші експонати зберігаються у фондах Музею етнографії та художнього промислу ІН НАН України (м. Львів). Раритетом МЕХП є таблиці із взірцями покутських та буковинських герданів ХІХ ст. (МЕХП, ЕП-22391—22578), що колись належали колекції Герміни (Єроніми, Роми) Озаркевич [Федорчук 2017а; 2017е]. Ці твори наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. неодноразово експонували на етнографічних та сільськогосподарських виставках у Відні, Празі, Кракові, Львові, Коломиї, Чернівцях, Тернополі та інших містах [Скворій 1995, с. 35].

Важливою частиною досліджень стало ознайомлення зі збіркою українських творів у Національному музеї в Празі (Чехія), основне ядро якої формують пам'ятки, що їх у 1880—1890-х рр. зібрав чеський етнограф

Ф. Ржегорж. За повідомленням Н. Валашкової, востаннє колекцію частково експонували в 1954 р. — спочатку в Етнографічному музеї в Празі на виставці під назвою «Українське народне мистецтво», яку підготувала Алена Плессінгерова; а згодом (у тому ж році) — у Стежерах (у рідному селі Ф. Ржегоржа) поблизу м. Градець-Кралоуе (до 55-ї річниці від смерті Ф. Ржегоржа) [Valášková 2017, s. 72]. Після цього бісерні вироби українців сховали в запасники Етнографічного музею і їх ніхто не опрацьовував. Унаслідок співпраці з етнографічним відділом Національного музею у Празі, яку у 2017 р. ініціювали співробітники відділу народного мистецтва ІН НАН України, було організовано виставку «Стара Україна Франтішека Ржегоржа» (4 жовтня 2019 р. — 30 квітня 2020 р.) та розпочато роботу над каталогом українських пам'яток, які зібрав Ф. Ржегорж [Stará Ukrajina 2019; Федорчук 2019в]. Серед експонатів вдалося виявити пам'ятки (фрагменти та цілі прикраси) з бісеру, які Ф. Ржегорж придбав самотужки або отримав від В. Шухевича, Г. Озаркевич та О. Кобилянської. Цінність пам'яток у тому, що вони репрезентують типологічні та художньо-стилістичні особливості першого етапу ЕМТ БОНН Покуття, Західного Поділля, Гуцульщини та Буковини — власне тих теренів, які я вважаю найдавнішим ареалом ЕМТ БОНН українців [Fedorchuk 2020a, s. 75, 78].

Значний науковий інтерес становить збірка українських бісерних оздоб у фондах Російського етнографічного музею (м. Санкт-Петербург), яку пощастило частково опрацювати (описати та сфотографувати). Найдавнішим датованим експонатом цієї збірки є стрічковий гердан, який 1867 р. подарував музею Я. Головацький (РЕМ-8762-11438). Основу ж колекції бісерних виробів українців творять пам'ятки початку ХХ ст. [Українці 1983, с. 15, 19, 22]. Загалом колекція українських прикрас із фондів Російського етнографічного музею є невеликою, проте вона має багато паспортизованих пам'яток, які дозволяють, у разі використання методу аналогії, здійснювати атрибуцію безіменних артефактів початку ХХ століття.

Так само добре атрибутованою є колекція Державного музею народної архітектури та побуту НАНУ (м. Київ), яку розпочали укомплектовувати досить пізно — у середині ХХ ст. Колекція уміщує пам'ятки з усієї України, щонайбільше з Південно-Західного регіону. Кількісне співвідношення пам'яток за їх локаціями непрямо підтверджує те, що ЕМТ БОНН набула найбільшого розвитку саме в ареалі Східної Галичини та Північної Буковини.

Велику частину речових джерел, зокрема й унікальних пам'яток, вдалося виявити в приватних колекціях. На жаль, практично в кожній із них є твори, атрибуція яких втрачена та може бути відновлена лише завдяки методу порівняльного аналізу та тільки з певною долею вірогідності [Fedorchuk 2020b].

Така ситуація, для прикладу, стосується унікальної збірки чернівчанина Івана Снігура, із якою мені пощастило ознайомитися ще за життя її власника 2007 року. На жаль, експонати не були каталогізовані, і після смерті колекціонера вже неможливо встановити осередку, із якого походить той чи той виріб [Федорчук 2020в, с. 41]. В альбомному виданні, яке підготувало подружжя Снігурів, основного масиву проілюстрованих артефактів не атрибутовано [Снігур 2017]. Але збірка І. Снігура все ж має свою цінність у контексті цього дослідження, оскільки дозволяє вивчати регіональні особливості буковинських творів.

Найбільшу наукову вагу в межах дослідження ЕМТ БОНН українців мали мої польові розвідки, у ході яких я виявляла та зафіксувала речові (твори), зображальні (світлини) й усні (наративи) джерела ЕМТ БОНН українців. Польові обстеження відбувалися упродовж двадцяти років на теренах Чернівецької, Тернопільської, Івано-Франківської, Львівської, Закарпатської, Рівненської областей. Фото та описи зібраних у польових умовах важливих джерел увійшли до сформованих за результатами таких обстежень звітів [Архів 2001; 2002; 2003; 2004; 2005; 2006; 2007; 2008; 2010; 2011; 2012а; 2012б; 2013а; 2013б; 2014; 2015; 2016а; 2016б; 2016в; 2017а; 2017б; 2018].

Незамінну джерелознавчу базу склали усні джерела — наративи носіїв традиції, зібрані під час народознавчих експедицій та відряджень у 2001—2018 роках. Завдяки таким джерелам вдалося відшукати відповіді на низку питань з історії етномистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців, а також з'ясувати часопросторові особливості технології, типології та стилістики народної творчості з бісером. Саме усні джерела уможливили об'єктивне тлумачення фрагментарних відомостей, що нагромадилися під час вивчення писемних, зображальних та речових джерел.

Без польових матеріалів реконструкція ЕМТ БОНН українців була б недостатньо правдивою та вичерпною — у площині як давніх, так і сучасних процесів.

Отож, у написанні роботи було використано чотири великі групи джерел: писемні, зображальні, речові та усні (наративи), зібрані стаціонарно та в польових умовах. Зокрема дуже важливою частиною авторських вислідів стали результати власних народознавчих експедицій, у ході яких були виявлені речові джерела (бісерні компоненти народної ноші), зображальні джерела (родинні світлини) та усні джерела (наративи носіїв традиції), що склали правдиве уявлення про процеси, які відбуваються у системі етнічної мистецької традиції.

***На підставі викладеного матеріалу можна зробити такі висновки до Розділу 1:***

Історіографічний аналіз народознавчих праць здійснювався в декількох напрямках, кожен із яких відповідав вирішенню певного завдання дисертації.

На етапі обрання методики було проаналізовано праці етнологів та мистецтвознавців О. Каменського (1980), Е. Маркаряна (1981), К. Чистова (1983), М. Некрасової (1983), Л. Гумільова (1972; 1992; 2004), Ю. Бромля (1973), С. Павлюка (2006), М. Станкевича (2004; 2015; 2020) та інших. На основі публікацій вказаних учених було з'ясовано наявні погляди на розуміння понять «культура» і «традиція», дефініції яких є різними в залежності від наукових підходів та проблематики досліджень. Було



з'ясовано, що найбільший науковий інтерес представляють дослідження відомого українського мистецтвознавця М. Станкевича, котрий активно займався розпрацюванням теорії етнічної мистецької традиції.

Праці істориків культури та мистецтва І. Крип'якевича (1990, 1999), В. Кубійовича (1963), С. Макарчука (1999, 2008), Р. Кирчіва (1990), С. Павлюка (2006, 2008, 2017) О. Сапеляк (2000), В. Овсійчука (1996, 2001) дозволили з'ясувати часопросторові контексти традиції бісерних виробів українців, та сформуванню погляд на традицію бісерного оздоблення народної ноші українців як етнічний феномен. Вдалося виявити, що найбільшій актуальності етнічна мистецька традиція бісерного оздоблення народної ноші українців завжди набувала в періоди політичних потрясінь, надто в часи боротьби за національні права та соборність, коли поставала потреба в етнічній самоідентифікації. Звідси було зроблено висновок про залежність досліджуваної традиції від пасіонарності.

Важливими для реконструкції традиції бісерного оздоблення народної ноші українців стали праці Литвинець (1977, 1985, 1992), Будзана (1976, 1983), Матейко (1977), Врочинської-Савчук (1986, 2007), Сахро (1987), Павлюк (2000), Фединчук (2018а, 2018б, 2019), Тканко (2002), у яких уміщено стислий аналіз технологічних і типологічних особливостей народної творчості з бісером. У працях фахівців з народного вбрання Т. Ніколаєвої (1988, 1996, 2005), Г. Стельмащук (1993, 1999, 2006, 2008, 2013), М. Білан (2000), Т. Кара-Васильєвої (2008), М. Костишиної (1996), Я. Кожолянка (1999), Г. Кожолянка (1999), В. Коцана (2012, 2015, 2017, 2020) були виявлені розрізнені й часто фрагментарні, але цінні відомості про художні риси та функції бісерних компонентів одягу.

Поглибити знання щодо самобутності української орнаментики та особливостей її поступу дозволили публікації дослідників ткацтва та вишивки О. Никорак (1988, 2004) Р. Захарчук-Чугай (1979, 1986, 1988), Т. Кара-Васильєвої (1996, 2008), Л. Булгакової-Ситник (2005, 2008), Р. Пилипа (2012), оскільки архетипи української орнаментики сформувалися саме у контекстах

цих архаїчних традицій. Завдяки науковим працям перелічених учених, а також добре ілюстрованим популярним виданням О. Косач (1876), Л. Вербицького (1889), Е. Кольбенгаєра (2008), С. Маковського (1925), В. Січинського (1926), Г. Павлуцького (1927), Г. Смольського (2013), М. Селівачова (2005) та ін. було встановлено, що в ХІХ ст. у композиціях української народної вишивки, ткацтва та стилістично споріднених виробів з бісеру панувала геометрична орнаментика, яка на зламі ХІХ—ХХ ст. почала поступово доповнюватися також геометризованими формами щонайбільше фітоморфних мотивів.

Попри цінні результати історіографічний огляд виявив низку невисвітлених питань. Зокрема ніким із дослідників українського мистецтва не репрезентовано історію етнічної мистецької традиції бісерних виробів та її жанрової складової — традиції бісерного оздоблення народної ноші українців. Недостатньо вивчені технологічні, типологічні та художньо-стилістичні особливості народної творчості з бісером загалом та їх локальні прояви зокрема. Малознаними залишалися функції бісерних компонентів українського народного строю.

Для повноцінної реконструкції етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців та побудови її теоретичної моделі важливо було проаналізувати джерела, серед яких виявлено чотири великі групи: писемні (етнографічні зауваги, описи творів), зображальні (живопис, графіка, світлини, кінострічки та відеофільми), речові та усні (наративи). Найбільшу частку склали матеріали, особисто виявлені та зафіксовані під час польових розвідок при безпосередньому контакті з учасниками досліджуваної традиції. Це, зокрема, речові джерела (бісерні компоненти народної ноші), зображальні джерела (родинні світлини) та усні джерела (опитування у формі діалогів). У дисертації результати тривалих досліджень корпусу літератури та джерел критично переглянуті та комплексно викладені.

## РОЗДІЛ 2

### МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 2.1. Методика роботи

Об'єктом дисертації є бісерне оздоблення народної ноші українців, поняття якого є дещо умовним. Воно охоплює комплекс компонентів ансамблю народного одягу, представлений накладними прикрасами, головними уборами, вбранням та його доповненнями (аксесуарами), у виконанні яких (повністю або лише декор) були використані різної форми бісерні матеріали (бісер, січка, склярус тощо). Поняттю народної ноші відповідають синонімічні терміни: «ансамбль народного одягу», «комплекс народного одягу», «народний костюм», «народний стрій».

З метою всестороннього відображення процесів розвитку досліджуваної традиції й напрацювання інструментарію теорії етнічної мистецької традиції було впроваджено низку термінів: *«принципи еволюціонування традиції»*, *«принцип змін»*, *«принцип спадковості»*, *«принцип взаємодії та взаємозв'язку»*, *«принцип компліментарності»*, *«принцип актуалізації»*, *«пасіонарно-креативний потенціал»*, *«фази пасіонарно-креативного потенціалу традиції»*, *«фаза зародження»*, *«фаза первинного розвитку»*, *«фаза креативного піднесення»*, *«фаза реверберації»*, *«фаза актуалізації»*, *«чинники формування, еволюціонування та актуалізації традиції»*, *«феномен часу»*, *«феномен осередку народного мистецтва»*.

Дослідження ЕМТ БОНН українців, що є міждисциплінарною етнологічною та водночас мистецтвознавчою розвідкою, проводилося із використанням двох взаємопов'язаних підходів — системно-історичного та системно-ресурсного.

*Системно-історичний підхід* дав ключі до розуміння ЕМТ БОНН українців, як наділеної своєрідними особливостями динамічної системи, що перебуває в постійному розвитку, на кожному з етапів якого відбувається формування певної, відповідної своєму часу та своєму місцю, етномистецької

парадигми, під якою я розумію сукупність панівних в координатах хронотопу етнічної традиції стереотипів творчості та художніх ідей, які візуалізуються у технологічних, типологічних та художньо-стилістичних параметрах творів.

*Системно-ресурсний підхід* націлив подивитися на ЕМТ БОНН українців, як на систему, що володіє певними енергетичними ресурсами. Такі ресурси для системи ЕМТ БОНН українців, як показали дослідження, є прямо залежними від активності етносу, його здатності мобілізувати й консолідувати енергію задля збереження та обстоювання своєї ідентичності. Зокрема дослідження фіксували узалеженні від соціальної активності етносу підвищення або пониження інтенсивності мистецьких та пов'язаних із ними звичаєво-обрядових практик. Системно-ресурсний підхід спонукав вивчати етномистецьку традицію як систему, що перебуває в різних фазах енергетичного (пасіонарно-креативного) потенціалу. Завдяки цьому відкрилися нові можливості вивчення феноменів традиції [Федорчук 2017д, с. 67].

У роботі над дисертацією застосовувалися загальнонаукові методи (*аналіз і синтез, індукцію й дедукцію*), а також спеціальнонаукові близькі між собою методи етнологічних та мистецтвознавчих студій: *історіографічних досліджень, інтерв'ювання, включеного спостереження, фотофіксації артефактів, аудіофіксації наративів, наукового опису, архівування, експериментального відтворення, кількісного аналізу, критичного аналізу, порівняльних аналогій, візуалізації, класифікації, типологічного аналізу, схематизації, інтерпретації, теоретичної реконструкції, концептуалізації, моделювання, прогнозування.*

Зокрема, на початковому етапі роботи було використано метод історіографічних досліджень, який дозволив остаточно визначитися зі специфікою та методикою наукової розвідки, а також колом важливих для обраної теми наукових проблем.

Значна частина методів використовувалася в польових умовах із врахуванням поставлених наукових завдань. Так, інтерв'юванням

охоплювалися представники усіх вікових категорій жіночої та чоловічої статі, серед тих, хто виявляв бажання поділитися знаннями про мистецькі традиції свого села чи містечка. Водночас у кожному населеному пункті до діалогу в першу чергу запрошувалися колишні та сучасні майстри бісерних виробів, серед яких було виявлено лише кілька чоловіків, усі решта — жінки. Респонденту якомога популярніше задавалися дуже різні питання, які стосувалися мистецького потенціалу осередку загалом, а вже потім — хронології, технології, типології та художніх засад місцевої традиції бісерного оздоблення народної ноші та її звичаєво-обрядового контексту. Респонденту пропонувалося переглянути альбом з різними типами накладних прикрас та декорованих бісером компонентів одягу і відповісти на запитання: «які з виробів йому відомі, де, коли і за яких нагод він їх бачив (бачить)?» та «якими були (є) місцеві назви таких виробів?». Респондентам, які називали себе майстрами також ставилися питання, які стосувалися технологічних та художньо-стилістичних засад творчості. Отримані відповіді, із застосуванням методу критичного аналізу, дозволяли з'ясувати рівень достовірності отриманої інформації і розпізнати справжніх майстрів, а вже потім робити важливі для дослідження висновки.

Метод включеного спостереження, для прикладу, застосовувався при дослідженні традиції весільного віка у с. Підвисоке Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. Завдяки особистій присутності на обряді одягання весільного вінка наречених, вдалося з'ясувати усі компоненти розбірного весільного вінка та послідовність їхнього накладання; також здобути цінні відомості про особливості збереженого на Покутті обряду та сучасного використання весільного вінка [Федорчук 2017ж; 2019д].

Метод архівування полягав у збереженні попередньо занотованої у фотографіях та в аудіозаписах інформації, здобутої під час експедицій: конспектувалися і вносилися до звітів лише цінні фрагменти аудіозаписів та вибіркові фотографії. Метод експериментального відтворення застосовувався у випадках коли потрібно було дати друге життя

понищеному твору або його фрагменту. Такий метод дозволив реконструювати один з прийомів нанизання (якому було дано назву «уджки»), не згадуваний жодним дослідником українського народного одягу та його прикрас. Також цінні, на мою думку, пам'ятки я відтворювала за неясними світлинами.

Кількісний аналіз артефактів, які зберігаються сумарно в усіх відомих мені музеях та приватних збірках, дав розуміння того, що народні мистецькі практики з бісером найраніше розпочалися, були й залишаються (понад два століття) найбільш активними в етномистецьких зонах Північної Буковини, Західного Поділля, Покуття та Гуцульщини, бо саме з цього конгломерату походить переважна більшість збережених артефактів, зокрема й найдавніших. З допомогою кількісного аналізу з'ясувалися також технологічні, типологічні, художньо-стилістичні пріоритети творчості майстрів різного часу та з різних осередків.

Часто уживаним у роботі з артефактами та при побудові історичних реконструкцій національної та локальних мистецьких традицій був метод порівняльних аналогій. З допомогою цього методу із залученням паспортизованих артефактів з музейних колекцій України та зарубіжжя (Молдови, Австрії, Чехії) вдалося атрибутувати низку безіменних пам'яток і таким чином розширити корпус речових джерел дослідження. Для прикладу у колекції Ф. Ржегоржа в Національному музеї в Празі було виявлено кілька десятків бісерних виробів українців із інформацією про їх місце походження [Fedorchuk 2020a, s. 78]. Вдалося також безпомилково окреслити нижню межу датування усіх артефактів з цієї колекції — кінець XIX ст., бо це також межа життєвого шляху її збирача — Ф. Ржегоржа [Fedorchuk 2020a, s. 75]. Отож, я змогла підтвердити свої припущення щодо ареалу, як також часу побутування, деяких типів бісерних виробів українців. Зокрема, вдалося підтвердити покутське походження рідкісної прикраси типу обплетене монисто (NM, S-2881), аналогії якої є також у Музеї етнографії та художнього

промислу, проте їх опис у Книзі вступу обмежується коротким записом «народний виріб» (МЕХП, ЕП-22150, ЕП-22154, ЕП-22155).

Так само важливими були інші, уже згадувані, методи дослідження, назви яких говорять самі за себе й не потребують тлумачень.

Структуру роботи склали 8 розділів з різними векторами дослідження, які уможливили створення власної концепції ЕМТ БОНН українців.

Наукову розвідку традиційно розпочато зі **Вступу**, у якому окреслено актуальність, новизну, об'єкт і предмет; мету і завдання роботи. У Розділі 1 **«Історіографія та джерела»** проаналізовано наявну в науковій літературі інформацію та виявлено прогалини у сучасних студіях обраної теми. З'ясовано, на основі яких джерел здійснюватиметься виконання поставлених завдань.

Почерпнуті з наукової літератури знання допомогли визначитися з методологічними підходами та ключовими методами наукових студій, які сформульовані у пропонованому розділі **«Методологічні засади дослідження»**. На етапі обрання методології також окреслено, у яких саме розділах розв'язуватиметься кожне із поставлених на початку наукової роботи завдань. У цьому ж розділі репрезентовано авторське розуміння поняття «етнічна мистецька традиція».

Розділ 3 **«Витоки та історія української мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші»** присвячений передісторії, процесам зародження та поступу ЕМТ БОНН українців. Значну частину розділу займає реконструкція ЕМТ бісерних виробів, як надсистеми ЕМТ бісерного оздоблення народної ноші. Така реконструкція, що здійснювалася на історичному тлі, є необхідною з двох причин. По-перше, з огляду на відсутність аналогічних напрацювань. По-друге, задля усвідомлення обставин зародження та базисних засад розвитку ЕМТ БОНН українців.

Узагальненій реконструкції досліджуваної ЕМТ БОНН українців присвячена остання частина розділу. Зокрема, на основі системно-історичного підходу з урахуванням історико-культурного контексту та

особливостей якісно відмінних етномистецьких парадигм, здійснено розмежування ЕМТ БОНН на три етапи. Власне таке розмежування використовується упродовж усіх наступних розділів, надто при хронологічному маркуванні реалій та артефактів досліджуваної традиції.

У Розділі 4 *«Засади технології та їх поступ у практиці українських народних майстрів ХІХ — початку ХХІ ст.»* висвітлені технологічні засади творчості, як першооснова мистецьких практик. Проаналізовано якісні характеристики бісерних матеріалів. Експериментально відтворено, описано й проілюстровано основні технічні прийоми, серед яких є досі не описані в українській етнологічній і мистецтвознавчій літературі. Основи технології репрезентуються як один з важливих маркерів часових (поетапних) та просторових (у межах ареалів та осередків) локацій ЕМТ БОНН українців.

У Розділі 5 *«Бісерні компоненти народної ноші українців: типологія та її історична динаміка»* здійснено класифікацію бісерних виробів та типологізацію бісерних компонентів народної ноші українців. Зокрема, уточнено типологію накладних прикрас з бісеру та розроблено типологію декорованих бісером головних уборів, компонентів вбрання та доповнень народної ноші. Репрезентовані усі бісерні компоненти народної ноші українців та окреслені часові та просторові рамки їхнього побутування. Розмаїття типів бісерних компонентів народної ноші українців представлено як ще один важливий маркер часопросторових трансформацій ЕМТ БОНН українців.

У Розділі 6 *«Локальна варіативність традиції: найдавніші ареали»* з використанням значного корпусу джерел (щонайбільше польових матеріалів) здійснено ґрунтовні реконструкції ЕМТ БОНН у її чотирьох найдавніших та найстійкіших ареалах. Висвітлено ЕМТ БОНН українців як систему, що перебуває у постійному розвитку, на кожному з етапів якого складається унікальна етномистецька парадигма, яку характеризують специфічні засади технології, типології і художньої стилістики. Увиразнено



технологічні, типологічні та художньо-стилістичні особливості етномистецьких парадигм в ареалах Північної Буковини, Західного Поділля, Покуття та Гуцульщини. Репрезентовано художньо-стилістичні прикмети творчості як третій ключовий маркер часопросторової варіативності ЕМТ БОНН українців.

Відзначено, що рівень активності мистецьких практик упродовж понад двохсотлітнього розвитку ЕМТ БОНН українців був різним.

У Розділі 7 *«Головні функції бісерних компонентів народної ноші»* знайшли висвітлення основні сфери традиційного використання бісерних компонентів народної ноші українців. Етнічну мистецьку традицію бісерного оздоблення народної ноші українців представлено як невід'ємну частину культуротворчого процесу.

Завершальним науковим продуктом усіх попередніх етапів дослідження став теоретичний Розділ 8 *«Концепція етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців»* у якому було накреслено теоретичну модель етнічної мистецької традиції і увиразнено базисні принципи її еволюціонування, а саме, принцип змін, принцип спадковості, принцип взаємодії та взаємозв'язку, принцип компліментарності, принцип актуалізації.

Акцентовано, що усі процеси всередині досліджуваної традиції узалежнені від енергетичного потенціалу етносу, його пасіонарності. Це пов'язано з тим, що народна ноша (зокрема і її бісерні компоненти) є важливим засобом етнічної, національної й соціальної самоідентифікації особи, як також промовистим засобом її самовираження.

Для дослідження енергетичного потенціалу традиції, що може наростати, або спадати, було введено поняття пасіонарно-креативний потенціал традиції. Цим поняттям означено ресурс діяльно-творчої активності носіїв етномистецької традиції. Рівень пасіонарно-креативного потенціалу тим вищий, чим вищим є сумарний показник чисельності осередків та учасників творчості, кількості та креативності художніх ідей. Відтак поступ етнічної

мистецької традиції репрезентувався у рамках виокремлених фаз пасіонарно-креативного потенціалу: зародження, первинного розвитку, креативного піднесення, реверберації та актуалізації. Кожній з фаз відповідає певний рівень пасіонарно-креативного потенціалу.

У цьому ж розділі вивчалися чинники (природні, суспільні, особистісно-психологічні), під дією яких традиція формується, еволюціонує та періодично актуалізується. Окрім цього розглядалися феномен часу та феномен осередку народного мистецтва.

У **Висновках** узагальнено знання, здобуті на усіх етапах дослідження та вказано перспективні напрямки подальших наукових студій.

**Додатки** уміщують: Списки колекцій, у яких були виявлені та проаналізовані бісерні вироби українців; Карта-схема; Ілюстрації джерел; Словник народних назв; Список опублікованих праць за темою дисертації; Відомості про апробацію результатів дисертації. Зокрема ілюстрування використаних джерел, окрім візуалізації об'єкту дослідження, переслідувало мету популяризувати кращі мистецькі артефакти традиції бісерних виробів українців та її жанрової складової — традиції бісерного оздоблення народної ноші українців.

Отож, для дослідження традиції бісерного оздоблення народної ноші українців як етнічного феномену було обрано два взаємопов'язаних системно-історичний і системно-ресурсний підходи та низку методів, однаково продуктивних як для етнологічних, так і для мистецтвознавчих розвідок. На цьому ж етапі була розроблена структура дисертації, у кожній із частин якої (вступ, розділи, висновки, додатки) було заплановане вирішення певних, поставлених на початку роботи, завдань.

## **2.2. Авторське розуміння поняття «етнічна мистецька традиція»**

Ключовим у дисертації є поняття «етнічна мистецька традиція». Його дефініцію я сформулювала відповідно до обраних методологічних підходів і

завдань наукової розвідки та водночас завдяки аналізу наявних визначень ключових наукових понять етнології — «культури» і «традиції».

Дві тісно пов'язаних між собою категорії наукових знань мають тривалу ґрунтовану на різних наукових підходах історіографію та чималий арсенал визначень. У 1952 р. американські культурантропологи А. Кребер та К. Клакхон навели понад 160 варіантів дефініцій поняття культури, кількість яких відтоді продовжує зростати [Стеценко 2013, с. 199].

За визначенням Е. Тайлора, «Культура, або цивілізація, у широкому етнографічному значенні складається у своїй цілісності зі знань, вірувань, мистецтва, моральності, законів, звичаїв та деяких інших здатностей і звичок, які засвоїла людина як член суспільства» [Тайлор 1989, с. 18]. Таке бачення культури й тепер панівне та лежить в основі більшості її дефініцій, які сформулювали етнологи. Для прикладу, Ю. Бромлей під культурою розумів «певні результати людської діяльності, а також її спосіб, виражений у діях і вчинках» [Бромлей 1973, с. 30]. У баченні С. Павлюка, культура — це сукупність створених «людиною у процесі історичного буття з метою життєзабезпечення» духовних та матеріальних цінностей, які є важливими джерелами наукового з'ясування етногенези [Павлюк 2008, с. 131—133].

Дещо інший підхід до вивчення культури запропонував родоначальник функціоналізму Б. Малиновський, відповідно до його бачення «культура є, по суті, інструментальним апаратом, завдяки якому людина отримує можливість краще упоратися з тими конкретними проблемами, із якими вона зіштовхується в природному середовищі в процесі задоволення своїх потреб» [Малиновський 2007]. У баченні ж засновника культурології Л. Вайта культуру слід вивчати як систему, яка складається з класу предметів і явищ, узалежнених від здатності людини до символізації. Таким предметам культуролог дав назву «символатів» й уточнив, що є «три різновиди символатів: 1) ідеї та відносини, 2) зовнішні дії, 3) матеріальні об'єкти», що їх усіх можна вважати культурою [Уайт 2007].

Тут також доречно згадати сім фундаментальних характеристик культури, які задля успішності кроскультурних досліджень виокремлює Джордж П. Мердок: культуру передають через навчання; культуру прищеплюють через виховання; культура соціальна; культура ідеаційна; культура забезпечує задоволення; культура адаптивна [Мердок 2007].

Органічною частиною дискурсу про культуру став дискурс про традицію, який у радянській науці актуалізувався у 1980-х роках. Зокрема мистецькій традиції як феномену культури присвятив статтю «Древо традиції» О. Каменський [Каменский 1980]. Розгадуючи природу національної *мистецької традиції*, теоретик мистецтва пояснює її як поєднання двох шарів: «До першого, верхнього, шару належать явні й очевидні речі, безпосередньо пов'язані зі своєю епохою. А під ними розташований дещо таємничий, глибокий підтекст культури, сформований та відточений століттями. Цей підтекст називають по-різному: національна психологія, національне світосприйняття, відчуття життя, бачення, мелос і т.д. Часовий діапазон його дії практично безмежний. У ході творчої еволюції в основоположних моментах (після дуже ретельної перевірки часом) поступово додаються деякі філософсько-поетичні концепції, а також певні відтінки чуття форми й кольору, ритму й пластики. Усе це записується на скрижалях національної традиції, включається в заповідну сферу відібраного й освоєного нею (для свого мистецтва) матеріалу. Це і є в художній царині — пам'ять культури, її генетичний фонд, яким вона може скористатися коли завгодно і в будь-яких варіаціях (які кожного разу повинні досягти органічного зв'язку зі своїм часом)» [Каменский 1980, с. 14].

Вагомим внеском у дослідження традиції як феномену культури стала серія статей, яку в радянській науці ініціював Е. Маркарян, опублікувавши в журналі «Радянська етнографія» статтю «Вузлові проблеми теорії культурної традиції» [Маркарян 1981]. Пошук критеріїв, згідно з якими можна було б дефініціювати традицію та виокремити її із загального масиву культури,

зацікавив багатьох радянських етнологів: С. Артюнова, К. Сарингуляна, І. Барсеґяна, С. Токарева, К. Чистова та ін.

Сам Е. Маркарян, зокрема, запропонував розглядати культурну традицію як «виражений у соціально організованих стереотипах *груповий досвід*, що шляхом просторово-часової трансмісії акумулюється й відтворюється в різних людських колективах» [Маркарян 1981, с. 80]. Розрізняючи «загальні» (загальнолюдські) та «локальні» (регіональні) культурні традиції, Е. Маркарян вказав, що диференціація загальних і локальних компонентів у цілісних масивах культурних традицій є дуже важливою умовою їхнього пізнання [Маркарян 1981, с. 84—87, 95].

Проблема різнорівневої класифікації форм культурної традиції, яку порушив Е. Маркарян, знайшла відгук у статті І. Барсеґяна, який запропонував три типи класифікації. Він, зокрема, порадив розрізняти традиції за носіями (етнічні та соціально-групові традиції різного таксономічного рівня); за сферами, у яких традиції функціонують (матеріально-виробничі, політичні, правові, релігійні, наукові і т.п.); за засобами акумуляції та передачі групового досвіду (акторна, усна, письмова, специфічна) [Барсеґян 1981, с. 102].

У контексті кореляції понять «культура» і «традиція» цінними стали роздуми К. Чистова, опубліковані в праці «Традиція і варіативність» [Чистов 1983]. На думку вченого, «терміни “культура” і “традиція” в певному теоретичному аспекті синонімічні або... майже синонімічні. Термін “культура” позначає сам феномен, а “традиція” — *механізм* його формування, трансмісії і функціонування. Інакше кажучи, традиція — це *мережа (система)* зв'язків сьогодення з минулим. За допомогою цієї мережі відбувається відбір, стереотипізація досвіду й передача стереотипів, які потім знову відтворюються» [Чистов 1983, с. 14—15].

Розвиваючи студії з етнічних традицій, етологи особливу увагу почали звертати на художні (мистецькі) традиції, що й не дивно. Адже мистецтво, особливо декоративне (прикметне своєю масовістю), як свого часу влучно

зауважив Л. Гумільов, є досконалим індикатором історичних етапів етногенези, що вказує на взаємозв'язок процесів розвитку мистецтва та етногенези [Гумилёв 1972, с. 36—37].

В Україні теоретичні студії *етнічної мистецької традиції* успішно започаткував О. Найден. У монографії «Орнамент українського народного розпису» учений, опираючись на польові матеріали, висунув наукові гіпотези про витоки, причини поширення та функції локальної «традиції настінного розписування у селах України» [Найден 1989]. Окрім того, О. Найден запропонував своє бачення низки наукових проблем: про причини спалахів та затухань «фольклорної активності», фактори локалізації традиції, «колективну особистість» народного митця, «колективний час» народного мистецтва, орнаментальну спорідненість різних видів мистецтва тощо [Найден 1989, с. 12—16, 26—45].

Наприкінці ХХ ст. ключові проблеми етномистецької традиції почав активно розробляти М. Станкевич. Учений розглядав традицію як *форму пізнання й самопізнання, потужним механізмом якої* (здатним до динамічного селекціонування та перетлумачення всіх сутнісних проявів творчості) виступає, власне, мистецька традиція [Станкевич 2004, с. 66]. Теоретик мистецтва запропонував залежно від змісту та міри актуалізації художньої спадщини розрізняти «первісно-синкретичну», «елітарну» та «етномистецьку» (народну) традицію [Станкевич 2004, с. 66]. Відзначу, що виокремлення (розмежування) «елітарної» та «етномистецької» традицій, яке запропонував М. Станкевич, неначе заперечує етнічну природу елітарної мистецької традиції. Феномен, одухотвореним носієм якого є народний майстер, гадаю, точніше було б називати «народною мистецькою традицією». Водночас серед дослідників народного мистецтва термін «етномистецька традиція» стосовно жанрових і локальних традицій народного мистецтва вже встиг прижитися. Проте у своєму дослідженні я все ж оперуватиму уточненим поняттям — *етнічна мистецька традиція бісерного декору народної ноші* (ЕМТ БОНН) українців.

За М. Станкевичем, для мистецької традиції відправним є морфемний (за видами мистецтва) розподіл. Своєю чергою, кожен вид мистецтва складається з жанрових і локальних традицій, у рамках яких еволюціонують архаїчні та пізні, безперервні й переривчасті традиції [Станкевич 2004, с. 104—105]. У низці публікацій М. Станкевич порушує такі важливі проблеми як функції ЕМТ, особливості співіснування народної та елітарної традицій, закономірності стереотипізації набутого досвіду, природа новацій, автентичність мистецтва [Станкевич 1997; 2004; 2020].

Ключовою в концепції М. Станкевича є трикомпонентна модель ЕМТ, яку дослідник вписує в теорію про перервну традицію, що складається з первинної і вторинної традицій, коли на зміну згаслій первинній приходить нова вторинна традиція [Станкевич 2004, с. 75; 2020, с. 115]. Щораз мистецьку традицію формують «консервативні елементи трансльованої спадщини (найактуальнішої частини досвіду попередніх поколінь)», елементи сучасного мистецького досвіду (сукупність знань, умінь, художніх ідей і стереотипів, набутих одним поколінням) та «найновіші елементи досі ще не апробованих інновацій, які виявляються спонтанними спалахами мистецьких, технологічних, сюжетно-іконографічних ідей і їхніх рішень» [Станкевич 2020, с. 115].

Теоретичні підходи, які розробив М. Станкевич, становлять методологічне підґрунтя мого розуміння бісерного оздоблення української народної ноші як пізньої безперервної етнічної мистецької традиції. Більшість із тверджень (про особливості співіснування народної та елітарної традицій, закономірності стереотипізації набутого досвіду, природу новацій, автентичність мистецтва), які запропонував учений, є достатньо переконливими, але потребують (про що пише й сам дослідник) подальших ґрунтовних розвідок у межах цілісної етномистецької традиції та її жанрових і локальних проявів [Станкевич 2004, с. 81].

За моїм переконанням, вдалим об'єктом дослідження та розвитку теорії етнічної мистецької традиції є традиція бісерного оздоблення народної ноші

українців. Це порівняно молода (пізня) традиція, котра нараховує трохи більше як 200 років. Творчість із бісером належить до масових і доступних видів народного мистецтва, а отже, репрезентована достатньо широкими джерельними матеріалами різного часу та численних осередків. Перелічені факти уможливають якомога ґрунтовнішу реконструкцію ЕМТ БОНН, зокрема й на найбільш загадковому її етапі — етапі зародження.

Вивчаючи етнічну мистецьку традицію, я зустрілася з проблемою її чіткого визначення. Аналіз найпопулярніших означень залишив відкритими низку питань: який підхід до вивчення традиції обрати? як найдоцільніше її розглядати? як інформаційну складову культури? груповий досвід? форму пізнання й самопізнання? механізм передачі знань? суму накопичених знань? мережу? систему? Шукаючи відповідь на ці питання, я аналізувала не стільки наявні дефініції терміна «традиція», як те, що лежить в основі дискусій дослідників етнічної традиції, тобто той вузол обговорюваної проблематики, яким охоплюють цим поняттям.

Близьким до мого розуміння стало визначення традиції, яке запропонував провідний український етнолог, академік С. Павлюк. Відповідно до його бачення, традиція є цілісною системою вироблених етнічним утворенням і засвоєних поведінкових норм, світоглядних засад, культурних навиків, духовних канонів, соціально-структурних форм, типів господарсько-виробничої культури, що перейшли в спадок як шляхом умовного рефлексу на генетичному рівні, так і шляхом трансмісії унаслідок безпосереднього контакту [Павлюк 2008, с. 226].

Спроба поглянути на традицію, застосувавши системний підхід, виглядала найдоцільнішою і зрештою виявилася доволі продуктивною.

Отож, об'єктом мого дослідження стала етнічна мистецька традиція як система, основні функції якої полягають у створенні, вибіркового засвоєнні (шляхом стереотипізації), збереженні, передачі та розвитку художнього досвіду, а також у використанні мистецьких творів як смислотвірних елементів етнічної культури. При дослідженні було використано методику,



серцевину якої склало використання системно-історичного та системно-ресурсного підходів.

*На підставі викладеного матеріалу можна зробити такі висновки до Розділу 2:*

В науковій літературі не існує єдиного трактування понять «культура» та «традиція», що пов'язано із застосуванням різних наукових підходів та методик. Важливим епізодом народознавства стала стаття Е. Маркар'яна «Вузлові проблеми теорії культурної традиції» (1981). Ця стаття зацікавила багатьох етнологів (С. Арт'юнова, К. Сарингуляна, І. Барсег'яна, С. Токарева, К. Чистова та ін.) та ініціювала досі актуальну дискусію, у центрі якої постала проблема критеріїв, згідно з якими можна було б дефініціювати традицію та виокремити її із масиву культури.

Розвиваючи теорію етнічної традиції, етологи і мистецтвознавці особливу увагу почали відводити мистецькій (художній) традиції, що за визначенням Л. Гумільова є досконалим індикатором історичних етапів етногенези.

В Україні теоретичні студії етнічної мистецької традиції успішно започаткував О. Найден. У монографії «Орнамент українського народного розпису» учений запропонував наукові гіпотези щодо витоків, причин поширення та функцій української народної мистецької традиції настінного розписування. Наприкінці ХХ ст. ключовими проблемами етномистецької традиції зацікавився М. Станкевич, що присвятив свої теоретичні міркування функціям етномистецької традиції, особливостям співіснування народної та елітарної традицій, закономірностям стереотипізації набутого досвіду, природі новачій, автентичності мистецтва. Напрацювання М. Станкевича становлять методологічне підґрунтя мого розуміння бісерного оздоблення української народної носі як пізньої безперервної етнічної мистецької традиції.

Для дослідження етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної носі українців було обрано два взаємопов'язаних підходи —

системно-історичний та системно-ресурсний. З використанням цих підходів та успішно апробованих в етнології й мистецтвознавстві методів я стала вивчати етнічну мистецьку традицію як систему, що відповідає за створення, вибіркоче засвоєння, збереження, передачу та розвиток художнього досвіду, а також використання мистецьких творів як смислотвірних елементів етнічної культури. Як систему, яка, розвиваючись і накопичуючи певний досвід, формує на кожному з етапів свого розвитку відповідну часопросторовому контексту етномистецьку парадигму. Як систему, що еволюціонує завдяки узалежненій від злетів-падінь соціальної активності етносу власній енергії, проявами якої є пасіонарно-креативний потенціал традиції.

Інститут народознавства  
Національної академії наук України

## РОЗДІЛ 3

### ВИТОКИ ТА ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ БІСЕРНОГО ОЗДОБЛЕННЯ НАРОДНОЇ НОШІ

#### 3.1. Зародження та розвиток української традиції художніх виробів із бісеру в княжу добу

Утворення ранньофеодальної держави Русі стало початком української історії, ранній період якої називають княжою добою (друга половина IX — середина XIV ст.). Процес об'єднання слов'янських племен у державне утворення розпочався з утвердженням на київському престолі у 882 р. князя варязького походження — Олега з роду Рюрика [Войтович 2006, с. 203—210]. Вдалі походи цього князя на хозарів та могутню Візантію заявили про Русь як про сильну європейську державу. Уміла дипломатія кількох поколінь київських князів, розширення торгівлі, розвиток науки та мистецтва сприяли піднесенню культури й зростанню міжнародного авторитету української держави.

Русь-Україна пройшла типовий для ранньофеодальної держави шлях розвитку — від зростання до занепаду політичної могутності. Нищівного удару державі завдала монголо-татарська навала. Особливо трагічним став 1240 рік, коли було зруйновано багато давньоукраїнських міст, а серед них — головний осередок влади та культури Київ. Однак українська державність вистояла ще століття, увійшовши в історію як Галицько-Волинське князівство (XIII—XIV ст.) [Крип'якевич 1999, с. 190—192].

Падіння давньоукраїнської державності пов'язане зі смертю Болеслава-Юрія II (1340) — останнього галицького князя. Тривала боротьба Галицько-Волинського князівства з монголо-татарами на сході підірвала його могутність, і воно зазнало нищівного удару з боку войовничих, могутніших на той час сусідніх держав. Упродовж 1340—1380-х рр. Велике князівство Литовське захопило більшу частину Волині, Чернігово-Сіверщину, Київщину, Переяславщину й Поділля; Польське королівство — Галичину й

частину Західної Волині; Молдовське князівство — Північну Буковину. Ще раніше — упродовж XI—XIII ст. — під владою Угорського королівства опинилося Закарпаття.

Матеріальна культура Русі-України вирізнялася значними досягненнями, зокрема, успішним розвитком давніх та нових ремесел, а також різних видів декоративного та образотворчого мистецтва. Розкопки київських жител, розорених у грудні 1240 р., показали, що майже в кожному з них була якась реміснича майстерня. Часом господар займався одразу кількома ремеслами [Мистецтво 1989, с. 51]. Вулиці й квартали мали назви ремісничих професій, яких нараховувалося понад шістьдесят [Любимов 1974, с. 105].

Мистецтво княжої доби вже вирізнялося етнічними прикметами: в одязі русинів утвердилося багато прототипів традиційної ноші українців. Зокрема від часів Русі-України аж до початку XX ст. збереглося чимало аналогічних компонентів вбрання, як-от: сорочка, запаска, намітка. Дослідники українського народного одягу віднаходять аналогії також у крої та окремих декоративних елементах інших типів вбрання [Ніколаєва 2005, с. 48, 50].

Реконструювати культурні досягнення Князівської держави й, зокрема, зібрати відомості про використання бісеру у творах давньоруського часу уможлиблюють речові, писемні й зображальні джерела.

Важливу групу речових джерел становить інвентар скарбів зі схованок на випадок воєнних нападів, якими так і не скористалися їх власники. У виявлених сховах археологи знаходять гроші (що сприяють датуванню знахідок), коштовні прикраси, фрагменти дорогого одягу, предмети церковного ужитку [Корзухіна 1954].

Чимало таємниць відкривається перед археологами на місцях церков, жител, майстерень тощо, які зазнали плундрувань від нападників і в яких уціліло багато артефактів матеріальної культури, що опинилися під руїнами подекуди разом із людьми. Так, знахідки давньоукраїнських майстерень дали

змогу археологам впевнено говорити про розвиток новітніх для того часу вітчизняних ремесел, зокрема склоробства.

Багату на витвори давньоукраїнського мистецтва групу археологічних пам'яток становлять підкурганні та безкурганні могильники [Моця 1990], на яких археологи відшуковують дивом уцілілі фрагменти одягу (загалом незначна група) та прикраси (значно багатша група). Дослідник поховальних пам'яток давньоукраїнського часу Олександр Моця, зокрема, вказує, що серед курганних захоронень елементи костюма та взуття виявлено 490 разів (11 % досліджених курганів), а серед ґрунтових могильників — понад 140 разів (7 % досліджених поховань) [Моця 1990, с. 41, 61].

Деяка інформація про використання намистин у виробках давньоруського часу міститься в літописах та описах очевидців. Поширення в одязі знаті декору з намистин, особливо перлів, засвідчують також зображальні джерела: фрески, мозаїки, мініатюри літописів.

Завдяки всім групам джерел багата на митецькі традиції культура Русі-України добре висвітлена в науковій літературі. Опираючись на деякі з таких праць, а також аналізуючи артефакти з колекцій Національного музею історії України та Музею історичних коштовностей України, я виявила неспростовні докази того, що княжа доба (окрім уже відомих світові культурних феноменів) стала також часом народження традиції бісерних виробів українців.

Дрібні намистинки з різних матеріалів, про що йшлося в попередній частині історичного розділу, були добре знані серед автохтонів. Водночас у Русі-Україні твори, виконані з їх використанням, набули нових культурних смислів, завдяки чому народилася концептуально нова автентична мистецька традиція.

**Етнічна мистецька традиція бісерних виробів** українців стала культурним трансфером<sup>3</sup> Візантійського (християнського) світу, його

---

<sup>3</sup> Теорія культурних трансферів зародилася у 1980-х рр. і набула розвитку в праці «Історія цивілізацій як культурний трансфер» сучасного французького історика й філолога

духовних і матеріальних цінностей. Із налагодженням дипломатичних стосунків із Візантією та прийняттям християнства у Русь-Україну почали надходити у великих обсягах дорогі (шовкові, сукняні, золототкані) тканини й широкий асортимент творів сакрального призначення. Замовниками коштовних тканин були князівсько-боярське середовище та християнська церква.

Привезені візантійські твори ставали для місцевих митців взірцевими. Порівняно пізно прийнявши християнство, Русь-Україна отримала християнську іконографію уже як сталу систему, що досягла своєї класичної довершеності у Візантії та на Балканах. Проте українці, за висновком відомої дослідниці українських гаптів, не сліпо копіювали християнське надбання, а, опираючись на власні мистецькі традиції, активно осягали його, творчо переосмислювали та інтерпретували [Кара-Васильєва 2010а, с. 229].

Зародженню та успішному розвитку автентичного літургійного шитва (золоте гаптування) сприяли обсяги храмобудівництва. За повідомленням бременського крилошанина Тітмара, автора «Книг хронік», у Києві на початку XI ст. було більше ніж 400 церков [Макарчук 1999, с. 33].

Літургійне шитво, яке потребувало глибоких знань з іконографії та неабияких професійних навиків, плекалося в численних жіночих монастирях, при князівських дворах, у боярських вишивальних «світлицях» [Любимов 1974, с. 217]. Нове мистецтво знайшло застосування у виконанні великого асортименту храмових тканин (плащаниці, завіси, напрестольні покрови, підвісні пелени, покрови на мощі тощо), а також богослужбового одягу

---

Мішеля Еспаня. Її суть полягає в тому, що будь-який обмін культурною інформацією є багатостороннім творчим процесом взаємодії двох чи більше культурних просторів, тому потребує самостійної методології дослідження. Розвиваючи свою теорію на прикладі літературних перекладів (у контексті яких постає проблема невідповідності лексичних значень), М. Еспань пише: «Питання про переклад завжди веде до питання про книгу як таку річ, яка в перекладеному чи неперекладеному вигляді постійно переміщується в культурних просторах і передає коди чужої культури національному контексту». Окрім того, «трансформація початкового змісту існує навіть під час переходу з одного контексту в інший усередині єдиного культурного простору». Звідси М. Еспань визначає культурний трансфер як «процес переозначування (ресемантизації), що супроводжує перехід культурного об'єкта з одного простору в інший» [Еспань 2018, с. 46, 60, 685].

(фелони, епитрахилі, митри). Шитво золотом, сріблом та різноколірним шовком поєднували з оздобленням дрібними намистинами, щонайбільше перлами [Александрович 1999, с. 65].

Особливе поцінування перлів було зумовлене їхньою глибокою та багатою передусім християнською символікою як уособленням Слова Божого (Logos) та пов'язаних із ним символів Христа, Євхаристії, Царства небесного, мученицької смерті християнина, душі, дівоцтва, сльозі ангела, який оплакує гріхи людства, чистоти, уподібненої до сльози [Символи 2005, с. 159; Жайворонок 2006, с. 443—444].

Завдяки своїй сакральній символіці невеликі перли, а разом із ними й бісер («штучні перли») почали широко використовувати не лише для виконання виробів церковного призначення, а й для компонентів княжого одягу, одна з функцій якого (за візантійською традицією) полягала в прославленні влади басилевса як представника Бога на землі [Кара-Васильєва 1996, с. 19].

Відзначу, що початково слово «бісер» збігалось з поняттям «жемчуг» («перли»). На давнє вживання слова «жемчуг» як відповідника поняттю «бісер» звернув увагу Володимир Даль, вказавши, що «бісер» церковною мовою — «жемчуг» [Даль 1981, с. 88]. «Бісер» у значенні «перли» подають словники XV—XVI ст., і лише в XVII ст. цей термін починають вживати на позначення дрібних скляних намистинок [Виноградова 1999, с. 5].

Великі круглі перлини привозили на Русь з Індії, Персії та Голландії. Дрібні ж перлини добували в річках та озерах Північної Русі (Новгородська земля) [Бабушкіна 2003, с. 54].

Про надзвичайне багатство та пишне облаштування давньоукраїнських церков, зокрема про розкіш оздоблених намистинами церковних тканин, неодноразово згадувано в Літописі Руському. Згадки стосуються князівських пожертв, пожеж або нападницьких грабежів. Так, перелічуючи добродіяння упокоєного 1288 року Володимира Васильковича, літописець згадував: «У Володимирі ж розписав він увесь [храм] святого Дмитрія [Солунського], і

начиння служебне срібне викував, і ікону Пресвятої Богородиці окував сріблом, з камінням дорогим, і завіси [придбав], золотом шиті, а другі — оксамитні, з дрібним жемчугом, і всяким узороччям оздобив він його» [Літопис 1989, с. 447].

На жаль, дослідники українського літургійного шитва не згадують гаптованих пам'яток часів Русі-України, оздоблених перлами [Логвин 1968; Новицька 1968; Кара-Васильєва 1996, с. 12, 22—24; 2010a]. Водночас знавець російської спадщини О. Свирін стверджує, що декорування перлами було стійкою традицією давньоруського шитва. На переконання ученого, перлами (як і золотими чи срібними нитками) віддавна виконували написи з текстами молитов або з іменами вкладників, датою й місцем вкладу гаптованого твору [Свирін 1963, с. 7].

Визначальна особливість давньоукраїнських гаптів полягала в шитві різнобарвними шовковими, золотими та срібними нитками. Аналізуючи естетичні норми давньоукраїнського образотворчого мистецтва, В. Овсійчук зауважив: «<...> світло та колір творили організуючу засаду візантійської художньої системи, те саме можна сказати про Русь, бо й тут красу вбачали у блиску яскравих кольорів, — світло і тут було носієм абсолютної краси й сприймалось абсолютною цінністю [Овсійчук 1996, с. 29]. Така заувага фахівця в царині образотворчого мистецтва стосується й гаптів, у яких акцентом виступало золоте та срібне шиття, що поєднувалося із шиттям шовковими нитками. Дрібні намистини, якими гаптувальниці, правдоподібно (з огляду на пізніші пам'ятки), обрисовували окремі деталі сліпучо-блискучих зображень, надавали загальній композиції чіткішого звучання й водночас збагачували художню мову твору. За влучним спостереженням Т. Кари-Васильєвої, українське гаптування поставало як оригінальне художнє явище культури, твори якого вирізнялися з-поміж російських, грузинських, вірменських, балканських артефактів насамперед підвищеною декоративністю всієї структури твору [Кара-Васильєва 1996, с. 13].



Для становлення унікальних рис української традиції бісерних виробів велике значення мало також народження вітчизняної традиції склоробства. Відомим фактом є те, що велику археологічну групу намистин давньоруського часу складають коралики (різних розмірів) зі скла. Дрібні ж намистини, виготовлені з інших матеріалів: доволі часто — з металу (бронза, срібло, золото, електрум), рідше — з природних каменів, коралу, бурштину, кістки, глини, трапляються значно рідше. Скажімо, археологічна збірка Десятинної церкви та її околиць уміщує колекцію намистин (без урахування перлів), серед яких 75 екземплярів виготовлено з класичного скла, 6 — із керамічної пасти, 8 — із каменю та бурштину [Зоценко 1996, с. 95].

Важливо наголосити, що однією з причин зародження склоробства, так само як і гаптарства, стали культурні зв'язки з Візантією. Культурно розвинена середньовічна імперія володіла багатьма технологічними секретами, зокрема й технологією виготовлення скла. Заразом вирішальну роль для розвитку всього давньоукраїнського ремісництва мали економічні передумови, які забезпечили політичне та економічне піднесення Русі-України.

Як підказали археологам знахідки недосконало виготовлених намистин, київську школу виробництва скла було започатковано в другій половині X ст. [Щапова 1972, с. 184; Зоценко 1996, с. 100]. А від середини XIII ст. склоробні й пов'язані з ними ювелірні та керамічні майстерні діяли, окрім Києва, також у Білгороді, Любечі, Полоцьку, Смоленську, Колодязині, Старій Рязані, Галичі [Львов 1989, с. 4].

У давній Україні набули розвитку дві технології виробництва скла для прикрас: двошихтова (свинцево-кременеземне тугоплавке непрозоре скло) та тришихтова (калієво-свинцево-кременеземне легкоплавке непрозоре та прозоре скло). Скло для мозаїки, посуду та вікон виготовляли за іншими технологіями [Щапова 1965, с. 40]. Найпродуктивнішим був рецепт тришихтового скла з порівняно низькою температурою плавлення, що з'явився в практиці давньоукраїнських майстрів уже наприкінці першої чверті

XI століття [Щапова 1972, с. 185]. Новий рецепт дав можливість отримувати так зване «довге» скло, що тривалий час зберігало пластичність, дозволяло більшу кількість прийомів обробки й було придатним для гутництва. На основі калієво-свинцево-кремнеземної технології було налагоджено виготовлення скла, яке в разі застосування мінеральних барвників давало багатоколірну палітру [Щапова 1974, с. 87].

Основний асортимент скляних прикрас давньоукраїнських майстрів формували намистини, браслети та персні. Великі та дрібні намистини, як і решту прикрас, склороби виготовляли, навиваючи на металевий стрижень паличку з м'якої скляної маси. Поширеними були одноколірні кулясті, еліпсоподібні, біконічні, циліндричні та ребристі коралики [Щапова 1954; 1972, с. 75, 76, 96]. Траплялися також намистини з узором, більшість із яких виконували з двошихтового скла. Спершу навиванням скляної палички на металевий стрижень виготовляли матрицю, потім на неї накладали візерунок та деколи обідки навколо отворів [Щапова 1972, с. 88, 89, 93]. На зразок покритих золотою або срібною фольгою і захищених від ушкоджень тонким шаром безколірного скла сирійських намистин, українські майстри виготовляли намистини із золотистим переливом зі срібної основи та жовтого прозорого калієво-свинцево-кремнеземного скляного покриття [Щапова 1965, с. 42]. Для прикладу, такого типу намистину вдалося виявити неподалік Луцька в одному з поховань в урочищі Голови коло с. Берестяне Ківерцівського р-ну Волинської обл. [Гупало 2006, с. 62—63].

Попри невпинний розвиток місцевого склоробства, на терени Русі-України продовжував надходити скляний імпорт. Зокрема одноколірні та орнаментовані намистини дрібних і великих розмірів (також браслети та персні) ввозили на Русь із Візантії (найбільше), Єгипту, північного заходу Європи, Центральної Азії тощо [Зоценко 1996, с. 95—97; Церква Богородиці 1996, с. 169—171].

З'ясувати походження того чи іншого скляного об'єкта — складне наукове завдання, яке рідко вдасться вирішити за візуальними ознаками. А

проте, окремі раритети з візуальними прикметами існували. Так, сирійський імпорт вирізняли посріблені та позолочені (зі срібною та золотою фольгою всередині) намистини [Кучера 1975, с. 374]. Із Сирії до Русі доправляли також бісер, виробництво якого у великих обсягах вимагало застосування складної технології, відомої на той час лише склоробам із тривалими традиціями<sup>4</sup>.

Про надходження скляного бісеру на Русь залишив згадку давній мандрівник, арабський письменник Ахмед Ібн-Фадлан. Мандруючи по Волзькій Булгарії (921—922), він спостеріг і описав «русів», котрі прийшли на Волгу. У своїх «Записках» Ібн-Фадлан занотував особливості чоловічої та жіночої ноші, звернувши увагу на прикраси з дрібних зелених намистин, які привозять на кораблях по Волзі. За словами арабського мандрівника, русичі «стараються усіма засобами добути їх, купують одну коралину за диргем і нанизують з них намиста своїм жінкам» [Січинський 1992, с. 15]. Ібн-Фадлан також зауважив, що дружини руських купців носили разки бісеру разом із золотими та срібними ланцюжками. За твердженням арабського мандрівника, кількість разків бісеру, так само як і кількість ланцюжків із коштовних металів, вказувала на достаток їх власника [Січинський 1992, с. 15].

Скляний бісер археологи виявляють у декорванні одягу та головних уборів [Рабинович 1986, с. 52]. Серед пам'яток — фрагменти комірв, нашитих на одіж стрічок, начільників, знайдених у скарбах та князівських похованнях. Унікальними є знахідки затканих або вишитих золотими нитками фрагментів тканин із декором, нашитим із бісеру, перлів, позолочених срібних або прикрашених перетинчастою емаллю бляшок. Рідкісність таких знахідок говорить про їх чималу вартість та вказує на заможних власників. До таких унікальних артефактів належать виявлені в скарбі Десятинної церкви шматочки шкіри та тканини, оздоблені золотими

---

<sup>4</sup> Під час виготовлення найдрібніших скляних намистин майстри спершу витягували зі скла тонку скляну трубку (етап неабиякої вправності), далі її розтинали на дрібні частини, насамкінець фабрикат полірували шліфувальним порошком (товченим вугіллям або сумішшю вапна та глини) у спеціальному рухомому барабані.

бляшками й низками дрібних перлів. Учені вважають ці артефакти декором, який нашивали на головні убори, манжети рукавів, краї одягу [Пекарська 1996, с. 48, 51—52].

Про захоплення дрібними намистинками як художнім матеріалом для декорування одягу та головних уборів свідчать також зображальні джерела, зокрема давньоукраїнські мозаїки [Логвин 1971, с. 19; Мистецтво 1989, іл. 10], фрески, ікони [Овсійчук 1996] та літописні мініатюри [Свирин 1950].

На декоративну деталь, яка зображає шиття перлами (ряди густо розміщених білих крапок, якими іноді облямована одіж та головні убори основних персонажів релігійних і світських сюжетів), звернув увагу дослідник українського малярства Володимир Овсійчук. Учений відзначив, що «перлові прикраси» трапляються переважно у фрескових розписах XI—XII ст., у мініатюрах та в ранніх іконах, де ними зі смаком оздоблювали ритуально-святковий одяг [Овсійчук 1996, с. 90].

Зображальні джерела, а саме книжкові мініатюри, лягли в основу відомої реконструкції князівського вбрання, яку здійснив Никодим Кондаков у праці «Зображення руської княжої сім'ї в мініатюрах XI століття» [Кондаков 1906]. Головним джерелом для дослідника стали мініатюри так званого «Кодексу Гертруди» (одне з пізніших доповнень Трірського псалтиря другої половини X ст.). Учений також звертався до фресок Софійського собору в Києві, мініатюр з «Ізборника Святослава» (1073), мініатюр зі «Слова св. Іполита», до праці Костянтина Багрянородного (Кодина) «Про церемонії візантійського двору» та до «Києво-Печерського патерика». Дослідника князівської ноші цікавили руські та візантійські назви, художні ознаки, походження та розвиток княжих уборів, їх аналогії у світовій культурі [Кондаков 1906]. Зокрема Н. Кондаков розглядає перловий декор як один із важливих атрибутів ансамблю княжого вбрання: *вінця* (складається з корони у вигляді широкого обруча «стеми», прикрашеного коштовним камінням та перлами; поверху «стеми» — півкруглий золототканий верх, також прикрашений камінням і перлами), «кабату» (каптан, зшитий з оксамиту, що

має тканий декор із мотивом крину), плаща «корзно» (пурпурова мантия, підшита хутром горностая та облямована перлами), опліччя «барми» (відкладний комір, що сходиться, вірогідно, упритул на спині; має кількаярусний орнамент, оздоблений коштовним камінням та розділений разками перлів), *пояса*, *наручів* та низки інших не менш важливих компонентів [Кондаков 1906, с. 14—16, 96—98, 101—106].

Дрібні намистинки з найрізноманітніших матеріалів широко використовували у виготовленні ювелірних виробів. Серед писемних джерел — «Хроніка» Яна Длугоша, у якій уміщено повідомлення про захоплення м. Львова військом короля Казимира III (1340). Сучасник тих подій писав: «Король, зайнявши замки і місто Львів, знайшов там численні і дуже дорогі скарби, що лишилися по давніх князях Русі, — золото, срібло, перли... дві корони величезної вартості, оздоблені дорогоцінним камінням і перлами» [Історія Львова 1986, с. 13].

Високо цінними пам'ятками давньоукраїнського мистецтва є ювелірні вироби. Серед них два золотих колти, декоровані емалевим щитком і перлами, які археологам пощастило виявити в інвентарі жіночого захоронення кінця XI — початку XII ст. біля вівтаря Борисоглібської церкви в Чернігові (уздовж стіни давньої кладки) [Корзухина 1954, с. 52]. Відомими артефактами української культури є також золоті прикраси із Сахнівського скарбу XII—XIII ст. (МІКУ, ДМ-1783, АЗС 1840—1845, 1776—1778, 1795), виконані в техніках тиснення, перегородчастої емалі й інкрустації та щедро обрамлені нанизаними на дріт дрібними перлами [Золота скарбниця України 1999, с. 52, 155].

Варто сказати, що в княжі часи перли та бісер траплялися також в оздобленні окладів ікон та палітурок богослужебних книг. Описуючи облаштування церкви Святого Іоанна Златоустого в новому місті Холмі, яке звів Данило Галицький (1223), літописець згадував: «Прикрасив [Данило] камінням дорогим, бісером і золотом також ікони, які він приніс із Києва, і образ Спаса і пресвятої Богородиці, що їх йому сестра Федора дала з

[київського] монастиря [святого] Феодора; приніс він також ікону Стрітєння з [города] Вручого од отця його [Мстислава Мстиславовича]» [Літопис 1989, с. 418].

Значно скромнішим був побут нижчих верств давньоукраїнського суспільства. Лише для заможнішого жіноцтва доступними були скляні намиста, а також браслети й персні місцевого і доволі часто візантійського виробництва (НМІУ, експозиція), як також прикраси у вигляді разків бісеру, привезеного із Сирії.

Отож, зародження етнічної мистецької традиції бісерних виробів українців припадає на кінець X ст., коли Русь-Україна прийняла християнство. Першими творами новонародженої традиції бісерних виробів стали високохудожні речі релігійного призначення (літургійні тканини, шати чудотворних ікон, палітурки богослужебних книг) та компоненти ансамблю одягу знаті (вбрання, головні убори, прикраси).

Княжа ноша почала набувати чітких соціальних ознак. Соціальну нерівність віддзеркалювали окремі складові, їх форми, матеріали, з яких такі складові було виготовлено та оздоблено. Так, на високе соціальне становище вказували щедро прикрашені коштовним камінням і перлами круглий комір «барми», плащ-корзно, пояс, наручі, ювелірні прикраси.

Істотно скромнішим був одяг городян, який виготовляли з недорогих тканин місцевого виробництва й навряд чи оздоблювали шитвом із перлів чи бісеру. Лише заможнішим жінкам доступними були також скляні прикраси вітчизняного виробництва (намиста, браслети й персні) та мониста з імпортованих кораликів, зокрема сирійського бісеру.

### **3.2. Українська традиція художніх виробів з бісеру у середині XIV — другій половині XVIII ст.**

У подальші чотири з половиною століття, що прийшли на зміну княжим часам, відбулося багато історично значущих подій. Тому в науковій літературі середину XIV—XVIII ст. зазвичай поділяють на декілька періодів.

У дисертації цей проміжок історії розглядається цілісно, як наступний етап розвитку української традиції бісерних виробів, започаткованої у княжу добу.

Після втрати власної державності українці перебували в складі різних політичних утворень, але продовжували творити етнокультурну єдність. Вагомими подіями етнічного розвитку стали зародження українського козацтва (1480-і рр.) та створення Запорозької Січі (1540-і рр.). Перемінно-успішні змагання селянства та козацтва проти іноземних магнатів позитивно впливали на консолідацію українців; стимулювали їхні прагнення до воз'єднання прабатьківських земель у власній самостійній державі. Утворення ж військово-соціальної верстви вільного козацтва сприяло народженню нової української еліти, яка зробила ключовий внесок у розвиток етнічної культури. Важливе значення у досліджуваному часі мав також процес формування української етнічної території, який за визначенням істориків завершився в XVI—XVIII ст., коли відбулося розселення українців у південно-східному напрямку [Макарчук 2008, с. 197].

Події кінця XVI—XVIII ст. сприяли культурно-національному розвитку, який супроводжувався поширенням освіти, розвитком літератури та мистецтва. Зокрема до другої половини XVIII ст. виразно етнічних рис набув народний одяг українців, у якому, за висновком К. Матейко, уже існувала переважна більшість елементів української народної ноші другої половини XIX — початку XX століття [Матейко 1977, с. 39].

Надбання української культури XIV—XVIII ст. залишили по собі значно більше історичних джерел, аніж надбання княжої доби. Але стосовно об'єкта пропонованого дослідження джерел насправді небагато. Зокрема щодо цього періоду частка артефактів археологічного походження є меншою. Зате певну інформацію про поступ ЕМТ бісерних виробів вдається почерпнути завдяки збереженим у монастирях гаптованим церковним тканинам та священничим ризам XVII—XVIII століть. Уберегтися від небуття вдалося також окремим тогочасним виробам світського призначення (одяг, предмети побуту), які з огляду на високу матеріальну й художню вартість

передавали з покоління в покоління, допоки такі вироби зрештою не потрапили до державних чи приватних мистецьких колекцій. Водночас вироби українських селян XVIII ст. фактично невідомі, а попереднього часу й поготів.

Учені досліджують традиційний одяг українців XIV—XVIII ст., опираючись на пласт літературних і фольклорних творів, майнових реєстрів, книжкових гравюр, артефактів малярства, записів та замальовок, які здійснили мандрівники тощо [Матейко 1977, с. 33—44]. На основі аналізу різнорідних джерел ученим вдалося встановити, що в XIV—XVIII ст. просвердлені річкові перли продовжували надходити в Україну, як і в княжі часи, з північно-західних околиць Росії, а великі перли — з Індії та Персії (через Азов і Кафу), а також із Голландії (через Стамбул) [Кулаковський 1978, с. 87; Кара-Васильєва 1996, с. 152]. Бісер до XV ст. в основному доправляли з теренів Візантійської імперії, зокрема зі Сирії. Упродовж XV—XVII ст. найвідомішим світовим виробником скляної продукції стала Венеційська республіка (традиції склоробства започатковано на межі X—XI ст.) [Crabtree 2002, р. 20—21]. Галузь, що мала назву «conteria» і продукувала намистини, бісер, гудзики, псевдокоштовне каміння та інші оздоблення, приносила республіці найбільші прибутки [Качалов 1959, с. 105]. Уже в кінці XVI ст. у венеційських виробників бісеру з'явилися гідні суперники — майстри з Богемії, які, використовуючи деревну золу, варили так зване тугоплавке «лісове скло», яке легко надається до шліфування та огранювання. Завдяки цьому на європейському ринку з'явився огранений бісер [Косоурова 1990, с. 5].

Від кінця XVI ст. намисто та бісер великих розмірів почали виготовляти й склороби Німеччини (Нюрнберг, області Фіхтельгебірге, Тюрингія), а наприкінці XVII ст. — Франції (область Юри) [Дудорева 1923, с. 17—18; Гейдова 1983, с. 137]. Німецькі майстри здобули найбільшу славу на зламі XVII—XVIII ст., коли налагодили виготовлення намистин із перламутровим нашаруванням — штучних перлів. Французькі ж склороби здобули визнання



на початку XVIII ст. завдяки впровадженню у виробництво дутих (виконаних складувним способом) різнобарвних намистин (на зразок ялинкових прикрас), які виробляли в Тюрингії [Дудорева 1923, с. 17].

У XVIII ст. було налагоджено виробництво металевого бісеру. Виготовлені технікою штампування дрібні намистинки занурювали в певні хімічні розчини, надаючи в такий спосіб виробам срібного або золотого забарвлення [Кельман 1983, с. 58—59]. Основними експортерами металевого бісеру для всієї Європи були Франція (Париж) та Англія (Бірмінгем) [Моисеєнко 1997, с. 6]. Проте широкого вжитку металеві намистинки не набули, бо порівняно швидко втрачали свій первинний вигляд, оскільки через окислення тьмяніли. Золоті ж або позолочені коралики мали надто високу ціну, аби увійти в широкий ужиток.

До кінця XVIII ст. виробництво європейського бісеру досягло значного розвитку. Конкуренція сприяла покращенню якісних показників, збільшенню чисельності гатунків, зростанню кольорової палітри бісерних матеріалів. Попри високу ціну, попит на бісер у XVIII ст. досяг небувалих обсягів, що було спричинено підвищеною зацікавленістю європейців бісерним рукоділлям.

Як і в княжу добу, упродовж XIV—XVIII ст. перли та бісер продовжували використовувати в декоруванні літургійних тканин, церковного і світського одягу, виконанні шат до чудотворних ікон, деяких типів девоціоналій (особистих предметів християнського благочестя).

Про існування традиції використання намистин в оздобленні облачень священнослужителів свідчать іконописні твори XIV—XVIII ст., на яких, так само, як і в княжі часи, трапляються зображення перлового декору. Перли або бісер нашивали на тканину, використовуючи способи та прийоми, напрацьовані в золотному шитві. Зокрема у творах XVII—XVIII ст. найчастіше трапляється бачити шиття намистинами «у прикріп» та «у прикріп по білі». Такі прийоми шиття застосовували для створення лінійних форм, якими обрамляли окремі мотиви й цілі композиції [Бабушкіна 2003, с. 55].

Поодинокі артефакти XIV—XVI ст. унеможливають переконливу реконструкцію українського гаптарства, яке від XIV ст. розвивалося не лише в монастирях, а також у цехах, згодом — у маєткових майстернях [Кара-Васильєва 1996, с. 26]. Значно більше відомо про гаптовані вироби XVII—XVIII ст. [Кара-Васильєва 1996; 2008; Зайченко 1991; 1996]. Зокрема Т. Кара-Васильєва згадує про п'ять тисяч гаптованих пам'яток XVII—XVIII ст., які зберігаються в музеях України [Кара-Васильєва 1996, с. 15] з яких, за повідомленням В. Зайченко, 270 одиниць належать Чернігівському історичному музею [Зайченко 1996, с. 99].

У розвитку українського гаптарства вирішальну роль відігравали представниці знатних українських родин, а саме — жіноцтво козацької старшини, як-от ігуменя Вознесенського (Печерського) жіночого монастиря, матір гетьмана Івана Мазепи — Марія Магдалина Мазепина (друга половина XVII ст.) [Кара-Васильєва 1996, с. 30—31]. Гетьмани, митрополити, впливові представники козацької старшини виступали донаторами монастирів, чим також сприяли розвитку українського гаптарства. Скажімо, на кошти гетьмана Івана Скоропадського та його дружини Анастасії Маркович було розбудовано Гамаліївський (Харлампіївський) жіночий монастир поблизу Глухова [Кара-Васильєва 1996, с. 37].

Українське літургійне шитво XIV—XVIII ст. стало мистецьким явищем із визначеним колом сюжетів, своєрідною іконографією та змінною в часі специфічною художньою стилістикою. Зокрема дрібні намистинки, як свідчать збережені пам'ятки, майстрині застосовували для декоративних вкраплень, виділення німбів, контурів сюжетних персонажів або ж для обрамлення всього твору («у прикріп», «у прикріп по білі») [Кара-Васильєва 2008, с. 53, 64, 65, 91]. А от металевий бісер найчастіше слугував для прикріплення паєток (дрібних металевих леліток), якими акцентували на певних фрагментах композиції [Федорчук 2007б, с. 77]. На жаль, унаслідок руйнівних впливів на більшості гаптів, оздоблених дрібними намистинками, збереглися лише рештки таких намистинок.

Серед раритетних артефактів золотого шитва XVII ст. — композиція «Деісусний ряд» на опліччі фелона з колекції Чернігівського історичного музею (ЧІМ, І-1197) [Рис. В. 4]. Перли, паєтки та металевий бісер, використані в обрамленні німбів, додають композиції художньої виразності, органічно доповнюючи створений засобами гаптування репертуар графічних форм [Зайченко 1991, с. 4]. У цьому ж музеї зберігається ще один фелон XVII ст. із аналогічною гаптованою композицією, що має вкраплення коралового бісеру (ЧІМ, І-1235) [Рис. В. 5].

До унікальних, добре збережених пам'яток кінця XVII ст. належить декоративна деталь, виконана шитвом перлами (різного розміру) за контуром «у прикріп» (МІКУ, ДМ-5983) [Рис. В. 6]. У центрі композиції — виконана у техніці філіграні золота розета ромбічної форми, прикрашена смарагдами. Для створення шитої перлами композиції з фітоморфних мотивів використовували також діаманти, смарагди, рубіни, сапфіри, бірюзу, сердолік. Указаний твір вважають пам'яткою гаптування, однак він має безпосередню дотичність і до ювелірного мистецтва [Золота скарбниця України 1999, с. 71, 100]. Так само кінцем XVII ст. датують ще один раритетний витвір українського гаптарства — шитий перлами «у прикріп» та «у прикріп по білі» поруч (МІКУ, ДМ 5984) [Золота скарбниця України 1999, с. 71, 100].

Серед високохудожніх артефактів українського церковного шитва XVIII ст. — композиція «Успіння Пресвятої Богородиці» (деталь архиєрейської мантиї) зі збірки Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (НМУНДМ, Т-4550). У центрі композиції — Богородиця на ложі в оточенні апостолів. Позаду ложа стоїть Христос, який тримає сповиту, як немовля, душу Богородиці, щоб перенести її на небо. Цю композицію вигаптувано металевими нитками на пурпуровому оксамиті. Перлами, нашитими «у прикріп», окреслено контури постатей та обведено всю композицію. Контури з перлин надають творові, основну площу якого вигаптувано срібними нитками, чіткості зображення. Продумане

використання перлин різних розмірів — обриси Богородиці виконано найбільшими намистинами — зосереджує увагу глядача на головному персонажі біблійного сюжету. Художньо-стилістичною особливістю відзначеної пам'ятки мистецтва є поєднання двох різних художніх технік: гаптування та малярства; останнє з'являється в українському образотворчому гаптуванні на початку XVIII ст. Відтоді обличчя, кисті та стопи святих, які раніше гаптували шовковими нитками по састу, все частіше стали виконувати олійними фарбами на полотні [Зайченко 1996, с. 100; Герелес 2003, с. 30] або шкірі (пергаменті) [Археологическо-библиографическая выставка 1889, с. 16]. Захоплення образотворчістю, у якій поєднувалося шиття та малярство, сприяло поширенню бісерних окладів до іконописних творів, мальованих на дерев'яній основі.

Шати з намистин прикрашають мальовану композицію «Успіння Пресвятої Богородиці», що належить одному з храмів Чернівецької області [Архів 2007б, іл. 139; Рис. В. 7]. Шати виконано шиттям «у прикріп по настилу» — прийомом, характерним для літургійного шитва XVIII століття [Археологическо-библиографическая выставка 1889, с. 16; Кара-Васильєва 1996, с. 152, 167; Зайченко 2006, с. 15]. Шати гаптовані бісерними матеріалами, серед яких домінує бісер, що імітує перли. Саме такі матеріали в кінці XVIII — на початку XIX ст. використовували українські, білоруські та російські майстри бісерних шат [Федорчук 2013а; Нечаєва 1988; Нечаєва 2002, с. 42, 82—83, 175; Юрова 2003а, с. 75]. Від другої чверті XIX ст. аналогічні українські, білоруські та російські твори поступово набувають багатобарвності та позбуваються об'ємності, властивої шиттю «у прикріп по настилу» [Федорчук 2011б, с. 528, 530]. Отож, аналіз матеріалів, техніки виконання та художньо-стилістичних ознак підказує датувати бісерну шату до мальованої композиції «Успіння Пресвятої Богородиці» кінцем XVIII століття [Федорчук 2007б, с. 78, 79].

В Україні впродовж XVII—XVIII ст. прийомами гаптування декорували, окрім творів церковного ужитку, і світські речі: одяг (сорочки,

шапки, кибалки, пояси), побутові тканини (наволочки, скатерті, рушники), спорядження коня (сідла, чепраки) [Куницька 1969, с. 22]. Виконавцями таких творів були представниці знатних родин, монахині, а також спеціально навчені для роботи в панських «світлицях» селянки [Зайченко 2006, с. 9]. Для українських творів світського призначення найтипівішими були композиції із рослинними мотивами, тоді як для церковних тканин прикметними були ще й сюжетні зображення (біблійні сцени). У тогочасних світських гаптах рідше вдавалися до доповнення з намистин. На це, зокрема, вказує каталогізована збірка гаптів Чернігівського історичного музею, у якій налічується 26 гаптованих фрагментів жіночих головних уборів (денця кибалок) кінця XVII — середини XVIII ст., у жодному з яких не застосовано декорування намистинами [Зайченко 1991, с. 26—28].

А проте, відомо, що періодичне захоплення бісером як матеріалом для декорування світського одягу можна було спостерігати в багатьох європейських країнах. В. Дудорева згадує про експонат Художньо-промислового музею Гамбурга — фрагмент одягу епохи Відродження: дрібним чорним бісером вишито орнамент з образами птахів та звірів, які ховаються в закрутах фантастичних рослин із вигадливими листками й квітами [Дудорева 1923, с. 14]. Ця ж дослідниця цитує «Записки» Кейслера — мандрівника, який відвідав Італію в першій половині XVIII ст. і занотував звичай генуезьких дівчат приходити на траурні церемонії в головних уборах, нанизаних із чорного шліфованого бісеру [Дудорева 1923, с. 14—15].

Упродовж XVIII ст. спочатку в Німеччині, а далі й в інших країнах північної Європи в моду увійшов стиль, згодом названий «бідермаєр» (міщанський романтизм), який ідеалізував привабливості сімейного затишку та популяризував домашнє, зокрема й бісерне, рукоділля [Юрова 2003а, с. 5]. Ключовий момент у розвитку української традиції бісерних виробів настав у другій половині XVIII ст., коли бісерне рукоділля, творами якого облаштовували міщанський побут, полонило Європу й досягло України [Рис. В. 16].

Новомодні віяння маєткової культури спричинили зростання попиту на бісер. Його у великих обсягах привозили до України з Польщі, яка була торговим посередником між Заходом та Сходом. Для прикладу, 1778 р. мешканець Ніжина, македонський грек Д. Панталузій, закупив у Гданську 30 пудів бісеру; 21 липня 1778 р. С. Матусов, прикажчик чернігівського купця І. Єньки, привіз із Вроцлава 215 пудів бісеру, а 17 листопада того ж року інший прикажчик того ж таки купця І. Козловський доправив в Україну ще 140 пудів бісеру [Кулаковський 1978, с. 87—88].

Про неабиякий попит на бісер, а отже, зацікавлення бісерним рукоділлям говорить і факт створення Усть-Рудицької фабрики (поблизу Петербурга), на якій 1755 р. розпочався випуск бісеру та склярусу і яка через десять років, невдовзі по смерті її засновника Михайла Ломоносова, припинила свою роботу [Косоурова 1990, с. 5—6].

У другій половині XVIII ст. картини, шиті бісером та склярусом, із зображенням пейзажів, символічних композицій та натюрмортів, наповнили маєткові інтер'єри [Моисеєнко 1966, с. 16]. Тоді ж у панському побуті почали з'являтися шиті бісером чохла (із рослинною орнаментикою), якими прикрашали мундштуки для люльок, олівці, склянки, каламарі, невеличкі скриньки тощо, а від кінця XVIII ст. такі й подібні предмети вже виконували також і техніками нанизування та в'язання з бісеру [Рис. В. 14—15]. Екрани (кімнатні перегородки) виконували технікою бісерного ткання [Моисеєнко 1997, с. 12].

Спалах рукоділля в Європі зумовив розвиток індустрії рисунків для вишивання (бісером і нитками). Такі рисунки від кінця XVIII ст. почали продукувати в Берліні та Парижі. Їх створювали професійні художники або цілком самостійно, або інтерпретуючи відомі картини, гравюри, книжкові ілюстрації. Спершу такі рисунки малювали від руки, а в XIX ст. їх почали виконувати типографським способом [Юрова 2003б]. Завдяки індустрії рисунків для вишивання тогочасні бісерні вироби з різних європейських країн

і за технічними, і за стилістичними характеристиками мали більше спільних, аніж унікальних рис [Рис. В. 12—15].

В Україні виконавцями бісерного шитва були як самі панянки, так і кріпачки. Останні навчалися модного ремесла в майстернях, спеціально організованих при панських помістях [Штанкіна 2002, с. 76]. На жаль, у музейних колекціях України таких артефактів, які можна було б без вагань датувати XVIII ст., немає. Водночас у колекціях п'яти центральних російських музеїв зберігається 37 шитих бісером виробів, які впевнено датують XVIII ст. [Моисеєнко 1990, с. 35]. Високою є вірогідність того, що деякі з цих виробів мають українське походження.

Розглянувши умовно датовані другою половиною XVIII ст. пам'ятки з українських колекцій і взявши до уваги науковий аналіз аналогічних артефактів із російських музеїв, можна скласти певне уявлення про характерні риси тогочасних українських бісерних виробів побутового призначення.

Поза сумнівом, бісерне шитво XVIII ст. виконували прийомами, перейнятими з гаптування, зокрема «шиттям у прикріп». Серед творів переважали такі, у яких тлом композиції виступала тканина, не заповнена бісером. Серед раритетів українських колекцій — чохол для барботера люльки, який зберігається у фондосховищі ЧІМ (ЧІМ, І-722). Ця пам'ятка потрапила в поле наукових зацікавлень І. Штанкіної, яка за художньо-стилістичними ознаками та прийомом шиття «у прикріп» датувала такий твір кінцем XVIII ст. Дослідниця зацентувала увагу на площинності зображення квіткового букета та на манері стилізації, поданої плавними округлими хвилястими лініями [Штанкіна 2004, с. 41]. Щоб підтвердити запропоноване датування, а також вказати на етнічні впливи в бісерному шитві XVIII ст., І. Штанкіна відшукала аналогію (за технікою виконання та стилістикою) між шиттям на чохлі барботера й шиттям шовковими нитками на одязі козацької старшини, а саме на крайці (ЧІМ, І-947) та на спідниці (ЧІМ, І-448), які датують XVIII століттям [Штанкіна 2004, с. 42].

Серед рідкісних бісерних виробів XVIII ст., що належать українським музеям, є також шиті бісером полотняні крайки. Відомі мені артефакти походять із двох різних українських теренів — Північного Лівобережжя (ЧІМ, І-490, І-491) та Північної Буковини (НМУНДМ, В-2307). Уважне ознайомлення із цими пам'ятками переконує, що композиції на крайках мають багато спільного: шиті у спосіб «по формі» прийомом «у прикріп», також аналогічні між собою за манерою стилізації. Композиціям XVIII ст., виконаним із використанням бісеру, була властива узагальненість та умовність, наївність та безпосередність, дуже далека від натуралізму [Штанкіна 2004, с. 43]. Саме такі риси я виявила на обох відомих мені крайках. Композиції із лінійно-пласкими формами мотивів засвідчували сильні впливи народного наїву. Іншою важливою прикметою творів XVIII ст. була якість використовуваних матеріалів — тогочасний скляний бісер мав порівняно великі (№ 10—9) та неоднорідні розміри [Федорчук 2011а, с. 695].

Народні впливи у бісерних роботах XVIII ст. можна простежити й у творчості російських майстринь [Моисеєнко 1959, с. 102]. Зокрема про слушність такого твердження свідчить техніка шиття у спосіб «по формі» прийомом «у прикріп» та техніка нанизування прийомами «сіточка» та «у хрестик», які російські народні майстрині в XVI—XVIII ст. застосовували для оздоблення перлами головних уборів традиційного одягу [Червяков 1965, с. 174—175; Моисеєнко 1990, с. 41, 149]. Відзначу, що давньоукраїнську традицію використання дрібних намистинок як декоративного доповнення одягу було передано росіянам і збережено там значно краще, аніж в українців, через доступність перлів, які добували на півночі Росії. Декор із перлів міг прикрашати народний одяг росіян, зокрема слугувати елементом дівочого головного убору. Від кінця XVIII ст. у декоруванні головних уборів російські селянки замість перлів могли іноді використовувати бісер та склярус [Моисеєнко 1990, с. 149—150].

Історичних свідчень щодо існування нашитого декору з перлів у народному одязі українців немає. Проте писемні та зображальні джерела



підтверджують використання перлів для декорування одягу української шляхти. Для прикладу, у щоденнику антіохійського архидиякона Павла Алепського, який двічі відвідував Україну в середині XVII ст., є згадка про чорні оксамитові стрічки-обручі, гаптовані золотом та прикрашені перлами й самоцвітами (на зразок корони, вартістю 200 золотих); такими обручами прикрашали голови доньки київських вельмож [Путешествие 1997, с. 105].

К. Матейко згадує про вбрання на портреті Раїни Могилянки (Вишневецької) — доньки молдовського господаря Єремії Могили, дружини Михайла Вишневецького [Матейко 1977, с. 39]. На портреті початку XVII ст. Раїну Могилянку зображено в оксамитовій сукні, з-під якої можна розгледіти розшиту перлами й золотом сорочку. Оздоблення з перлів має також оксамитовий берет, одягнений поверх білого мереживного очіпка. На шії — намисто з великих перлин [Білецький 1969, с. 78].

Традиція використання намистин як накладних прикрас одягу має багато історичних підтверджень. Дослідники української ноші та прикрас К. Матейко [Матейко 1977, с. 13—32], Т. Ніколаєва [Ніколаєва 1996, с. 31—37; 2005, с. 48—58], Г. Стельмащук [Стельмащук 2006, с. 99], Г. Врочинська [Врочинська 2007, с. 22—24] в історичних джерелах XIV—XVIII ст. виявляють чимало свідчень про побутування низок перлів, а також коралових, бурштинових, гранатових та скляних намистин як оздоб ансамблю одягу української шляхти, міщан та селян. Проте ніхто з дослідників не згадує про орнаментовані прикраси XIV—XVIII ст., виконані з бісеру.

Отож, від середини XIV і до другої половини XVIII ст. мистецька традиція бісерних виробів українців набула подальшого розвитку у виконанні гаптованих, щонайбільше церковних тканин, шат до чудотворних ікон та деяких типів девоціоналій. Переломним моментом розвитку цієї традиції стала друга половина XVIII ст. коли у європейську моду увійшов стиль «бідермаєр» (міщанський романтизм), прикметний ідеалізуванням й популяризацією домашнього рукоділля. У майстернях при помістях використовуючи бісер як головний художній матеріал виконували картини,

кімнатні перегородки, чохла для невеличких предметів, як от олівців і скриньок та багато іншого. Бісерне рукоділля надалі процвітало й у майстернях при монастирях, де бісером розшивали шати ікон, покрівці, елементи богослужебного одягу.

### 3.3. Бісерні вироби українців у кінці XVIII — на початку XXI ст.

Межа XVIII—XIX ст. стала часом зародження ЕМТ бісерного оздоблення народної ноші як жанрової складової ЕМТ бісерних виробів. Появі нової мистецької традиції сприяли значні історичні зрушення, що стали поштовхом до національного відродження.

До повної самостійності Україна продовжувала перебувати в складі різних держав (Австрія, Росія, Австро-Угорщина, Польща, Угорщина, Румунія, Чехія, СРСР), не маючи національного захисту та зазнаючи неодноразових наступів на свою культуру. Однак брак політичного самозахисту намагалися компенсувати нарощенням духовно-культурного ресурсу [Павлюк 2006, 180]. Однією з активних форм боротьби за свою національну незнищенність як синтетичний вияв постійної суспільної напруги національного організму завжди була мистецька творчість [Павлюк 2001, с. 6].

У XIX ст. Європа, зокрема й Україна, жила духом романтизму — мистецької течії, яка поставала з народних джерел і яскравою ознакою якої стало «національне забарвлення». У романтизмі високу оцінку здобули «народні традиції, бо такі високі сфери, як народ, нація, набули в той час особливої ваги й значення» [Овсійчук 2001, с. 257]. Підтвердженням цього слугує тогочасний портретний живопис, у межах якого було створено цілу галерею ліричних образів українських селян пензля Василя Тропініна, Тараса Шевченка, Івана Соколова, Лева Жемчужникова, Корнила Устияновича, Костянтина Трутовського, Сергія Васильківського та багатьох інших митців, зокрема й безіменних народних малярів [Овсійчук 2001, с. 345—363, 405—411, 435, 442; Рубан 1986, с. 23—27].

Ідеї романтизму тісно пов'язували з національним відродженням, яке, за словами В. Кубійовича, «загостило українську національну свідомість і національну боротьбу головню по містах, на які напірали з аграрно перенаселених сіл робітничі й ремісничі маси і провід яких обняла відроджена українська інтелігенція» [Кубійович 1963, с. 11]. Національне відродження сприяло появі науково-просвітницьких організацій, серед яких почесне місце належало «Руській трійці» (1833—1837). Літературна творчість Маркіяна Шашкевича, Якова Головацького та Івана Вагилевича причинилася до розвитку української етнографічної науки [Кубійович 1993, с. 346; Кирчів 1990]. Велике культурно-просвітницьке значення мало створення Кирило-Мефодіївського братства (Київ, 1845—1847) [Возняк 1921]. Його ініціатори: Микола Гулак, Микола Костомаров, Василь Білозерський, Пантелеймон Куліш, Опанас Маркович, Олександр Навроцький, Дмитро Пильчиков, Тарас Шевченко й інші (близько 100 членів) — продовжували свою дослідницьку та національно-пропагандистську діяльність, як і діячі «Руської трійці», навіть після розгрому організації [Возняк 1921, с. 70—81].

Національному відродженню, зокрема розвою народознавчих студій в Україні, сприяла короткотривала, однак плідна праця Південно-західного відділу Імператорського російського географічного товариства (Київ, 1872—1876), пов'язана з такими постатями української наукової думки, як Павло Чубинський, Григорій Галаган, Володимир Антонович, Хведір Вовк, Михайло Лисенко та інші [Сапеляк 2007б].

Внеском у розвиток української культури стала збирацька та видавнича робота, яку проводило Наукове товариство імені Шевченка (Львів, 1873—1939), що у 1892 р. рішенням загальних зборів набуло статусу всеукраїнської наукової організації. Товариство видавало наукові часописи «Матеріали до українсько-руської етнології» (від 1898 р.), «Матеріали до української етнології» (від 1909 р.), «Етнографічний збірник» (від 1895 р.), де публікувало художні й наукові твори М. Грушевського, І. Франка О. Кониського, О. Барвінського, Хв. Вовка, В. Гнатюка, М. Зубрицького, Ф. Колесси,

3. Кузелі та багатьох інших народознавців [Сапеляк 2000, с. 124—146; 2007а]. У 1895 р. у Статут НТШ було внесено положення про музей, головним джерелом комплектування якого ставали дари організацій та приватних осіб («жертводавців»). Багато експонатів надходило з виставок [Гонтар 1992, с. 417, 418, 420]. Поповненню музейної збірки активно сприяла також експедиційна діяльність Товариства. Найбільш плідними були результати експедицій Хв. Вовка, І. Франка, В. Гнатюка, Ф. Колесси [Сапеляк 2000, с. 96—97]. Прикраси з бісеру, зокрема, закупували під час експедиції 1904 р. Хв. Вовк та І. Франко [Франко 1982, с. 68—99]. Із приходом радянської влади (1939 р.) діяльність Товариства було припинено. Лише у 1947 р. на еміграції в Мюнхені НТШ поновило науково-видавничу справу, а в 1989 р. — почало відроджуватися і в Україні (осередки у Львові, Донецьку, Івано-Франківську, Києві, Коломиї, Рівному, Сумах, Тернополі, Харкові, Черкасах) [Сапеляк 2007а, с. 375—376].

Важливими культурними подіями другої половини ХІХ ст. — початку ХХ ст. стали промислові, сільськогосподарські та етнографічні виставки, які організовували за сприяння сільськогосподарських та промислових установ, наукових товариств [Скрипник 1989, с. 86]. Художні вироби селян демонстрували у Відні (1839, 1873), Лондоні (1849, 1851, 1862), Парижі (1867, 1878, 1889, 1900), Москві (1867, 1882), Петербурзі (1870, 1902), Львові (1877, 1882, 1887, 1894, 1905), Станіславі (1879), Коломиї (1880, 1883, 1885, 1887, 1888, 1898, 1912), Тернополі (1885, 1887), Чернівцях (1886), Кракові (1887), Празі (1890, 1891, 1895), Новгороді (1896), Косові (1904), Бучачі (1905), Стрию (1909) та в інших містах [Никорак 2004, с. 123—124; Станкевич 2020, с. 38]. У виставкових залах можна було бачити український народний одяг та його доповнення.

Відомо, що прикраси з бісеру експонували на Коломийській етнографічній виставці 1880 року. Зокрема О. Кольберг у праці «Покуття», написаній під враженням від цієї виставки та авторських експедицій, згадав бісерні оздоби народної ноші із сіл Коломийського, Косівського,

Снятинського, Заліщицького та Борщівського повітів [Kolberg 1882, s. 35—49].

Покутські гердани зі збірки Г. Озаркевич можна було бачити на виставках другої половини XIX ст. у Тернополі, Кракові, Відні, Празі, Львові, Коломиї, Чернівцях та в інших містах [Франко 2008, с. 173; Арсенич 2010, с. 53]. У нарисах І. Франка є захопливий відгук про Г. Озаркевич та її збірку. Збірка саме повернулася із Кракова і стала окрасою етнографічної виставки 1887 р. у Тернополі [Франко 1985, с. 479]. Короткий спогад про експонування гуцульських герданів на Косівській виставці залишив 1904 р. М. Грушевський [Грушевський 2002, с. 245]. Із каталогу першої хліборобської виставки, що відбулася 1909 р. у Стрию, відомо про експонування покутських герданів зі збірок професора Володимира Шухевича та отця Олесницького з Чортовця [Катальог 1909, с. 29, 32].

Бісерні прикраси галичанок представляли й на виставках Російської імперії. Серед них — Московська етнографічна виставка 1867 р., члени комітету якої звернулися особисто до Я. Головацького із проханням стати посередником між організаторами цього заходу та збирачами експонатів із західноукраїнських земель. Найбільшу підтримку Я. Головацькому надали просвітницькі товариства — Галицько-руська матиця і Народний дім, які долучилися до створення спеціального підготовчого комітету та до збору експонатів для виставки [Білоус 2000, с. 93—102].

Європейська спільнота по-різному поставилася до Московської етнографічної виставки 1867 року. Серед іншого висловлювали небезпідставну думку, що цією виставкою Росія переслідує політичні цілі, демонструючи світові «солідарність слов'янських племен під російським протекторатом», хоча насправді багато хто із сучасників вважав, що «російська опіка може принести лише деспотизм» [Всероссийская выставка 1867, с. 101].

Однак, попри все, виставка мала велике значення для популяризації української культури. Стараннями Я. Головацького на Московській виставці

1867 р. експонували повні комплекти народного чоловічого та жіночого одягу бойків, гуцулів, лемків та покутський дівочий стрій, 28 речей домашнього вжитку, 56 фотографій, 23 акварельні малюнки [Білоус 2000, с. 99—100]. Додаймо, що гуцульський костюм зі с. Дори (Івано-Франківська обл.) мав різноманітні прикраси, серед них — «силянки» [Білоус 2000, с. 97]. Правдоподібно, що й покутська дівоча ноша зі с. Гвіздця (тепер Городенківський р-н Івано-Франківської обл.) також мала виконані з бісеру оздоби.

Бісерні вироби українок експонували й на Другій всеросійській кустарній виставці, влаштованій у 1913 р. в Санкт-Петербурзі. У путівнику виставки зазначено, що бісерне рукомесло було одним із найпоширеніших видів домашніх промислів на теренах Київської губернії [Путеводитель 1913, с. 56].

У роки Першої світової війни народні вишивки та прикраси з бісеру, які виконали українки з таборів для біженців (зі сходу Габсбурзької монархії), демонстрували на пропагандистській виставці «Воєнна допомога мистецтву, комерції та промисловості», що пройшла у 1915 р. у Відні [Arbeiten ruthenischer 2014]. Поміж іншим на цій виставці демонстрували 400 «шиток» воєнних виселенок (із таких повітів: Городенка, Товмач і Бучач, Жидачів, Калуш, Сокаль, Надвірна, Косів, Турка, Яворів, Долина, Печеніжин, Коломия, Богородчани, Ліско, Зборів, Стрий, Снятин, Станіславів, Радехів, Заставна), які у Гмінді (Нижня Австрія), збрала Ольга Бачинська [Бачинський 1916]. Після виставки аж до початку 1918 р. О. Бачинська продовжувала збирати вишивки й прикраси з бісеру, які в березні 1926 р. передала у власність Національного музею у Львові [Нова хата 1927]. Певна частина демонстрованих на Віденській виставці 1915 р. пам'яток українського народного мистецтва залишилася у Відні і належать до так званої «Збірки русинських жіночих творів» [Arbeiten ruthenischer 2014].

Виставки другої половини XIX — початку XX ст. були широко популяризованими культурними подіями й мали міжнародний розголос.

Завдяки виставковому руху народна творчість українців зацікавила європейських модельєрів. Як відзначив історик моди Олександр Васильєв, на початку ХХ ст. у Європі зріс попит на карпатські (зокрема українські — *О. Ф.*), болгарські, румунські та російські рисунки для вишивок [Васильєв 2008, с. 24].

Розвиток народознавства, зацікавлення народним мистецтвом широких кіл інтелігенції, популяризація збирацької діяльності, організація краєзнавчих виставок сприяли тому, що мистецькі традиції українців ХІХ—ХХ ст. сьогодні широко представлені речовими пам'ятками, що зберігаються в музеях та в приватних колекціях [Федорчук 2009б, с. 160; Федорчук 2010а, с. 268—269]. Ці збірки, зокрема, уможливають максимально правдиву реконструкцію української традиції художніх виробів із бісеру.

Якщо ж говорити про твори церковного мистецтва, то присутній науковий інтерес становить збірка Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Ця колекція уміщує високохудожні сакральні тканини (покрівці) та відзнаки й доповнення богослужбового одягу (набедреники, поручі), виконані зрідка шиттям за контуром «у прикріп» та новими для ХІХ ст., найбільш пристосованими для бісерних матеріалів техніками, як-от ткання та вишивання паралельними рядами «півхрестиковим швом» [Федорчук 2010б, с. 844, 849].

Для виконання сакральних тканин та доповнень богослужбних риз упродовж ХІХ ст. найпоширенішим стало вишивання паралельними рядами «півхрестиковим швом» (НКПКЗ, Т-892, 1274, 1276, 1279, 1280, 3773, 5299). Серед таких творів — покрівець на моці, виконаний у 1831 році (НКПКЗ, Т-892). Бісерна вишивка великого розміру (136×52 см), зроблена на полотні швом «півхрестик» із дуже дрібного бісеру (№ 15), має композицію, витворену з вигадливих квітів, поєднаних у гірлянди та букети.

Окрему групу творів сакрального мистецтва становлять шиті на полотні бісером за контуром «у прикріп» або «у прикріп по настилу» шати до ікон. І технічно, і стилістично вони тяжіють до бісерних творів ХVІІІ ст. Стійкість

традиційних прийомів виконання шат, цілком імовірно, пов'язана зі стійкістю канонічного іконопису, разом із яким такі шати формували довершений твір. Зокрема шати «Богородиці з Дитям» середини — кінця ХІХ ст., що зберігаються в колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (НКПКЗ, Т-5359, 5360), та аналогічний твір із Чернігівського історичного музею (ЧІМ, І-2084) шиті «у прикріп» білоперламутровим бісером із вкрапленням більших за бісер різноколірних намистин та стразів. Композиція складена з рослинних мотивів.

Специфічними за манерою стилізації були шати на ікони, поширені в середовищі старовірів. Унікальну приватну колекцію бісерних шат (деякі з них разом з іконами) старовірів Чернігівщини зібрав Валентин Шур [Федорчук 2011б]. Усі бісерні шати виконано шиттям за контуром «у прикріп». Вони мають багатофігурні, іноді кількадільні композиції (ПК Шура). Серед них є різночасові твори (кінець ХVІІІ — початок ХХ ст.) із монохромним (у відтінках перламутрових барв) та поліхромним колоритом [Федорчук 2013а, с. 138—139; Рис. В. 3, 10, 11].

У музейних збірках України трапляються також невеликі ікони, суцільно вишиті бісером паралельними рядами «півхрестиковим швом» на паперовій (із тонкого цупкого картону) або полотняній канві. Такі образи дуже рідко були авторськими творами, оскільки канва переважно мала надруковане зображення, уже готове для вишивання (МВІ, експозиція; НМНАПУ, Ж-40). Заготовки для вишивання бісером у найбільших обсягах продукували берлінські та віденські фірми, тому зображення на іконках часто мають католицьку іконографію й іноді латинські підписи (ЧІМ, І-2085).

У першій половині ХІХ ст. у дворянських маєтках продовжувало розвиватися бісерне рукоділля. Бісер та склярус використовували для виготовлення предметів, які мали сприяти облаштуванню затишку та комфорту поміщицьких помешкань [Червяков 1965, с. 180—182]. Чимало вцілілих пам'яток, що нині зберігаються в музеях України, підтверджують типологічне багатство явища: виконані з бісеру картини (МЕХП, ЕП-15387;



НМІУ, Т-2855; ПК Шура), панно (НМУНДМ, В-2014), чохла на меблі (НМУНДМ, В-2015, В-2016), палітурки (МЕХП, ЕП-15773), подушечки для голок (МЕХП, ЕП-15391), серветки (НМУНДМ, В-2017), чохла для побутових речей тощо [Українська вишивка 1993, іл. 39—42].

Однією з найулюбленіших сфер бісерного рукоділля ХІХ ст. стало вишивання картин. Типовими для цілого століття були полотна з лірично-чуттєвими сюжетами (літературні й театральні герої, побутові, мисливські й воєнні сценки, східні мотиви), а також натюрморти із предметами, квітами та плодами, що мали глибоко символічний зміст. О. Юрова згадує, зокрема, про мову квітів, якої можна було навчитися зі спеціальної літератури [Юрова 2003а, с. 79—82].

Майстрині ХІХ ст. почали вишивати бісерні полотна «півхрестиковим швом» (відмовившись від шиття «у прикріп»). Для цього використовували розкреслені в клітинку кольорові рисунки німецьких, австрійських, французьких фірм — Віттіха, Трюбе, Ніколаї, Мюллера, Маєра та ін. або створені власноруч рисунки [Моисеєнко 1997, с. 12; Юрова 2003а, с. 14].

Відповідними тенденціями моди початку ХІХ ст. були й виконані із застосуванням бісеру аксесуари одягу, які почали входити в європейський дворянський, а згодом — у міщанський побут: жіночі віяла, гаманці, ридикюлі та сумочки (МЕХП, ЕП-2357, 6132, 6137, 7814, 15393, 77190; НКПКЗ, Т-5353), чоловічі гаманці та портмоне (МЕХП, ЕП-6131, 15392), футляри для окулярів, підв'язки для панчіх і подібне [Бисер 1990; Бисерные изделия 1997; Васильев 2008, с. 92, 98, 99, 103]. Об'ємні предмети — бісерні гаманці, торбинки й чохла для різних дрібних речей вишивали, в'язали (на спицях або гачком) або нанизували. До типових пам'яток першої половини ХІХ ст. належить подовгастий чохол, виконаний технікою в'язання (гачком). Пам'ятка має квіткову композицію, наділену пишною декоративністю (НКПКЗ, Т-1388).

Від другої половини ХІХ ст. бісерні вироби поступово починають зникати з панських маєтків, залишаючись як вид рукоділля в міщанському

середовищі [Кара-Васильєва 2009, с. 33]. Європейські кутюр'є впроваджують бісер і склярус в оздоблення (техніки вишивання та в'язання) компонентів жіночого вбрання. Бісерний декор накладного коміра, болеро, труакару чи плаття (візитного, вечірнього, бального) у другій половині XIX — на початку XX ст. найчастіше виконували однобарвним, гармонійним до кольору одяжної тканини склярусом та бісером [Васильєв 2008, с. 169, 181, 186, 207, 220, 245, 257, 272, 273, 320—326].

На зламі XVIII—XIX ст. дрібні скляні коралики також почали використовувати й у народному середовищі. Мистецькі практики сільських майстрів дали початок жанровій складовій етнічної мистецької традиції бісерних виробів, а саме — ЕМТ бісерного оздоблення народної ноші українців, поетапному розвитку якої присвячено наступний підрозділ.

У XX ст. народне мистецтво вийшло поза межі осередків народної творчості й стало розвиватися також у системі артільно-заводського виробництва, яке започаткували земства, що очолили організацію майстерень, шкіл, навчально-показових пунктів (центральні та східні регіони України) і художньо-промислових шкіл (західні регіони) [Клименко 2008, с. 5]. В осередках народного мистецтва виконання бісерних виробів (компонентів автентичної ноші) відбувалося задля власних потреб. Артільно-заводське виробництво (предмети декоративно-ужиткового та декоративного призначення) було орієнтовано на продаж.

Для прикладу, прикраси з бісеру на продаж робили мешканки Косова. У першій половині XX ст. у містечку діяла кооперація «Жіночий труд» (філія львівської кооперації «Труд»). Вироби косівчанок особливо охоче купували «літники» (відпочивальники, які приїздили влітку) [Архів 2013б, арк. 23].

У роки Першої світової війни виконання бісерних виробів (прикрас) стало одним із промислів, яким, щоби забезпечити населення заробітком, опікувався Комітет Всеросійського земського союзу Південно-Західного фронту в особах Євгенії Спаської, Катерини Полєнкової, Євгенії Прибильської та інших. [Народне мистецтво 1919]. Восени 1916 р. завдяки небайдужим

патріотам було організовано 18 невеликих майстерень — ремонтних, швацьких, взуттєвих, вишивальних та рукодільних, розкиданих по всьому Південно-Західному фронті [Донік 2014, с. 34]. К. Поленова, зокрема, занотувала, що «плетіння герданів (кораликових стьожок), які носять жінки та дівчата на шії», здебільшого виконували косівські міщанки, які раніше працювали зі зразками мистця Гриневича, тому що «народніх же спеціально бісерних взірців вони не знали», «довелося давати їм зразки, змальовані з сорочок, і вони вийшли дуже гарними у виконанні їх бісером... Чисто народні гердани виконували майстрині з Делятинської майстерні та з села Воскресінці під Коломиєю» [Поленова 1919, с. 38]. Є. Спаська також залишила згадку про дитячу «бісерьову» артіль в Озерянах (тепер Борщівський р-н Тернопільської обл.) [Спасская 1919, с. 30].

Вироби з бісеру (прикраси, сувеніри) на західних теренах України виготовляли в системі художніх промислів також у міжвоєнний період. Із довідки про стан місцевого виробництва у Станіславському воєводстві за вересень 1937 р. (була підготовлена для директора торгово-промислової палати у Кракові Т. Маковського) є інформація, що на теренах Надвірнянського повіту в долині Пруту серед інших промислів були й ті, які продукували вироби з бісеру [Федорчук 2007в, с. 18].

Широка мережа художніх майстерень та артілей діяла також у центральних та східних регіонах України. Особливо успішними стали 1920-і рр., коли зв'язок з автентичними традиціями локальних осередків був дуже сильним [Кара-Васильєва 2011, с. 16—22]. Натомість уже в 1930-х рр. продукція художніх промислів зазнала відчутного впливу професійних митців, які очолювали майстерні та артілі. Дослідник селянського мистецтва В. Воронов одним з перших звернув увагу на згубність таких втручань у царину колективного феномену народного мистецтва, внаслідок якого «Імпульс до творчості вбитий. Шлях до активного художнього начала перегороджений» [Воронов 1972, с. 186]. Узагальнюючи наслідки таких тенденцій, Т. Кара-Васильєва зауважила, що тогочасні роботи стали

демонструвати «деяку сухість і штучність, що проявляється в надмірній симетричності загальної побудови, вивіреності всіх ліній і мас орнаменту. Відчувається, що мистецтво йде від загального знання художника, а не відчуття народного майстра, у роботах якого завжди присутні невимушеність та імпровізація безпосереднього спілкування з матеріалом» [Кара-Васильєва 2011, с. 23].

Зауважмо, що у 1930-х рр. на підрадянській Україні розпочався тотальний наступ на національну культуру, що не могло не позначитися на її розвої. До величезного списку засуджених діячів української культури потрапила й уже згадувана мистецтвознавиця Є. Спаська, яка саме підготувала до друку шість альбомів української вишивки: у 1934 р. її було звинувачено в націоналізмі й вислано на три роки до Уральська (Казахстан), а її праця так і не вийшла друком [Шудря 2003, с. 37].

На культуротворчих процесах негативно позначилося й насильницьке поширення русифікації, яке здійснювали під гаслом злиття всіх націй у єдиний радянський народ. Радянська ідеологія спершу запанувала на сході, від 1939 р. поширилася й на приєднані західні терени України. Вироби образотворчого та декоративного мистецтва заповнила радянська символіка, основною сферою впровадження якої стала сувенірна продукція, зокрема та, яку виробляли в системі художніх промислів. Але не бракувало їй і в професійній індивідуальній творчості [Никорак 2004, с. 135; Кара-Васильєва 2011, с. 23—24].

У музейних та приватних колекціях бісерних виробів із радянською символікою практично немає. Водночас серед збережених пам'яток чимало невиразних речей, які в 1950—1960-х рр. виготовляли в мережі художніх артільей. Зокрема в музейних колекціях мені траплялися бісерні вироби «Художпрому» (НМУНДМ, В-2383) із Ужгорода та артільі ім. Калініна з м. Тячева (МЕХП, ЕП-66444—66462) Закарпатської області. Підтримка мистецтва бісерних виробів, як і досить широкий асортимент продукції (гердани, силянки, пояси, брелки, торбинки, калитки тощо), заслуговує

схвалення. Водночас впадає у вічі та спонукає до критики майже повністю позбавлена ознак автентичного мистецтва художня мова більшості творів.

У 1960 р. рішенням уряду у зв'язку з ліквідацією промислової кооперації художні артіль було реорганізовано у фабрики й комбінати, а Укрхудожпром — в Управління художніх промислів, яке передало Міністерству місцевої промисловості УРСР [Захарчук-Чугай 1986, с. 5]. Специфіка промислу бісерних виробів допускала використання праці майстрів-надомників, основну частину продукції яких становили накладні жіночі прикраси — здебільшого нескладні у виконанні ланцюжки, вузькі пояси-стрічки, об'ємні шнури [Савчук 1986, с. 102]. На жаль, якість деяких таких виробів через використання дешевого радянського бісеру та виконання простеньких композицій (які не мали нічого спільного з багатю етнічною мистецькою спадщиною) була настільки низькою, що вони швидко потрапили на смітник історії, не залишивши по собі жодного сліду.

Суттєвою підтримкою художньої творчості до сьогодні залишається діяльність Національної спілки художників України, організованої у 1938 році (як Спілка художників України). Від другої половини ХХ ст. Спілка стала проводити регулярні виставки народної творчості. Зокрема на всеукраїнських та всесоюзних оглядах-конкурсах експонували твори з бісеру Емми Литвинець (Київ), Євгенії Генік (Коломия), Оксани Сатурської, Ольги Возниці, Зеновії Краковецької (Львів) та інших мисткинь [Савчук 1986, с. 99; Федорчук 2006].

Внеском у розвій мистецтва бісерних виробів став методичний доробок майстринь Е. Литвинець, Є. Генік та інших [Литвинець 1977; 1985; 1986; Литвинець 1992; Генік 1981]. У 1980-х рр. значною мірою завдяки методичній літературі художня творчість із бісером почала привертати увагу багатьох майстринь, котрі взялися виконувати прикраси на продаж. Бісерні вироби з'явилися в художніх салонах, а згодом — на художніх вернісажах Києва, Львова, Коломиї, Косова, Яремча. У кінці ХХ ст. міські вернісажі переродилися в постійні виставки художньої творчості.

Упродовж останньої чверті ХХ — початку ХХІ ст. у розвитку традиції художніх виробів із бісеру найактивніше проявили себе львівські майстрині: Марія Калиняк, Ольга Возниця, Оксана Сатурська, Наталія Сатурська, Ірина Білик, Ірина Дух, Зоряна Буць, Наталія Яртись, Тетяна Чаговець, Уляна Бобик, Ірина Гнилякевич, Ірина Галушак, Роксоляна Загайська та багато інших [Калиняк 2004, с. 102—109; Федорчук 1998; 2006; Возниця 2006, с. 154—171; Львівський осередок 2009, с. 30, 31, 74, 75, 99, 103]. Кожна з мисткинь пов'язує свою творчість із національним мистецтвом, займає активну патріотичну та громадянську позицію. Для прикладу, уродженка Косівщини, а нині львів'янка І. Білик, окрім успішної творчості, чимало уваги зосереджує на дослідницьких студіях, на пропагандистській та педагогічній діяльності.

На початку ХХІ ст. зросла кількість майстрів також у Києві, Івано-Франківську, Коломиї, Косові, Чернівцях, Тернополі, Донецьку, Харкові [Бісерний клуб]. Зокрема на культурологічному порталі «Рукотвори» [Рукотвори] можна ознайомитися з авторськими творами Дарії Стасюк [Стасюк], Діани Новак [Новак], Вікторії Андраш [Андраш], Ольги Карплюк [Карплюк], Ірини Галушак [Галушак] та інших [Творці прикрас].

Із-поміж усіх відзначу креативний потенціал Дарії Стасюк та Діани Новак (мати й донька), чия творчість завдяки шанобливому ставленню до автентичної мистецької спадщини має чимало прихильників [Фединчук 2019, с. 158]. Майстрині володіють кількома техніками роботи з бісером (нанизування, ткання, вишивання), завдяки чому однаково якісно виконують накладні прикраси, головні убори, компоненти одягу.

Оригінальними авторськими роботами заявила про себе й буковинка Настасія Марусик, яка активно експериментує в царині накладних прикрас [Фединчук 2018а; 2019, с. 157—158]. Творчість Н. Марусик, як і її двох землячок, ґрунтується на мистецькій спадщині Північної Буковини [Марусик 2017; 2019]. Д. Стасюк, Д. Новак і Н. Марусик активно популяризують свої

твори в соцмережах, сприяючи тим самим розвитку української традиції художніх виробів із бісеру.

Упродовж останніх років в Україні бісерні матеріали почали використовувати у виготовленні картин, панно, сувенірів. Більшість таких виробів виконують за готовими зразками, які можна придбати у тих же крамницях, що й бісерні матеріали. Зокрема популярними серед вишивальниць є заготовки для виконання ікон, у комплекті з якими продають необхідну кількість потрібного розміру й кольору бісеру. І хоча вишивання бісером за готовими взірцями «півхрестиковим швом» не є творчістю, проте навчальне значення таких практик очевидне.

Задля об'єктивного висвітлення сучасних процесів слід згадати й про виконані поліграфічним способом образи, самодіяльно декоровані бісерними фрагментами. На такі вироби сьогодні можна натрапити в церквах України, особливо її західних областей. Технологія декорування є дуже простою і тому має чимало послідовників. Полягає вона в тому, що на нитки набирають бісер потрібного кольору і далі такі нитки, припасовуючись одна до одної, наклеюють на відповідного кольору площини сюжетного зображення ікони. Не заповненими бісером залишаються лише обличчя та руки святих. Художній промисел із виготовлення таких виробів (вони не є творами мистецтва) нині культивують у деяких селах Чернівецької обл. Зокрема осередок такого промислу я зафіксувала в с. Баламутівка Хотинського р-ну Чернівецької обл. [Архів 2007б, арк. 9, 31].

Відзначу, проте, що давнє ремесло виготовлення високохудожніх бісерних шат до ікон усе ж має своїх достойних послідовників. Серед них — львівська майстриня Оксана Іваночко, яка володіє давньою (шиття «у прикріп») та сучасною (вишивання) техніками роботи з бісером; однаково успішно працює як із поліхромним, так і з монохромним колоритом [Львівський обласний осередок 2009, с. 107].

До розвитку української традиції бісерних виробів нині вагомо долучаються представниці української діаспори. Деякі з них — Ольга

Колодій, Віра Наконечна (США, Філадельфія), Марія Рипан (Канада, Торонто) — поєднують свою творчість із польовими дослідженнями, які проводять під час відвідин України. У колі їхніх зацікавлень також укомплектування приватних колекцій бісерних прикрас ХІХ—ХХ ст., реконструкції давніх творів. Заслуговують особливого схвалення їхні кроки у справі популяризації українських народних традицій в організованих власних художніх студіях. Величезну працю з реконструкції народної ноші українців за підтримки американських фондів збереження й розвитку культурної спадщини здійснює дослідниця, колекціонерка та майстриня В. Наконечна. Завдяки сучасним медійним технологіям кожен, хто має доступ до Інтернету, може бачити презентації її збірки [Ukrainian Fashion 2019]. Значення такої діяльності у справі популяризації культурної спадщини українців надзвичайно велике. Так само в онлайн доступі є методичні напрацювання М. Рипан [Rupan Designs].

На межі ХХ—ХХІ ст., завдяки високій затребуваності таких знань, вивчення технік роботи з бісером (вишивання, нанизування і ткання) почали впроваджувати в навчальні програми художніх освітніх закладів [Сусак 2003, с. 28—29; Сусак 2006, с. 187—198].

У контексті сучасних модних тенденцій художні вироби з бісеру стали предметом зацікавлення професійних дизайнерів одягу. До когорти відомих українських модельєрів, що звертаються до «фольклорної» тематики, належать Н. Соболева, Т. Ігнатієва, О. Корешкова, І. Тарадіна, Т. Маєвська, Г. Забашта, С. Бизов, Л. Пустовіт, М. Муляр, О. Караванська, Р. Богуцька, М. та Р. Костельна, О. Теліженко, О. Даць, І. Каравай, В. Краснова, Е. Насиров, О. Парута та інші [Стельмащук 2011, с. 98].

Справжній фурор у світі моди викликала колекція прет-а-порте «Весна-літо 2008» від Роксолани Богуцької, створена на основі буковинського та західноподільського народного одягу. Увагу багатьох привернула буковинська бісерна вишивка початку — середини ХХ ст., перенесена на сучасний одяг, викроєний із жоржету та шовку [Богуцька 2008].



Зовсім іншим, врівноваженим за колористикою, є бісерний декор (переважно монохромний) вечірніх та весільних суконь. Виконавці таких творів зазвичай працюють у міських салонах весільного одягу; деякі беруть роботу додому. Надомна творчість особливо поширена в середовищі майстринь із Чернівців та його околиць. Збут чималого обсягу декорованих намистинками парадних суконь успішно здійснюють через місцевий (відомий на кілька сусідніх областей) Калинівський ринок.

Ще у XIX ст. бісер як художній матеріал зацікавив майстрів художніх виробів із дерева. Думки дослідників збігаються в тому, що першим різьбярем, який почав використовувати в мистецьких практиках бісер, був старший син Юрія Шкрібляка (1823—1885) — Василь Шкрібляк (1856—1926) [Домашевський 1995, с. 249]. Переймаючи мистецьку новацію, різьбярі Гуцульщини стали використовувати дрібні коралики в інкрустації меблів (колиски, столи, скрині, мисники тощо), а також виставково-сувенірної продукції (декоративні топірці, рамки, скриньки, тарілки, горнята, свічники, писанки тощо) [Захарчук-Чугай 1979]. І сьогодні бісер залишається одним із широко використовуваних декоративних матеріалів творчості гуцульських різьбярів.

Від кінця XX ст. бісер зацікавив також виконавців жіночих прикрас, які працюють із глиною та металом. До дизайнерських новацій належать різноманітні керамічні й металеві підвіски, намиста та сережки з декором, який утворюється після викладання бісеру на поверхню прикраси і короткотривалого нагрівання такої композиції в печі. При цьому на виробах творяться візерунки з яскравого різнобарвного бісеру, який, плавлячись і розтікаючись (як емаль), перетворюється з геометрично правильних кульок на несподіваної форми плямки.

Сучасному розвитку ЕМТ бісерних виробів українців активно сприяють щорічні Всеукраїнські виставки «Бісер: Вчора. Сьогодні. Завтра», які ініціює керівник Центру української культури і мистецтва Світлана Долеско [Федорчук 2019ж, с. 772]. Виставки, що завжди відбуваються навесні й

тривають ще від 2011 р., стали територією зустрічей, спілкування, обміну досвідом та змагань у вправності народних, самодіяльних і професійних майстринь з усієї України [Федорчук 2019ж, с. 773—776].

Отож, упродовж XIX — початку XXI ст. традиція художніх виробів із бісеру, продовжуючи свій поступ, набула подальшого розвитку у виконанні творів релігійного призначення, предметів побуту та компонентів одягу.

### **3.4. Народження та розвиток етномистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців**

Народження ЕМТ БОНН українців на зламі XVIII—XIX ст. як нової жанрової складової етнічної мистецької традиції бісерних виробів було не випадковим. Воно відбувалося на тлі високої пасіонарності, про яку свідчать тогочасні політичні, соціально-громадські та культурні реалії. Піднесення соціальної активності українців посилило актуальність уже наявних і також сприяло появі нових морфемних та жанрових мистецьких традицій. Зокрема наприкінці XVIII — початку XIX ст. в українців майже синхронно з'явилися щонайменше три нові народні мистецькі традиції: витинанка, малярство на склі та, властиво, бісерне оздоблення народної ноші [Fedorchuk 2019a, p. 24].

У той самий час аналогічні мистецькі традиції народжувалися не лише в Україні. Бісерні компоненти народного святкового та весільного костюма у XIX ст. постали також у чехів [Tormuševa 2018], словаків [Kalesný 1956, il. 242], румунів [Banateanu 1956, il. XIX, XXIV; Vulcănescu 1969, p. 468—469; Битке 2011, с. 56], молдован [Зеленчук 1985, с. 82—87; Condraticova 2019, p. 147; Republicii Moldova 2012, p. 102—103], росіян [Фалеева 1976; Моисеенко 1990, с. 104, 105, 108, 157, 164, 165], білорусів [Раманюк 1981, іл. 188, 192, 226, 231, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 295, 305; Раманюк 1989]. Це дає підстави вважати етнічну мистецьку традицію бісерного оздоблення народної ноші українців культурним трансфером, який у контексті романтичних ідей (ідеалізація та естетизація народного буття) знайшов прихильників у багатьох країнах Європи. Важливо, що в Україні

етномистецька традиція бісерного оздоблення народної ноші потрапила на винятково благодатний ґрунт, підготовлений попереднім розвитком автентичної традиції бісерних виробів [Fedorchuk 2019a, p. 21].

Справді, вироби народного та сучасного йому церковного й світського мистецтва українців мали чимало спільного в царині технології: майстри з різних осередків використовували аналогічні матеріали й техніки роботи з бісером. Водночас помітно різною була типологія та художня стилістика виробів.

Народна творчість із бісером поширювалася в Україні не усюди однаково успішно. Ранній розвиток вона отримала на теренах Австрійської імперії [Федорчук 2017в, с. 570]. Зважаючи на розташування найдавніших осередків, найвірогідніше нова етнічна мистецька традиція проникла в Україну через угорські та румунські землі [Федорчук 2017в, с. 573]. Зокрема Хв. Вовк припускав, що «силянка» потрапила до Галичини з Угорщини [Вовк 1995, с. 130].

Упродовж ХІХ ст. бісерне оздоблення української народної ноші стало загальноукраїнською традицією, яка мала розташовані іноді на великих віддальх й нерівнозначні за розмірами локації. Та попри державні кордони та віддалі, творчість українців виявляла багато спільних рис.

У пропонованій роботі поступ традиції бісерного оздоблення народної ноші українців аналізувався в контекстах трьох етапів, які було розрізнено відповідно до історичних реалій та якісно різних мистецьких парадигм етнічної творчості. Періодичне посилення соціальної активності українців, пов'язане зі змінами політичних настроїв і ситуацій, сприяло піднесенню пасіонарно-креативного потенціалу традиції. Актуалізуючись, мистецькі практики ставали особливо продуктивними, як наслідок — народжувалися нові художні ідеї й формувалися нові мистецькі парадигми.

**Перший етап традиції** — кінець ХVІІІ — кінець ХІХ ст. — пов'язано з романтизмом як мистецькою течією, на хвилі якої розпочалося відродження української культури. Це був час високої суспільної активності, коли в

соціумах багатонаціональних імперій зацікавлення народною творчістю та народження нових художніх традицій були викликані потребою етнічної самоідентифікації. Усвідомлення й позиціювання себе як представника свого народу реалізовували, часто прилучаючись до мистецтва [Федорчук 2020а, с. 149].

Українська народна культура продовжувала плекати етнічні архетипи, приймаючи виклики часу, зокрема впливи урбанізації та професійного мистецтва. У ХІХ ст. в українських селах з'явилися фабричні тканини [Никорак 2004, с. 114—115]. Фабричне, найчастіше імпортне, походження, як і досі, мали декоративні елементи народної ноші (стрічки, деякі ґатунки ниток, бісер, намистини, гудзики, лелітки). Наприкінці ХІХ ст. зацікавлення міською модою виявлялося також у поширенні окремих складових вбрання, повністю виготовлених фабричним способом (пояси, хустки, взуття) [Ніколаєва 1996, с. 53].

Включення до ансамблю народного одягу фабричних виробів урівноважувалося введенням творів, виконання яких вимагало ручної праці народного майстра — основного носія автентичних традицій. Зокрема такими творами стали ручно виконані бісерні компоненти народної ноші.

Народження нової ЕМТ бісерного оздоблення народної ноші я датую зламом ХVІІІ—ХІХ століть [Федорчук 2019а, с. 63]. Твердження про ймовірно раніше датування відкидаю. Мої переконання ґрунтуються на аналізі графічних і малярських замальовок українського побуту кінця ХVІІІ — початку ХІХ ст., зокрема тих, які належать Є. Глоговському та К. В. Келісінському. Пильну увагу до деталей, яку демонструють такі роботи, відзначало багато дослідників, як-от: Стельмащук, Александр Блаховський, Булгакова-Ситник та інші [Стельмащук 1988, с. 55—56; Блаховський 2002, с. 23; Булгакова-Ситник 2002, с. 32]. Цілковито довіряю історичній правдивості цих замальовок також і я. А оскільки на зображеннях українських селян бісерних оздоб не знайдено, роблю висновок, що до

1830-х рр. такі твори були ще доволі рідкісним явищем та побутували в небагатих осередках.

Водночас говорити про те, що зародження ЕМТ БОНН українців відбувалося на зламі XVIII—XIX ст., дозволяють артефакти середини та кінця XIX ст., більшість із яких походить із теренів Північної Буковини, Західного Поділля та Покуття. Ідеться про накладні прикраси з бісеру, що мають достатньо сформовану мистецьку структуру, яка вказує на тривале (понад пів століття) існування традиції.

Датуючи зародження ЕМТ БОНН українців межею XVIII—XIX ст., я взяла до уваги й те, що до нашого часу збереглося кілька сотень народних прикрас, які виконано з наддрібного венетійського бісеру (№ 15—12). Саме такі коралики становлять характерну особливість датованих першою половиною XIX століття творів панського та церковного ужитку. Українські майстри з різних соціальних середовищ використовували модні в один і той же час аналогічні бісерні матеріали. Таке міркування дозволяє говорити про ще один, хоча й непрямий, доказ існування ЕМТ БОНН українців уже в першій половині XIX століття.

Уцілілі давні народні прикраси з наддрібного бісеру могли бути виконані й у другій половині XIX ст., але з матеріалів, отриманих під час випорювання давніших (першої половини XIX ст.) прикрас<sup>5</sup>. Отож, зародження ЕМТ БОНН українців я датую межею XVIII—XIX ст. і пов'язую з ранніми мистецькими практиками народних майстрів Північної Буковини, Західного Поділля та Покуття.

Першому етапові традиції властивий високий пасіонарно-креативний потенціал. Цьому є відразу два пояснення: по-перше, висока пасіонарність, яка була притаманна українцям упродовж усього XIX ст., та, по-друге, — ще не розтрачений енергетичний ресурс молоді традиції.

---

<sup>5</sup> У народній творчості одні й ті ж бісерні матеріали могли використовувати кілька разів. Для виготовлення новіших спорювали давніші вироби.

Новонароджена етнічна мистецька традиція переживала послідовні фази зародження та первинного розвитку. В останній чверті XIX ст. вона увійшла у фазу креативного піднесення. Головним результатом першого етапу традиції стало формування та утвердження загальнонаціональних і локальних рис новоявлених творів молодого традиції.

Самобутні ознаки творів проявлялися в особливостях технології (матеріал, техніка, спосіб, прийом, варіант виконання), типології та художньої стилістики. Перший етап ЕМТ БОНН на теренах Східної Галичини та Північної Буковини, зокрема, характеризувався використанням якісного венеційського й богемського бісеру та застосуванням таких технік як набирання в разки, шиття і нанизування. У кінці XIX ст. майстри бісерних виробів почали освоювати техніки ткацтва та вишивання [Федорчук 2020а, с. 153].

Бісерні компоненти народної ноші українців на кінець XIX ст. загалом було представлено 15 типами накладних прикрас та 2 типами дівочих головних уборів, як-от чільце та весільний вінок. Бісер у вигляді вкраплень почали використовувати в декорі платоподібного жіночого убору — намітки («ручника») і вишитої нитками сорочки. Кожен з осередків народного мистецтва вирізнявся побутуванням тих чи інших бісерних компонентів ноші, типологічне розмаїття яких становило одну з вагомих характеристик локальної варіативності ЕМТ БОНН [Федорчук 2020а, с. 153].

Упродовж першого етапу в композиціях народних творів поширення набула геометрична орнаментика, постання якої уможливлювали панівні техніки роботи з бісером. Широко популярними стали мотиви ромба, хреста, свасті, зигзагу, ріжків, шеврона, а також гребінчастий і S-подібний мотиви [Федорчук 2020а, с. 153—154].

*Другий етап традиції* — кінець XIX ст. — перша половина XX ст. — я пов'язую з добою широких просвітницьких ініціатив української інтелігенції, покликаних консолідувати народні маси. У цей час було засновано низку економічних установ: «Народня Торгівля» (1883), «Дністер» (1892),

«Сільський господар» (1898), «Крайовий кредитовий союз» (1898), «Крайовий ревізійний союз» (1904), «Союз молочарських спілок» (1904) та ін., які допомагали селянству та міщанству підіймати добробут. Освіту через мережу читалень, бібліотек, курсів для неграмотних, театральних груп, хорів поширювала «Просвіта». Завдяки організації під назвою «Руське товариство педагогічне» вдалося організувати приватне шкільництво. Фізичне й патріотичне виховання очолили товариства «Сокіл» (1898), «Січ» (1900) та «Пласт» (1912). За висловлюванням І. Крип'якевича, «ці різнорідні установи широкою мережею охоплювали все громадянство і пробуджували в ньому небувалу активність» [Крип'якевич 1990, с. 291]. Така активність протистояла великій небезпеці, яку несла політика зросійщення, колонізації та румунізації, що її провадили уряди Росії (згодом Радянського Союзу), Польщі та Румунії [Макарчук 2008, с. 286].

Перша половина ХХ ст. стала також часом світових воєн та визвольних змагань українців за державну самостійність. Це значною мірою позначилося на активності етносу й піднесенні його народної творчості. За Ентоні Д. Смітом, «війна мобілізує етнічні почування й національну свідомість, стає об'єднавчою силою в житті спільноти і забезпечує міфами та спогадами наступні покоління» [Сміт 1994, с. 36]. Дослідниця українського фольклору періоду Першої та Другої світових воєн О. Кузьменко означила цей період творчості українців як час набуття трагічного досвіду нищівних світових воєн і переживання кризового стану буття. Проаналізувавши фольклорний масив Першої та Другої світових воєн, учена виділила 12 «фольклорних концептів»<sup>6</sup>: війна, молитва, смерть, ворог, мати, туга, радість, страх, дім, неволя, могила, які дозволяють зрозуміти основні життєві смисли та душевний стан сучасників першої половини ХХ ст. [Кузьменко 2018, с. 13, 587—596].

<sup>6</sup> «Фольклорний концепт» — методологічний авторський інструмент для дослідження й розуміння багатозарових смислів фольклорної мови [Кузьменко 2018].

Наслідком сильних емоційних переживань стали потужні вербальні та візуальні мистецькі рефлексії. Мистецькі твори цього часу виконували важливі для соціуму функції: етнічної консолідації, патріотичного змушнення, духовної самореалізації, емоційного збудження тощо. Сильні емоційні переживання призвели до підвищення соціальної активності, завдяки якій більшості етнічних мистецьких морфемних і жанрових традицій українців вдалося наростити потужний пасіонарно-креативний потенціал. У творах народних і професійних митців панували етнічні мотиви та національно-патріотична тематика, сповнена любові до рідного краю, тривоги за його майбутнє [Федорчук 2019б, с. 12].

Створення та уживання художньо виразних традиційних і новомодних компонентів народної ноші (зокрема й виконаних із бісеру) було актом самовираження, у якому народна ноша виступала як маркер етнічної приналежності. У першій половині ХХ ст., попри стрімку урбанізацію сільського середовища, народній стрій активно використовували в обрядах та під час релігійних і громадських свят українців, що підтверджують численні свідчення респондентів та велика кількість історичних світлин.

Упродовж усього другого етапу ЕМТ БОНН українців перебувала у фазі креативного піднесення, коли діяло багато осередків народного мистецтва й практикувало чимало креативних майстрів. У цей час пройшла випробування на компліментарність і стала органічною частиною традиції низка технічних, типологічних та художньо-стилістичних нововведень, які забезпечили формування нової мистецької парадигми ЕМТ БОНН українців.

У царині технології широкого ужитку набули техніки ткання та вишивання бісерними матеріалами. Зокрема завдяки техніці вишивання бісерні матеріали почали використовувати в оздобленні таких компонентів одягу як сорочка, кептър, гърсет, камізелька, óпинка, спідниця, петék. Запровадження технік ткання та вишивання сприяло подальшому розвитку композиційної стилістики. На виконаних із бісеру композиціях накладних прикрас, головних уборів та компонентів одягу з'явилися геометризовані



форми фітоморфних та орнітоморфних мотивів. Власне такі само тенденції можна було спостерігати в стилістиці тогочасних композицій, вишитих нитками [Захарчук-Чугай 1988, с. 103; Селівачов 2005, с. 62].

Розмірковуючи про стилістичні новації кінця XIX — початку XX ст. багато дослідників народної ноші слов'ян згадує про впливи продукції московського парфумерно-косметичного товариства «Брокар и К<sup>о</sup>», яке розміщувало в друкованій рекламі рослинні взори для вишивання хрестиком [Булгакова-Ситник 2002, с. 232; Лобачевская 2013, с. 11]. Насправді ж мода на фітоморфну орнаментику була загальноєвропейським феноменом. Московське парфумерно-косметичне товариство лише підхопило цю тенденцію та використало її як рекламний хід для просування своєї продукції на ринку. Новомодне захоплення рослинною орнаментикою в селах Буковини та Східної Галичини навряд чи варто приписувати впливам брокарівської продукції. Л. Булгакова-Ситник, зокрема, вказує, що в Україні рисунки хрестиком у стилі «модерн» друкували в додатках до журналів «Нива», «Родина», «Жнива», «Модний світ» [Булгакова-Ситник 2002, с. 231].

Прикметною частиною стилістичних новацій першої половини XX ст. у структурі декору української народної ноші стали мотиви, пов'язані з символікою української державності, як-от тризуб, золотий лев, золотий лев у короні, блакитно-жовтий стяг [Рис. В. 84, 136, 157]. Популярність державної символіки свідчила про високу суспільну потребу українців у самоідентифікації, зокрема в усвідомленні себе як частини багатого на політичну історію та культурну спадщину окремішнього етносу.

Тризуб, як давній символ державності, знаний із часів Володимира Великого, було проголошено державним гербом УНР (лютий 1918 р.). Золотий лев став гербом, а блакитно-жовтий стяг — знаменом ЗУНР (листопад 1918 р.). Згодом цей стяг замайорів як державний символ Підкарпатської Русі (березень 1920 р.) [Карпов 2016, с. 7—8]. А золотий лев у короні став символом добровольчого легіону УСС (1914), зокрема його зображення містилося на кокарді військового однострою [Федорчук 2019e].

Завершення другого етапу ЕМТ БОНН українців відбулося одночасно з придушенням національно-визвольного протиборства та нав'язуванням ворожої українцям ідеології. Як наслідок, народно-творча активність пішла на спад.

*Третій етап традиції* — середина ХХ ст. — і дотепер — я розглядаю як час невідворотного затухання й очікуваного ренесансу (від кінця 1980-х рр.) ЕМТ БОНН українців. Лише в деяких осередках Північної Буковини та галицької Гуцульщини мистецькі практики з бісером залишалися порівняно стабільними [Федорчук 2014в, с. 106]. У більшості ж осередків творчість із бісером призупинилася. Деінде в ужитку й далі перебували твори, виконані ще до середини ХХ ст., але й вони із часом нищилися і їх замінювали неавтентичними творами, придбаними в чужорідних осередках, або — що ще гірше — безликими виробами, які створювали майстри, що працювали в структурі художніх промислів. Затухання мистецьких практик супроводжувалося загальним падінням суспільного запиту на декоровані бісером компоненти ноші як атрибути звичаєвості та обрядовості.

Друга світова війна та післявоєнна політика, окрім того, що завдали Україні величезної матеріальної шкоди, призвели до загибелі мільйонів людей, депортації величезної кількості українців із рідних осель і країв, підриву природного генофонду нації, пришвидшили небезпечний процес русифікації українського етносу [Макарчук 2008, с. 309]. Від середини ХХ ст. уся нація опинилася в полоні великодержавної проросійської пропаганди й системного антиукраїнського терору та масових депортацій. Багато хто з українців почав втрачати свою етнічну ідентичність, а українське мистецтво — автентичну виразність.

Середина ХХ ст. стала своєрідною межею, за якою ЕМТ БОНН українців увійшла у фазу реверберації, вихід із якої розпочався в 1980-х рр. на хвилі чергового наростання соціальної активності. Визначити походження великої кількості творів 1960—1980-х рр. неможливо. Для накладних прикрас звичними стали спрощені композиції із графічно нескладними мотивами та

збідненим колоритом. Так само надмірною мінімізацією засобів і прийомів художньої виразності нерідко позначені тогочасні головні убори та компоненти одягу. Логічно було прогнозувати, що найближчим часом творчість народних майстрів повністю втратить зв'язок із традицією локального осередку, через що ідентифікація бісерних творів назавжди стане неможливою. Проте сучасні польові матеріали із західних областей України засвідчують дещо інші тенденції, виявляють ознаки формування автентичних прикмет нового часу [Федорчук 2014в, с. 107].

Актуалізацію народної творчості пришвидшило проголошення України як самостійної держави. ЕМТ БОНН українців почала поступово (за різними для різних етнографічних зон хронологічними сценаріями) входити у фазу актуалізації. Зараз відбувається перехід традиції із фази актуалізації у фазу креативного піднесення.

Важливим ресурсом відродження ЕМТ БОНН українців стала частково збережена мистецька спадщина. Позитивний вплив мала також творчість майстрів тих осередків, які не припиняли своєї діяльності. Певний вплив на формування нового обличчя народної творчості активно чинять художні ідеї професійних та самодіяльних майстрів, які на сьогодні широкодоступні завдяки нарощенню комунікаційних можливостей, в останні роки головно завдяки інтернету.

Розвитку ЕМТ БОНН українців на новітньому етапі сприяє те, що сучасні бісеровиробники пропонують, а майстри мають змогу придбати для своєї творчості небачену досі палітру розмірів, гатунків та барв бісерних матеріалів. Зараз українські майстри володіють найбільшим за всю історію ЕМТ БОНН арсеналом технік: набирання в разки, шиття, нанизування, ткання, вишивання, в'язання. Мається на увазі той факт, що в 1960-х рр. майстри Заставнівського р-ну Чернівецької обл. (буковинське Поділля) задля виконання бісерних мережив освоїли техніку в'язання гачком. Наразі така новація не увійшла в загальноукраїнські мистецькі практики. Проте слід констатувати, що ознайомлення українських народних майстрів з іще однією

технікою роботи з бісером уже відбулося. Хтозна, можливо, незабаром саме ця техніка спонукатиме народних митців до художньо-стилістичного збагачення сучасної мови бісерних творів.

Отож, традиція бісерного оздоблення народної ноші українців народилася на зламі XVIII — XIX ст. як культурний трансфер європейської цивілізації доби романтизму. В українців традиція бісерного оздоблення народної ноші найшвидше з'явилася в ареалі Північної Буковини, Західного Поділля та Покуття, де у контекстах трьох етапів свого розвитку увиразнилася багатою етномистецькою спадщиною. Кожному з етапів відповідає певна етномистецька парадигма, основу якої складають відповідні часопростору засади технології, типології та художньої стилістики.

***На підставі викладеного матеріалу можна зробити такі висновки до Розділу 3:***

Зародження етнічної мистецької традиції бісерних виробів українців припадає на кінець X ст., коли Русь-Україна прийняла християнство, в образних параметрах якого перли (бісер) символізують Слово Боже, що несе спасіння. Першими творами новонародженої традиції стали високохудожні речі релігійного призначення (літургійні тканини, шати чудотворних ікон, палітурки богослужбних книг) та компоненти ансамблю княжого одягу (одяг, головні убори, прикраси).

Упродовж XIV—XVIII ст. перли та бісер продовжували використовувати в оздобленні гаптованих шовком та металевими (срібними і золотими) нитками літургійних тканин, священичих риз та світського одягу. Як самостійний художній матеріал бісер знайшов широке використання у XVIII столітті. У цей час спочатку в Німеччині, а далі й в інших країнах Європи модним став стиль «бідермаєр», який ідеалізував привабливості сімейного затишку та популяризував домашнє, зокрема й бісерне, рукоділля. Завдяки новомодним тенденціям панський побут став наповнюватися найрізноманітнішими речами з бісеру. Бісер також широко використовували

для виконання творів церковного призначення: шат до ікон, покрівців, компонентів богослужбового одягу.

На зламі XVIII—XIX ст. творчість із бісером потрапила у середовище народного мистецтва. Поляки, чехи, словаки, мадяри, румуни, молдовани, українці, росіяни, білоруси та багато інших європейських етносів почали використовувати бісер у декорі святкової та весільної ноші, що фактично означало народження нової жанрової складової мистецької традиції бісерних виробів.

Народження на зламі XVIII—XIX ст. нових мистецьких традицій (морфемних та жанрових) завдячує процесам національного відродження, на хвилі якого у середовищі багатонаціональних імперій постала потреба в етнічній самоідентифікації. Усвідомлення та позиціонування себе як представника свого народу часто відбувалося через прилучення до народної творчості.

Розвиваючись на благодатному ґрунті автентичного мистецтва, бісерне оздоблення народної ноші українців сформувалося в стійку традицію, яка пройшла два етапи і зараз перебуває на третьому етапі свого розвитку. Кожному з етапів розвитку притаманний своєрідний культурний контекст та певна етномистецька парадигма, видимими маркерами якої постають технологічні, типологічні та художньо-стилістичні особливості народної творчості, яким присвячені наступні розділи дисертації.

## РОЗДІЛ 4

### ЗАСАДИ ТЕХНОЛОГІЇ ТА ЇХ ПОСТУП У ПРАКТИЦІ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ МАЙСТРІВ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Засади технології (матеріали, техніки, способи, прийоми, варіанти виконання) є важливим маркером часопросторової ідентифікації творів. Розміри, гатунки й кольори бісерних матеріалів урізноманітнювалися разом із розвитком бісерної індустрії. Однак навіть у ХІХ ст., коли вибір бісерних матеріалів був доволі обмежений, українські народні майстри різних етнографічних районів користувалися не однаковими матеріалами, керуючись панівними в осередках естетичними уподобаннями та особистими художніми смаками. Локальна варіативність найбільше стосувалася розмірів та кольорової палітри бісеру.

Відмінності у творчості майстрів різного часу виявлялися також у технічних особливостях. Різні техніки роботи з бісером в ареалі Північної Буковини та Східної Галичини поширювалися поетапно й майже синхронно. Але кожна з технік дозволяла певні варіативності, пріоритетне застосування яких значною мірою впливало на формування автентичної художньої мови. Завдяки технічним нововведенням та їх багатоваріантності на кожному новому етапі ЕМТ БОНН зростав асортимент технічного й узалеженого від нього художнього орнаменту [Федорчук 2012в, с. 157].

Як слушно відзначав Г. Павлуцький: «матеріал чимало важить в утворенні орнаменту; він великою мірою впливає на форму. Історія мистецтв взагалі показує нам, що художники завжди спеціалізувалися на певному матеріалі і залежно від нього утворювавсь стиль [Павлуцький 1927, с. 9].

Отже, знання про матеріали та про особливості технічного виконання — необхідна умова виявлення унікальних та універсальних рис ЕМТ БОНН українців загалом та її локальних проявів зокрема.

#### 4.1. Матеріали та інструменти

Для виконання бісерних виробів<sup>7</sup> використовують основні й допоміжні матеріали.

*Основні матеріали*, власне бісерні матеріали, за сировиною виготовлення бувають зі скла, металу, кістки, рогу, перлів, коралів, коштовних каменів, дерева, кераміки, паперу, пластмаси, насіння різних рослин тощо. На українських творах можна бачити дрібні намистинки з перлів, скла та металу.

Найбільшого поширення набули скляні коралики, що мають широку палітру кольорів та чимало різноманітних гатунків. Такі коралики є дуже стійкими до зовнішніх впливів, що, власне, засвідчують археологічні знахідки. Просвердлені перли та металеві коралики більш вразливі до зовнішніх впливів, зате їх вирізняє притаманна лише їм гама світлотіньових ефектів «перлових» та «металевих» барв.

Просвердлені дрібні перли віддавна використовують для оздоблення церковних тканин. Мідний та сталевий бісер вживали рукодільниці з монастирських та панських майстерень XIX століття. Українські ж народні майстри зазвичай творили свої прикраси зі скляних кораликів різних розмірів. Тільки зрідка за браком фірмових бісерних матеріалів селянки могли використовувати їх дармові замітники. Для прикладу, Музей с. Лолин Долинського р-ну Івано-Франківської обл. експонує «вісьорок», виконаний із нарізаних тоненьких різноколірних пластикових трубочок невідомого походження [Архів 2007а, арк. 2].

*Розміри* фірмових бісерних матеріалів мають нумераційну шкалу. Номер бісеру означає кількість намистинок, які уміщуються у відрізок довжиною 1 дюйм (2,54 см). Це означає, що більшим номером означають дрібніші круглі коралики. Щодо склярусу, то більший номер указує на більшу

---

<sup>7</sup> Бісерні вироби — термін, яким означають речі, виконані повністю або частково (лише декор) з бісеру, січки, склярусу. Тобто термін «бісерні вироби» дещо умовний.

довжину коралика [Ornela a. s.]. Скляні коралики мають різні *форми*. Українські народні майстри традиційно використовують бісер, січку, склярус та бочівку.

*Бісер* — слово, що походить з арабської мови, у якій «бўсра» (у множині — «бўсер») означає «штучна перлина» [Етимологічний словник 1982, с. 202]. Термін «бісер» уживають як універсальне означення дрібних різноколірних кораликів будь-яких форм. Однак якщо все ж таки йдеться про конкретну форму кораликів, то під терміном «бісер» мають на увазі намистинки округлої форми. Українські народні майстри використовують різноманітний бісер — від 15 до 5 номерів<sup>8</sup>.

*Склярус* — скляні різноколірні прямі та кручені трубочки різного діаметра та довжини, що в розрізі можуть мати округлі або огранені форми. За сучасною чеською класифікацією бісерної сировини, розрізняють: склярус звичайний, склярус із крученою поверхнею, склярус кручений, трубки звичайні та трубки, різані під кутом [Ornela a. s.].

Найпоширенішим у творчості українців став склярус 1—5 номерів довжиною від 2,5 мм до 11 міліметрів.

*Січка* — намистинки подовгастої форми, які виготовляють, дрібно нарізаючи скляні трубочки, які в розрізі мають переважно огранені форми. У січки, як і в бісеру, висота й ширина майже однакові за розмірами. Власне кажучи, бісер — це шліфувана в рухомому барабані, оплавлена в печі до округлості й полірована до блиску за допомогою полірувального порошку січка. Однакові номери січки та бісеру мають аналогічні діаметри кораликів. Найуживанішою є січка 12—8 номерів.

Бісер і січка мають різні властивості віддзеркалення світла: останню відзначає особливий блиск, завдяки якому орнаментальні елементи, виконані із січки, домінують у композиції твору. Однак січка ще донедавна мала

<sup>8</sup> Повністю номер записують у вигляді дробу 11/0, де «11» (чисельник) — це кількість намистинок, що уміщується в умовно означуваному «0» (знаменник) стандартному відрізьку (довжиною 1 дюйм).



ваду — недостатньо зашліфовані гострі краї, які часом перерізали нитку, використану для вишивання, нанизування чи ткання виробів.

*Бочівка* — огранені коралики, формою схожі на бочечку. У творах українських народних майстрів ще до середини ХХ ст. такі матеріали використовували вкрай рідко (РЕМ-8762-11450; МНАПЛ, АП-6806).

Українським народним майстрам слова «бісер», «склярус» та «січка» стали відомі тільки від другої половини ХХ століття. До цього часу більш звичними були місцеві назви бісеру: «гурáлики», «дробéнька», «дбóндя», «дбондýтка», «корáлики», «корáльки», «лелéльки», «маніста», «пацьóрки», «пацьóркí», «цýтки» тощо. Водночас склярус та січка були відомі як «битóнчики», «вívсики», «півсíčка», «сіканіця», «січка», «солóмка», «шкляночкí» та інші [Шмелева 1948, с. 137; Матейко 1996, с. 152, 154, 155; Федорчук 2007а, с. 19].

Бісерні матеріали вирізняються не тільки за матеріалом, розміром та формою, а також за різними *гатурками*. Найбільше розмаїття гатурок мають бісерні матеріали, виготовлені зі скла, тобто ті, які традиційно використовують українські майстри художніх виробів із бісеру.

Скляні бісерні коралики, зокрема, бувають із непрозорого та з прозорого скла. Їх поверхня може бути глянцевою або матовою. Непрозорі та прозорі намистинки іноді вкривають зовні перламутровим, кольоровим або металевим нашаруванням. Прозорі коралики також можуть мати кольорове чи металеве напилення всередині отворів. Залежно від матеріалу напилення, намистинки набувають тьмяно-пастельних, глибоко-насичених, пістряво-дзеркальних, алебастрових та інших тонально-кольорових ефектів.

Згідно з асортиментним каталогом чеської фірми «Preciosa Ornela» (с. Засада, Чеська Республіка), розрізняють намистинки з відповідним означенням.

- *Природних прозорих кольорів* (англ. *natural transparent colours*) — коралики, які виготовляють із безбарвного та забарвленого прозорого скла [Ornela a. s.].

- *Природних непрозорих кольорів* (англ. *natural opaque colours*) — коралики, зроблені з непрозорого скла різноманітних природних барв [Ornela a. s.].

Бісер природних прозорих та непрозорих кольорів у практиках українських народних майстрів має найтривалішу історію використання. Поєднанням таких гатунків різноколірного бісеру виконано практично всі гердани XIX століття.

- *Природних кольорів із внутрішнім срібленням* (англ. *natural colours silver-lined*) — коралики, виготовлені з безбарвного або забарвленого прозорого скла, отвори намистинок (округлої та квадратної форми) мають срібне наплення [Ornela a. s.]. Срібна підкладка надає прозорим намистинкам дзеркального блиску. Бісерні матеріали, виготовлені таким способом, українські майстрині називають «дзеркальними».

Дзеркальний бісер відомий ще з античних часів, але у творчості українських народних майстрів він з'явився щойно на межі XIX—XX століть. Схоже, що першими, кому припали до душі дзеркально-блискучі коралики, були гуцули. Упродовж першої половини XX ст. поширення набув також дзеркальний склярус, який на Буковині називали «блищучі шклянкі» [Архів 2007б, арк. 39, 50].

Яскравий блиск посріблених ізсередини намистинок по-особливому засяяв у творах народних майстрів, які поєднували його з непрозорими та з прозорими кораликами природних кольорів. Особливо часто дзеркальний бісер у своїй творчості використовували (з кінця XIX ст.) й використовують народні майстри Гуцульщини.

До так званих дзеркальних кораликів належить своєрідний, унікальний *безбарвний прозорий бісер із внутрішнім золоченням* (англ. *genuine gold lined*) [Ornela a. s.], якого через коштовність (він приблизно в чотири рази дорожчий за інші гатунки) у народній творчості не використовували. Однак альтернативою йому слугували намистинки з прозорого жовтого скла зі срібною підкладкою.

- *Матові* (англ. *matt*) — коралики, виконані з безбарвного чи забарвленого прозорого або непрозорого скла, поверхня їх має шорстку текстуру. Матовість надає намистинкам так званого «сатинового» ефекту, який візуально нагадує шовковисту поволоку.

Першими матову січку, відому як «шовкові ціткі», поряд з іншими бісерними матеріалами, почали використовувати буковинські вишивальниці першої половини ХХ століття [Архів 2007б, арк. 14, 52]. Уже в другій половині ХХ ст. матові («сатинові») коралики різної форми (бісер, січка та склярус) активно застосовували українські народні та професійні майстри.

- *Металізовані* (англ. *metallic*) — коралики, зроблені із прозорого безбарвного скла та покриті оксидом металу, який надає намистинкам натуральних відтінків міді або бронзи [Ornela a. s.]. Окрім специфічного ефекту «металевої барви», металізований бісер, січка та склярус мають ефект «приглушеного світла», оскільки на металізованій поверхні світло не має такого ж яскравого відблиску, як на скляній.

- *Ірис* (англ. *iris*) — коралики, виконані з прозорого безбарвного скла з нашаруванням у вигляді переливів різних кольорових відтінків; такі переливи нагадують ефект «бензинової поверхні» [Ornela a. s.].

У першій половині ХХ ст. бісер та січку з металізованим або ірисовим покриттям першими у своїй творчості стали використовувати буковинські майстрині, що дали їм назву «гадючі ціткі» [Федорчук 2021, с. 97].

Сучасні українські майстри бісерних виробів мають змогу використовувати матеріали, що мають значно ширший, аніж ще пів століття тому, спектр візуальних ефектів.

- *Люстрові* (англ. *lustered*) — коралики, укріті прозорим лаком [Ornela a. s.]. Кришталєво-прозоре нашарування надає намистинкам додаткового полиску.

Люстровий, тобто блискучий, бісер січку та склярус виготовляють із прозорого та непрозорого, безбарвного та забарвленого скла. Коралики з безбарвного прозорого скла, окрім люстрового покриття, можуть мати й інші

вторинні художні ефекти, створені внаслідок фарбування стінок отворів. Завдяки поєднанню цих прийомів обробки кришталево-прозора намистинка набуває забарвлення пастельних відтінків, які по-особливому виблискують на світлі.

- *Веселкові* (англ. *rainbow*) — коралики, покриті прозорим лаком, який має ледь помітні різнобарвні переливи [Ornela a. s.]. Завдяки іскристим відблискам веселкові намистинки дуже подібні до люстрових, але вирізняються невловимою грою мінливих барв.

- *Алебастр* (англ. *alabaster*) — напівпрозорі (як алебастр) коралики, що додатково можуть мати зовнішнє нашарування кольором [Ornela a. s.]. Напівпрозоре кольорове покриття надає алебастровим намистинкам пастельних відтінків.

- *Мушля* (англ. *shell*) — напівпрозорі коралики пастельних молочно-кремових, як мушля, відтінків [Ornela a. s.].

- *Крейда* (англ. *chalk*) — бісер приглушених крейдяних барв. Кольорове нашарування наносять на поверхню непрозорої крейдяно-білої намистинки [Ornela a. s.].

Для паспортизації різновидів, татунків та кольорових нюансів існує спеціальна п'ятицифрова нумерація [Ornela a. s.]. Вона надто складна для запам'ятовування, але дуже зручна у використанні, позаяк дає змогу порозумітися постачальникам та замовникам. Для зручності користуються електронним каталогом, який можна знайти на сайтах виробників та гуртових постачальників.

Говорячи про технічні та художні особливості бісерних матеріалів, які впродовж століть помітно змінювали свої якісні характеристики, слід згадати також їх виробників. У третьому розділі вже повідомлялося, що у XVIII—XIX ст. основним постачальником бісеру для Європи була Венеція (о. Мурано) та Богемія. Зокрема, у XVIII ст. найбільш уживаним був венеційський неоднорідний за розмірами бісер, діаметр якого коливався від 0,5 до

4 міліметрів. У кінці XVIII ст. століття з'явилися ще дрібніші коралики, але їх діаметр та висота так само були ще неоднаковими.

Неперевершеної досконалості за однорідністю (відповідністю розмірам) та розмаїтістю гатунків і кольорових відтінків бісер досяг наприкінці першої чверті XIX ст. Відтоді в народній творчості українок з'явився високоякісний фабричний скляний бісер венеційського виробництва, щоправда, не повсюдно. Скажімо, від другої третини XIX ст. бісер дрібних розмірів (№ 15—13: діаметр намистинки у межах 1—1,5 мм) використовували в українських осередках, розташованих на теренах Австрійської імперії.

У другій половині XIX ст. богемські майстри удосконалили виробництво бісеру, запровадивши машину для нарізування скляних трубочок. Завдяки механізації трудомісткого процесу ціна бісеру суттєво знизилася, що сприяло зростанню обсягів експорту саме богемської продукції [Дудорева 1923, с. 17; Хвалина 1990, с. 11]. Відтоді майстрині Східної Галичини та Північної Буковини почали надавати перевагу дешевшому за венеційський — богемському — бісерові промислового виробництва. Уживаними стали коралики № 13—11 (діаметр у межах 1,5—2 мм), поряд із якими використовували й коралики більших розмірів. Серед богемських матеріалів, окрім округлих намистин, з'явилися намистини зі стесаними однією чи кількома площинами (огранений бісер). Мінливий відблиск ограненого бісеру додавав виробам, зробленим із використанням такого матеріалу, додаткової вишуканості.

Аналіз (із використанням методів кількісного аналізу, порівняльних аналогій, теоретичної реконструкції) відомих мені артефактів XIX ст. засвідчив, що в різний період та на різних теренах майстрині надавали перевагу бісерові різного розміру. Зокрема вдалося установити, що в другій половині XIX ст. бісер наддрібних і дрібних розмірів (№ 15—12) найчастіше використовували народні майстри Покуття та Західного Поділля. Підтвердженням цьому слугують зразки покутських та буковинських герданів із колекції Герміни Озаркевич (МЕХП, ЕП 22547—22553; NM, S 2889—

2899)<sup>9</sup>, які датовано 1880—1890 роками. Покутські артефакти виконані з дуже дрібних кораликів (№ 15—13), буковинські — із кораликів доволі різного розміру (№ 13—9). Що ж до західноподільських артефактів XIX ст., які я виявила в Музеї етнографії та художнього промислу, у Тернопільському обласному краєзнавчому музеї та в ін. збірках (МЕХП, ЕП 22123, 22126, 22127, 22135, 22251—22253, 22257; ТОКМ, Т-1020, 1237), то вони виконані здебільшого із дрібних, але дещо більших за ті, що виявлено на покутських творах, кораликів (№ 13—12).

В інших етнографічних районах Австро-Угорської імперії майстри переважно працювали із трохи більшим за розміром бісером (№ 11—10). Цьому є два пояснення: перше, як уже зазначено вище, місцеві естетичні уподобання та особисті художні смаки; друге — час народження місцевої традиції. Наявність наддрібного бісеру венеційського походження у творах певного осередку чи етнографічного району свідчить про те, що тут ЕМТ БОНН розвивалася вже в першій половині XIX століття. Відтак у першій половині XIX ст., на мою думку, із наддрібного бісеру було виготовлено так багато творів, що вони також позначилися на творчості майстрів пізнішого часу: бісер із понищених речей першої половини XIX ст. випорювали та використовували для виконання нових творів.

Від кінця XIX й до середини XX ст. у народній творчості українців Східної Галичини та Буковини найбільш уживаними стали коралики невеликих розмірів (№ 11) богемського виробництва, про справжнє походження яких сучасні респонденти не здогадуються. Зокрема на теренах Галичини давні бісерні матеріали називають «польськими пацьорками» [Архів 2002, арк. 2], а Північної Буковини — «римунськими цятками» та «румунськими пацьорками» [Архів 2007б, арк. 19, 52; Архів 2008, арк. 13].

<sup>9</sup> Мені відомо про дві частини колекції Герміни Озаркевич. Одна з них сьогодні зберігається в Музеї етнографії та художнього промислу у Львові (МЕХП), інша ж — у Національному музеї у Празі (NM). Цілком імовірно, що існують також інші частини цієї колекції бісерних виробів.

У межах Російської імперії у XIX — на початку XX ст. народні майстри використовували бісер порівняно великих (№ 11—10) розмірів і не завжди якісного гатунку [Фалеева 1976, с. 109; Головные уборы 2004; РЕМ, експозиція]. Неоднаковий за розмірами та з нерівними обрисами бісер на початку XX ст. (можливо, і раніше) виготовляли, зокрема, у кустарних майстернях Київської губернії [Дудорева 1923, с. 23].

Чеський (богемський) бісер з'явився в осередках народної творчості усієї (не лише частини) України тільки в другій половині XX ст. Щоправда, у 1960—1970-х рр. виникали проблеми з його постачанням. Через це на український ринок потрапив його дешевий замітник — низькоякісний пластиковий бісер радянського виробництва. Такий бісер іноді використовували в художніх артілях. Залишки його, наприклад, я бачила в хаті колишньої артільниці Дмитренко М. М. (1932 р.н.), уродженки й мешканки с. Сопів Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. [Архів 2012, арк. 5]. У народі радянський бісер називали «пластмасовим» та «лижним». І не випадково, адже одним із виробників такого бісеру була лижна фабрика в підмосковному м. Клін, яка, окрім основної продукції, виготовляла також бісер (із полімерних відходів). На щастя, у творчості українських народних майстрів «лижний» бісер не був популярним. Для створення нових речей усе ж намагалися придбати чеський бісер, який іноді продавали в ювелірних магазинах та комісійних крамницях. Існувала також дуже прикра практика розпорювати давні твори.

На щастя, завдяки приватному підприємництву в 1980-х рр. постачання чеського бісеру в Україну налагодили. А від початку XXI ст. українкам стала так само доступною різна за художніми показниками бісерна продукція українського, китайського, тайванського, турецького, японського виробництва. Сьогодні вибір бісеру надзвичайно широкий: це коралики будь-яких розмірів зі скла, перлів, самоцвітів, пластмаси, порцеляни, дерева, металу абощо. Є змога навіть поштучно придбати ювелірні намистинки зі

срібла та золота високої проби [Кемпбелл-Хардинг 2003, арк. 12]. Однак у народній творчості українці надають перевагу скляним намистинкам.

Сучасні виробники пропонують широкий асортимент бісерних матеріалів, які можна бачити у професійній та аматорській творчості [Types of beads]. Найякіснішою, тому й найдорожчою, є скляна продукція японських фірм «Matsuno» [Matsuno], «Miyuki» [Miyuki], «Toho» [Toho]. Скляний японський бісер вирізняється стійкістю до води та світла. Намистинки ідеально рівні та відповідають стандартам указанного розміру. У них великі отвори, а отже, вони порівняно легкі: та сама вага японського бісеру вміщує більшу кількість кораликів, аніж чеського. До того ж через великі отвори намистинок легко протягувати голку з ниткою. Серед переваг японських бісерних матеріалів і те, що вони мають широкий спектр гатунків та кольорових ефектів. Для прикладу, каталог фірми «Miyuki» нараховує близько семи тисяч варіантів (за формою, розміром, кольором, гатунком) скляних кораликів. В асортименті є намистинки округлих, трикутних, кубічних, краплеподібних, шестигранних форм, а також коралики зі зміщенням від центру отвором, із двома отворами та інші [Miyuki].

Попри появу на ринку бісерних матеріалів високоякісної продукції японського виробництва, найуживанішими у творчості українських народних майстрів залишилися бісерні матеріали чеських бісеровиробників. Сьогодні бісер виробляють на фірмі «Preciosa Ornela» (м. Засада), що входить до акціонерного товариства «Jablonec» (м. Яблонекс) [Preciosa; Seed Beads]. Чеський бісер дешевший за японський, у нього хороші фізичні та художні характеристики. Намистинки виготовляють із високоякісного скла. Вони добре відсортовані та мають широкий спектр гатунків і кольорів. Суттєва відмінність чеського бісеру від японського в тому, що висота його намистинок не є абсолютно однаковою. Такий незначний недолік має свої переваги. Ідеальні обриси японських кораликів роблять композицію твору надто вихолощеною, уподібненою до машинної праці. Водночас незначний різнобій висоти чеських намистинок додає композиції ледь помітних



графічних неточностей, які є родзинкою художньої привабливості ручної праці.

На жаль, у середовищі осередків народного мистецтва, окрім чеського, сьогодні попитом користується також суттєво дешевший тайваньський бісер, що з часом під дією різних природних факторів втрачає свої первісні кольори.

*Допоміжні матеріали.* Виконання творів із бісеру, окрім основних, передбачає також використання допоміжних матеріалів, тобто таких, які утримують бісерний виріб. До таких матеріалів належать нитки (із волокон та волосіні), тканина та шкіра.

У процесі виготовлення твору залежно від особливостей використання розрізняють нитки основи та робочі нитки. У техніках роботи з бісером (як і у ткацтві) *нитки основи* — це нитки, натягнені на верстаті; їх використовують винятково для виконання прикрас у техніці бісерного ткання. *Робочі нитки* — нитки, на які набирають бісерини, із яких формується орнаментальне поле виробу. Якщо ж роботу виконують технікою шиття «у прикріп», то до робочих ниток також зараховують ті нитки, якими набрані на нитку разки бісеру нашивають на тканину. Отже, техніка ткання вимагає ниток основи й робочих ниток; а шиття, набирання в разки, нанизування, вишивання — тільки робочих ниток. У народних творах українців можна виявити використання волосіні та ниток із природних і штучних волокон.

*Кінська волосінь* (узята із хвоста) була найдоступнішим (не потребувала грошових витрат) матеріалом, який майстрині XIX — початку XX ст. використовували в нанизуванні й тканні бісерних прикрас. Набирати бісер на пружну волосінь значно зручніше, аніж на м'яку нитку без голки, окрім того, волосінь не заплутується під час роботи. Однак волосінь має суттєвий недолік: вона може ламатися та розриватися. Більшість прикрас, виконаних із застосуванням цього нетривкого матеріалу, дійшла до нас тому, що прикраси були обачливо нашиті на смужки тканини.

*Волосінь дикого кабана* (узята із загривка) є менш ламкою та значно міцнішою за кінську, проте малопластичною. Такий надмірно пружний

матеріал часто використовували й використовують для трясунків [Бережниця 2012].

*Ляні та конопляні нитки*, які виготовляли в домашньому господарстві, відзначалися доступністю, а також хорошими якісними показниками, зокрема достатньою міцністю та пластичністю. Додаткової міцності та гладкості домашнім ручнопряденим із природних волокон ниткам додавало натирання воском [Архів 2002, арк. 2]. Але такі нитки не придатні для роботи з наддрібним (№ 15—12) бісером.

*Шовкові нитки* традиційно використовували в гаптуванні та в художньому вишиванні перлами [Маясова 1989, с. 9]. Е. Кольбенгаєр занотував, що шовком, а також «заполоччию» (бавовняні нитки) та «волічкою» (вовна) вишивали сорочки буковинські селянки [Кольбенгаєр 2008, с. 9]. Логічно думати, що буковинки могли використовувати шовкові нитки й для виконання бісерних оздоб. Про те, що для роботи з бісером українки уживають шовкові нитки, писав Хв. Вовк [Вовк 1995, с. 130].

Аналіз артефактів засвідчує, що українські народні майстри бісерних виробів ХІХ — початку ХХ ст. користувалися переважно кінською волосінню та ручнопряденими нитками з повісма. Щоправда, від респондентів (з-поміж колишніх майстринь) я чула про спеціальні нитки, які в першій половині ХХ ст. купували для творчості з бісером, але з якого матеріалу їх робили — невідомо [Архів 2001, арк. 12].

*Бавовняні нитки* поширилися в народній творчості упродовж першої половини ХХ століття. Тонкі й недостатньо міцні нитки іноді скручували («сучили») удвоє або й учетверо [Архів 2005, арк. 13].

Через тривале ношення вироби, виготовлені на волосіні та нитках із природних матеріалів, зазвичай нищилися. Щоби продовжити тривалість носіння прикраси, її нашивали на тканину або на тасьму. На Покутті, наприклад, для зміцнення прикраси найчастіше використовували фабричну вовняну тасьму червоного, на Поділлі — чорного кольору. Тасьма також виконувала функцію зав'язок до прикраси. На Бойківщині підкладку для

прикраси робили зі смужки полотняної тканини, на одному з кінців якої пришивали гудзик, на іншому — петлю. Використання одноколірної вовняної чи полотняної стрічки додавало композиції бісерного твору завершеності.

Від 1960-х рр. у практиці українських майстрів з'явилися синтетичні та напівсинтетичні матеріали.

Зокрема *нитки з лавсановою основою та льоном чи бавовною*, так звані армовані нитки, мають лавсанову основу, яка щільно обвита (армована) лляним або бавовняним волокном. Такі нитки витримують значне навантаження та не розтягуються. Закріплюють їх, як і нитки з натуральних (конопляних, лляних, бавовняних) волокон, зав'язуючи вузлики.

*Нейлонові нитки* є дуже міцними, особливо ті, які утворені промисловим крученням трьох-чотирьох волокон. Закріплюють їх перед отвором намистинки за допомогою павленої кульки, яка утворюється, якщо наблизити до кінчика нитки полум'я сірника. Саме з нейлону виготовляють надтонкі та міцні нитки, спеціально призначені для творчості з дрібним бісером.

У 1960—1980-х рр. деякі майстри накладних прикрас, зокрема на Гуцульщині, використовували *капронову волосінь* — тонку міцну жилку для рибальства. Капронова волосінь є пружною й не розпушується, як будь-яка інша нитка. Її використання дає змогу дуже швидко нанизувати бісерні оздоби. Однак виготовлені на штивній капроновій волосіні гердани та силянки недостатньо пластично лягають на тіло. Від надмірно пружної капронової жилки майстри народних прикрас урешті відмовилися.

Від кінця XIX ст. бісер почали застосовувати, окрім нанизування й ткання накладних прикрас, також у вишивці компонентів народного одягу. Звичайно ж, *тканини*, на яких стали вишивати бісерними матеріалами, мали відповідати певним технічним та естетичним вимогам. Найкращі якості виявили льон та оксамит.

*Льону* з полотняним або візерунковим переплетенням властиві такі вдало поєднані фізичні якості, як міцність та пластичність. Перевагою лляної

тканини є її добре виражена технічна структура, що дає змогу вишивальницям обходитися без канви. Її з полотняним переплетенням, зокрема, придатний для вишивання «півхрестиковим швом». Усі види переплетень також уможливають вишивання нерахунковими швами. Її має чудові художні якості: природний або вибілений колір полотна органічно поєднується з різнобарвним блискучим бісером.

Вишивку бісером та січкою по льону першими освоїли буковинські майстрині. Спочатку це були обережні вкраплення бісерних кораликів у вишиту й ткану орнаменту полотняних сорочок та наміток. У першій половині ХХ ст. полотняне поле сорочок і наміток почало наповнюватися зображеннями, повністю виконаними з різнобарвного бісеру та січки.

Міцність льону (здатність уберегти від розтягування, а отже, нищення м'якшу за льон тканину) підштовхнула майстринь до використання лляного полотна як підкладкового матеріалу для оксамитової безрукавки. Полотняна підкладка добре тримала її форму. Окрім цього, вона не давала оксамитові розтягуватися й провисати від ваги бісерних матеріалів. Вишиваючи безрукавку, майстриня пронизувала голкою з ниткою із нанизаними на неї кораликами обидві тканини.

*Оксамит* (дав.-гр. ἑξάμιτον; києворуськ. «аксамить») — тканина з натурального шовку й бавовни з густим розрізним (шовковим) ворсом на лицьовому боці. Оксамитову матерію вирізняють щільність, м'якість та пластичність (навіть більша, ніж у льону). У першій половині ХХ ст. оксамит чорного, темно-вишневого, темно-синього та темно-зеленого забарвлення став модним матеріалом для пошиття орнаментованих бісерною вишивкою безрукавок, фартушків та спідниць, які відразу ж увійшли в тогочасну народну ношу українців, додавши їй виразного акценту.

*Штучний шовк* — дуже легка та еластична тканина з гарними естетичними якостями, з однорідною гладкою або узорною структурою. Недоліком тканини є її легкість. Вишиті композиції мають бути не надто

переобтяжені бісером. Вишивання по штучному шовку рахунковими швами, наприклад «півхрестиком», потребує використання канви.

У 1980-х рр. першими опанували тканини зі штучного шовку для вишивання бісером народні майстри Гуцульщини. Блузки та фартушки із ніжно-білого або ніжно-кремового шовку почали кроїти в селах Соколівка та Бабин Косівського р-ну. Викроєні деталі оздоблювали бісерною вишивкою, використовуючи канву та застосовуючи вишивання «півхрестиковим» швом [Архів 2013б, арк. 15]. Сьогодні використання штучного шовку для пошиття компонентів народної ноші вже є доволі поширеним.

У міжвоєнний період шовкові (поряд із полотняними) сорочки з бісерною вишивкою з'явилися в народній ноші гуцулок Рахівщини [Ясіня 2015, с. 52, 38]. Однак вишивку безпосередньо здійснювали на полотняних уставках (ЗКМ, КН-26799; ЯІКМ, експозиція). Використання полотняних уставок виявилось дуже вдалим технічним вирішенням бісерного декору як шовкової, так і полотняної сорочки. Доречно буде зауважити, що так виконані твори першої половини ХХ ст. дуже добре піддаються відновленню. Деякі сучасні кравчині перешивають давні уставки зі старих на нові сорочки, для пошиття яких застосовують типовий для першої половини ХХ ст. крій. Відзначу, що такі практики сприяють відродженню автентичної традиції, оскільки привертають увагу вишивальниць до місцевого мистецького спадку, мотивуючи до новітньої творчості з бісером.

Ще одним матеріалом, який українські народні майстри навчилися поєднувати з красою дрібних різнобарвних кораликів, стала *шкіра*. Правдоподібно, перші спроби бісерного декору по шкірі сталися на межі ХVІІІ—ХІХ ст. і пов'язані з виконанням святкових чересів. На жаль, таких артефактів збереглося мало. Відомі мені твори кінця ХVІІІ — початку ХХ ст. мають вишивку, здійснену прямо на шкірі, або на полотняних вставках (НМУНДМ, В-2307; МКДІПДМ, КН 29, 30; ПК Снігура; ПК Держка).

Від першої половини ХХ ст. на теренах Північної Буковини бісерною вишивкою почали декорувати кептарі. Сьогодні такі артефакти є окрасою

багатьох державних та приватних колекцій. Різні художні рішення, які демонструють збережені артефакти, розкривають значний потенціал композиційного поєднання шкіри та бісерних матеріалів.

**Інструменти.** Виконання бісерних виробів потребує спеціальних інструментів, передусім голок. *Голка* для роботи з бісером має бути дуже тонкою, щоб її можна було протягувати через маленький отвір дрібної намистинки. Такі голки стали доступними народним майстрам щойно на зламі ХІХ—ХХ ст., відколи їх почали використовувати у вишиванні. Імовірно, що через брак особливих інструментів вишивання бісерними матеріалами поширилося в народній творчості українців лише в ХХ ст., а не раніше.

Зауважмо, що для шиття «у прикріп» (так виконували дуже давні прикраси) годилися звичайні голки: набрані на нитку бісерини пришивали (кріпили) до тканини ниткою, протягнутою у звичайну голку. Так само задля міцності нанизані на волосінь або нитку (без використання голки) накладні прикраси пришивали до смужки тканини (або тасьми) за допомогою звичайної голки. У широку практику тонкі голки стали входити в середині ХХ ст., відколи їх почали використовувати для вишивання, нанизання й ткання. До цього набирання бісеру та нитки та їх переплітання між собою було дуже тривалим процесом.

Голки для бісеру мають відповідну нумерацію, згідно з якою номер голки відповідає номеру бісеру, для роботи з яким вона призначена. Такі голки різняться товщиною й довжиною. Вони бувають гнучкими, крихкими або міцними. Зазвичай найтоншими є так звані «гнучкі» голки, що навіть у разі згинання під кутом 90 і більше градусів не ламаються. Водночас «крихкі» голки зовсім не гнуться, але якщо сильно натиснути, можуть зламатися. Найкращими вважають «міцні» голки, які не згинаються та не ламаються, тому такі інструменти є найдорожчими.

Сучасним українським майстрам художніх виробів із бісеру відома продукція індійського («Pony»), німецького («Prym»), англійського

(«S. Thomas & Sons»), японського («Regal») та іншого виробництва. Голки всіх виробників мають широкий попит, тому що відповідають основній потребі майстрів — забезпечують продуктивну роботу з нитками та бісером під час нанизування, ткання та вишивання.

*Верстат* — пристосування для виконання накладних прикрас у техніці ткання. Типовий верстат для виготовлення герданів складався з дощечки завдовжки 40—50 см і завширшки 8—10 см та двох дерев'яних порогів висотою до 5 см на кінцях дощечки [Будзан 1976, с. 84; Генік 1981, с. 75]. Для рівномірного розподілу ниток основи в порогах робили заглиблення (Рис. 4.1.1).



**Рис. 4.1.1.** Верстат для виготовлення бісерних оздоб технікою ткання

Деякі майстри використовували не верстат, а відповідно пристосовані речі господарського вжитку, наприклад деко для випікання хліба або звичайну дошку чи рамку з набитими цвяшками [Архів 2003, арк. 6; Архів 2007а, арк. 5]. Майстрині старшого покоління часом навіть зараз користуються такими нескладними пристосуваннями.

Водночас останніми роками цілком доступними стали верстати різних удосконалених модифікацій, які можна придбати в торговельній мережі або самостійно виготовити за інструкціями, знайденими у всесвітній мережі.

Отож, у творчості з бісером використовують основні й допоміжні (волосінь, нитки, тканини, шкіра) матеріали та інструменти (голка й верстат для виконання прикрас технікою ткання). До основних належать бісерні матеріали. Їх розрізняють за розміром, формою та ґатуном кораликів. Зокрема у творчості українських народних майстрів знайомі є різного розміру бісер, склярус, січка й бочівка, ґатунок яких визначається параметрами: непрозорі чи прозорі, без додаткових напилень, або вкриті зовні

чи зсередини перламутровим, кольоровим чи металевим нашаруванням коралики. Залежно від матеріалу напилення, намистинки можуть мати тьмяно-пастельні, насичені, пістряво-дзеркальні, алебастрові та інші тонально-кольорові ефекти. Для творів першого етапу традиції типовим був наддрібний та дрібний бісер з непрозорого та прозорого скла без будь-яких нашарувань. На початку другого етапу традиції з'явився так званий «дзеркальний» бісер та склярус із кольорового прозорого скла із внутрішнім срібним напиленням. Упродовж другого й особливо третього етапу традиції українським майстрам стала доступною уся пропонована сучасними бісеровиробниками палітра ґатунків та кольорів бісерних матеріалів. Водночас для створення бісерних компонентів народної ноші найпопулярнішими залишаються прозорі й непрозорі коралики природних кольорів, а також, особливо на Гуцульщині, «дзеркальні» та, щонайбільше на Буковині, матові («шовкові») й металізовані («гадючі») коралики.

#### 4.2. Техніки, способи та прийоми роботи з бісером

Різні техніки, способи та прийоми роботи з бісером є основою багатой варіативності технічного орнаменту творів.

Технічним орнаментом (за М. Селівачовим) або технологічною фактурою (за М. Станкевичем) називають композицію з ритмічно повторюваних елементів, зумовлену технікою виготовлення речі [Селівачов 2005, с. 343; Станкевич 2002, с. 21]. Технічний орнамент, якому підпорядковується художній орнамент, є важливим засобом виразності мистецького твору.

Особливості виконання українських бісерних прикрас ХІХ ст. одним із перших занотував О. Кольберг у дослідженні «Покуття», вказавши, що дрібні різноколірні «пацьорочки» наволокали на тоненькі нитки й нашивали на червону стрічку [Kolberg 1882, s. 40]. У праці «Русь Карпатська» етнограф детально описав процес виконання стрічкового гердана: «<...> беруть п'ять ниток відповідної довжини, зв'язують на кінці в один вузол, дрібні



різноколірні коралики наволікають на кожну нитку зокрема, потім ці нитки переплітають та залежно від уподобань не тільки міняють кольори, а й укладають їх у певні взори» [Kolberg 1970, s. 115]. Схожий опис нанизування на Гуцульщині подав В. Шухевич [Шухевич 1997, с. 147]. Кольорові графічні схеми виконання тринадцяти герданів та однієї селянки умістив у своєму виданні, присвяченому орнаментиці українських народних виробів, Л. Вербицький [Wierzbicki 1889, tab. 5, 6]. Повідомлення О. Кольберга й В. Шухевича та графічні схеми Л. Вербицького свідчать про те, що в практиці українських народних майстрів ХІХ ст. поширеною була техніка нанизування способом «на декілька ниток».

У працях А. Будзана, К. Матейко, Г. Врочинської-Савчук, окрім нанизування, згадано техніку ткання [Будзан 1976, с. 83, 84; Матейко 1977, с. 141; Врочинська 2007, с. 86]. Водночас дослідження артефактів демонструє, що українські народні майстри бісерних виробів застосовували так само набирання в разки, шиття, вишивання та в'язання. Останні дві техніки поширилися у ХХ ст., інші ж — увійшли в народну практику ще в ХІХ ст.

Спроби систематизувати техніки виконання українських народних прикрас із бісеру та виокремити способи, прийоми та варіанти здійснено в авторській монографії «Українські народні прикраси з бісеру». У цій роботі я представила схеми, за якими можна виконувати бісерні вироби поданими техніками, способами, прийомами та варіантами [Федорчук 2007а, с. 23—48]. Пропоноване дослідження має низку уточнень та доповнень. Зокрема опис нанизування доповнено двома унікальними прийомами. Розмежовано шиття та вишивання, які досі подавали як одну техніку. Розглянуто всі адаптовані до роботи з бісером прийоми (шви) вишивання, про яке (як відому від ХХ ст. техніку декорування бісером) згадували дослідники народного одягу М. Костишина, Л. Булгакова-Ситник, Т. Кара-Васильєва. Водночас поза увагою етнологів та мистецтвознавців залишався аналіз вишивальних швів, об'єднаних під загальним означенням «вишивання бісером» [Булгакова-Ситник 2005, с. 38; Костишина 1996, с. 120, 130, 135; Кара-Васильєва 2008,

с. 201, 206]. Так само й в'язання бісерними матеріалами досі згадували тільки побіжно [Федорчук 2008в, с. 549].

**Набирання в разки** — архаїчна техніка, якою виконували монисто — прикрасу у вигляді разка набраних на нитку кораликів [Рис. В. 18].

Цю, на перший погляд, зовсім примітивну техніку початково застосовували для створення неорнаментальних прикрас. Завдяки природній красі скла звичайне пасмо разків одноколірного бісеру стало в українок однією з улюблених прикрас. Особливо популярними були разки дрібних біло-молочних та прозорих намистин «перлів» [Врочинська 2007, с. 66]. У ХІХ — на початку ХХ ст. «перли» завжди можна було бачити у святковій народній ноші покутянки. Водночас подолянки любили носити разки бісеру темних відтінків (МЕХП, ЕП-22021).

Із часом українські майстри почали застосовувати набирання в разки у виконанні технічно складніших прикрас. До таких належать покутські мониста межі ХІХ—ХХ ст., конструктивними елементами яких стали розділені великими білими кораликами короткі разки бісеру щораз іншого кольору (НМУНДМ, В-2309) [Рис. В. 20].

Виконуючи накладні прикраси, набирання в разки часто поєднували з іншими техніками, наприклад із нанизуванням і тканням. Просвітами з коротких разків заповнювали проміжки між нанизаними або тканими площинами, «полегшуючи» у такий спосіб щільну структуру орнаментального полотна (МНАПЛ, АП-59; МНАПУ, НД-5551) [Рис. В. 19, 59, 64].

Технікою набирання в разки виконували бісерні підвіски до деяких типів прикрас та френзлі до певних компонентів одягу [Рис. В. 21]. Френзлями з бісеру, зокрема, могли прикрашати краї декорованих бісерною вишивкою наміток («рушників»), які використовували упродовж першої половини ХХ ст. у Кіцманському р-ні Чернівецької області. Іноді кожен елемент френзлів набирали з різнобарвних кораликів так, щоб на смузі із френзлів утворився взір (ПК Наконечної) [Федорчук 2014а, с. 989; Рис. В. 22].

А в середині ХХ ст. у селах Борщівського р-ну Тернопільської обл. різнобарвними бісерними френзлями викінчували так звані «килимові запаски» (Борщівський КМ, КВ-12341, 14789, 14790) [Україна та українці 2011].

**Шиття** («коронування») — техніка виконання декору на тканині з використанням двох робочих ниток, на одну з яких набирають коралики, а іншою кріплять нитку з кораликами до тканини [Кемпбелл-Хардинг 2003, с. 50—53]. Це одна з найпростіших і найдавніших технік роботи з бісером, що широковідома у світі і має багато різних автентичних назв. Для прикладу, у північноамериканських індіців цю техніку називають «лінива дружина» [Кемпбелл-Хардинг 2003, с. 50].

В Україні шиття намистинами має дуже давню історію, пов'язану з мистецтвом гаптування золотом, сріблом та шовком різноманітних предметів церковного призначення [Кара-Васильєва 1996, с. 11]. Особливість техніки зумовлена тим, що непластичну металеву нитку було складно протягати через тканину. Від постійного тертя прядені золоті нитки стиралися, а волочені через свою штивність погано вкладалися на поверхні тканини [Бабушкіна 2003, с. 27]. Щоб зберегти й продемонструвати всю красу дорогих золотих та срібних матеріалів, їх почали кріпити до тканини малопомітними стібками значно м'якшої й міцнішої шовкової нитки. Під час так званого шиття «у прокол» золоту нитку петелькою пропускали через тканину й підхоплювали із вивороту шовковою ниткою.

Найбільшого ж поширення набули прийоми шиття «у прикріп», коли металеву нитку не протягували через тканину, а підхоплювали шовковою ниткою, яка виходила на лицьовий бік шитва. При цьому на блискучій поверхні золотих ниток від «закріпків» залишалися блискучі рисочки, що укладалися у геометричні візерунки у вигляді ромбів, прямокутників, хвилястих ліній [Кара-Васильєва 2010б, с. 365; Маслова 1978, с. 44].

Під час найпростішого шиття «у прикріп» набраний на нитку бісер (як і металеві нитки) викладали безпосередньо на тканину, одночасно

прикріплюючи кожен із рядочків непомітними стібками шовкової нитки. Шиття могли також здійснювати такими прийомами: «у прикріп по білі», «у прикріп по карті» та «у прикріп по настилу». Шиття цими прийомами відрізнялося тим, що на елементи малюнка спершу накладали лляний шнур («по білі») чи вирізані відповідно до узору клаптики картону («по карті») або ж нашивали опуклий «настил» із товстих м'яких ниток («по настилу») [Маслова 1978, с. 44]. Згодом на таку основу викладали разки бісеру потрібного кольору й прикріпляли їх стібками шовкової нитки. Багатошарові підстели з картону або тканини надавали шитим бісером творам рельєфності, яка увиразнювала форми зображуваних мотивів та персонажів.

Окрім шитва металевими нитками, поширилося шиття намистинами: набрані на нитку перли або бісер, як і металеві нитки, викладали на тканину, шнур або на м'яку підкладку й пришивали за допомогою малопомітних фіксувальних стібків-прикріпів. Низками перлів або скляних намистин, застосовуючи прийоми шиття «у прикріп» або «у прикріп по білі», обрамляли переважно деталі (шиття «за контурами») сюжетного чи орнаментального зображення. А від XVIII ст. перли та схожі до них перламутрові або прозорі намистинки дедалі частіше почали використовувати не лише для обрамлення, а й для заповнення деталей зображення, для цього застосовували прийоми гаптування «у прикріп по карті» та «у прикріп по настилу» (НКПКЗ, Т-5359). Від XIX ст. на гаптах, окрім перламутрових та прозорих кораликів різних розмірів, з'явилися коралики різних кольорів, використання яких додало творам нових декоративних нюансів [Федорчук 2010б].

У XVIII ст. шиття намистинками «у прикріп», «у прикріп по білі», «у прикріп по карті» та «у прикріп по настилу» різноколірним бісером використовували виконавці виробів релігійного та світського призначення (картини, панно, торбинки) [Федорчук 2011а, с. 694—696; Рис. В. 8]. Наприкінці XVIII ст. ці ж прийоми шиття стали освоювати народні майстри.

Шиття «у прикріп», наприклад, можна побачити на стрічкових герданах XIX ст. (РЕМ-8762-11438; ЧОКМ III-4522; ПК Снігура) [Рис. В. 23].

Шиття «у прикріп по настилу» трапляється на дівочих головних уборах буковинок XIX — початку XX століття. Такий прийом шиття зазвичай застосовували для виконання опуклих елементів розеткового мотиву [Рис. В. 96, 98]. Шиття «у прикріп по карті» уживали у XVIII і навіть на початку XX ст., декоруючи шкіряні череси й жіночі пояси (НМУНДМ, В-2307; МКДПДМ, 29, 30; ПК Снігура) [Рис. В. 86, 88]. Не відомі мені лише народні бісерні твори, шиті «у прикріп по білі». Але вірогідність того, що цей прийом шиття також побутував у середовищі народних майстрів, доволі висока.

Шиття «у прикріп» народні майстрині кінця XIX — початку XX ст. іноді застосовували для вкраплювання дрібних барвистих кораликів у вишивку нитками (сорочки та намітки). Однак для цього більш придатною виявилася техніка вишивання, яка уже на початку XX ст. стала витісняти трудомістке шиття.

Водночас шиття «у прикріп» продовжували застосовувати подекуди й надалі. Цією технікою декорували безрукавки та запаски, якщо не було тоненької голочки для бісеру. Бісер набирали на ниточку й пришивали до тканини. У с. Поточани Бережанського р-ну Тернопільської обл. шиття бісером «у прикріп» називали «коронуванням» [Архів 2011, арк. 31—32].

**Нанизування** — техніка створення бісерного полотна різної щільності із просвітами та без них. Коралики набирають на робочі нитки, які переплітають між собою у так званих з'єднувальних намистинах [Федорчук 2007а, с. 23].

В українців ця техніка відома під такими назвами: «насілювання», «нізання», «плетіння», «плётення», «сіляння», «сильовання» та інші [Федорчук 2008а, с. 94]. Учені користуються трьома цілком рівнозначними термінами: «нанізування», «плетіння» та «сіляння» [Матейко 1977, с. 140; Федорчук 2007а, с. 23].

Нанизування належить до найбільш комбінаторних технік. Існують різні способи, прийоми та варіанти роботи, які дають змогу створювати з

бісеру плетиво з різним технічним орнаментом. Перевагою нанизування є також і те, що в цій техніці можна виконувати як площинні, так і об'ємні вироби [Литвінець 1992, с. 39; Федорчук 2007а, с. 29].

За кількістю робочих ниток розрізняють способи нанизування «на декілька ниток», «на одну нитку» та «на дві нитки». Кожен зі способів з'явився у творчості українських народних майстрів у різний час.

Спершу поширилося нанизування «на декілька ниток». Такий спосіб найкраще годився для роботи з недостатньо тривкими робочими нитками, якими у ХІХ ст., а подекуди й пізніше слугували кінська волосінь та ручнопрядені нитки. Характерне для нанизування «на декілька ниток» повздовжнє розміщення робочих ниток розосереджувало вагу бісеру по всій їх довжині й таким чином сприяло міцності виробу. Окрім цього, нанизування вказаним способом не потребувало довгих робочих ниток та давало змогу використовувати дещо обмежену в довжині кінську волосінь.

Українські народні майстри ХІХ — середини ХХ ст. практикували перехресне та паралельне нанизування «на декілька ниток». Найбільше застосовування мало перехресне нанизування, коли робочі нитки перехрещували в з'єднувальних намистинках [Геник 1981, с. 71—74; Федорчук 2007а, с. 27—29].

Для паралельного нанизування робочі нитки протягували через з'єднувальні намистинки паралельно одна до одної, не змінюючи їх місця в структурі плетива (перша нитка завжди залишалася першою і т.д.) [Литвінець 1992, с. 27]. Якщо в перехресному нанизуванні всі робочі нитки мають бути одночасно задіяні в роботу, то в паралельному нанизуванні можна створювати прикрасу поступово: нанизати верхній (або середній) ряд лише на двох нитках, а далі нарощувати ширину прикраси, працюючи по чергово з кожною наступною ниткою чи з парою ниток. Недоліком нанизування на паралельно розміщених робочих нитках є недостатньо стягнуте плетиво, у якому можуть проглядатися робочі нитки. У прикрасах, виконаних

перехресним нанизуванням, плетиво добре фіксується (у з'єднувальних намистинках) і нитки з набраним на них бісером не проглядаються.

Через описані вище особливості паралельного нанизування для виконання всієї прикраси зазвичай не застосовували. Його уживали тільки для виконання нижніх рядів широких прикрас, наприклад криз, виконаних перехресним нанизуванням на великій кількості ниток [Федорчук 2007а, с. 30]. Це давало змогу на першому етапі роботи працювати зі значно меншою кількістю ниток, аніж передбачала остаточна композиція прикраси.

Ширина стрічки, нанизаної на декількох нитках, безпосередньо залежна від кількості ниток. Що більше ниток використовувати, то ширшою виходитиме прикраса. Найтоншим виробом є ланцюжок, плетений на двох нитках. На вузьких плетінках носили натільні хрестики та образки.

У музейних та в приватних колекціях ланцюжків, нанизаних на двох нитках, як самостійних прикрас небагато (МЕХП, ЕП-22391-22397, 22547, 22548). Однак їх використовувано як облямування довкола нашитих на тасьму стрічкових герданів. Найчастіше такий композиційний прийом застосовували покутські та буковинські майстрині. Найпоширенішими були прийоми виконання «у хрестик» та «сіточка».

«У хрестик» — прийом нанизування, коли створюють плетиво із хрещатою структурою, що завдяки своїм просвітам нагадує вишукане мереживо. У ХІХ — на початку ХХ ст. ланцюжками з білого бісеру, нанизаними «у хрестик», покутські майстрині обрамляли стрічкові гердани [Рис. В. 25, 27, 142, 147, 148, 150].

«Сіточка» (або «у ромбик») — прийом нанизування, коли створюють плетиво у вигляді тієї ж таки ажурної сіточки з ромбічними отворами. У ланцюжках, виконаних на двох нитках, вічка мають форми кілець та овалів, тому таке плетиво (на двох нитках) можна також називати «колечками».

Від респондентів відомо про широке застосування бісерних ланцюжків на Покутті, зокрема в с. Жукові Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл. майстрині середини — другої половини ХХ ст. виконували такі ланцюжки

прийомами «у хрестик» та «сіточка», різні варіанти яких мали милозвучні місцеві назви: «мишача стежка» або «доріжка» («у хрестик»), «крута доріжка», «битий» ланцюжок, «огірок», «плеть із січки» («сіточка») [Федорчук 2007а, с. 24].

Ширші за ланцюжки стрічки нанизували на трьох і більше нитках. Найпоширенішими були ті ж два прийоми нанизування — «у хрестик» і «сіточка». Одноваріантне нанизування «у хрестик», коли віддаль між з'єднувальними намистинками становила лише один коралик, потребувало багато часу. Саме тому окремі прикраси (окрім ланцюжків), нанизані цим прийомом, трапляються досить рідко. Зазвичай «у хрестик» виплітали верхні частини широких лемківських криз. Дрібні візерунки, виконані на плетиві «у хрестик», поєднували з великими геометричними формами мотивів, виплетеними «сіточкою» [Тканко 2002, с. 285; Рис. В. 74].

«Сіточка» була й залишається домінантним прийомом виконання накладних прикрас. Отвори-ґратки «сіточки» можуть бути різних розмірів: розрізняють варіанти «сіточки» зі стороною ромбічної ґратки — три, чотири, рідко більше ніж чотири бісерини [Рис. В. 24, 25, 30, 32, 33].

Композиції на стрічкових герданах, як свідчить більшість артефактів ХІХ ст., переважно нанизували «сіточкою» на парній кількості ниток. Очевидно, не випадково Л. Вербицький подає графічні схеми 13 українських «герданів», усі з яких виконано сітчастим нанизуванням на парній (чотири, шість, вісім та десять) кількості ниток [Wierzbicki 1889, tab. 5, 6; Рис. В. 17]. Структура такого плетива давала змогу створювати геометричні композиції із повздовжньою площиною симетрії. Нанизування на непарній кількості (п'ять, сім, дев'ять і т.д.) ниток іноді застосовували, виконуючи композиції із мотивами зигзагу або свасті. Непарною (як і парною) могла бути кількість робочих ниток у структурі стрічкових герданів із підвісками або силянок (комірці з підвісками). Досить часто в прикрасах, виплетених на непарній кількості ниток, на останній (непарній) нитці виплітали підвіски, натомість на парній кількості ниток виконували дзеркально симетричний орнамент. Так



само непарною могла бути кількість робочих ниток у композиціях дводільних силянок та криз.

У XIX — першій половині XX ст. деякі прикраси виконували, поєднуючи прийоми «у хрестик» та «сіточка». Технічна структура такого плетива вносила в геометричний візерунок оздобу своєрідні корективи, додаючи йому художньої привабливості [Рис. В. 26, 27].

Вдале композиційне рішення мають прикраси, для виконання яких різні прийоми нанизування застосовували по чергово. Серед таких творів — стрічковий гердан зі с. Вовчого Турківського р-ну Львівської обл. із мотивом «на коліщата». Невеликі, винизані «сіточкою» мотиви ромба («коліщата») з'єднані між собою короткими ланцюжками, виконаними «у хрестик» [Архів 2005, арк. 10].

«Щільники» («у шестикутники») — ще один прийом нанизування стрічок та комірив, за допомогою якого отримують ажурне плетиво із ґратками шестикутної форми (як бджолині щільники). Решітчаста шестигранна форма просвітчастих отворів постає завдяки тому, що замість однієї (як у сітчастому нанизуванні) з'єднувальної намистини використовують два або три коралики.

Щільникове нанизування як прийом виконання самостійних прикрас і колись, і тепер народні майстри застосовують украй рідко. Зокрема один — три рядочки «щільників» можна побачити в технічній структурі лемківської кризи. Використовуючи відразу кілька (а не один) кораликів як з'єднувальні намистинки, лемкині досягали плавного переходу від густого («у хрестик») до розрідженого («сіточка» зі стороною ромба чотири намистини) плетива (МЕХП, ЕП-74940; МНАПЛ, АП-12764).

У творах українських народних майстрів XIX — середини XX ст. можна натрапити на зовсім унікальні, представлені лише кількома артефактами, прийоми нанизування, про які не згадував жодний із дослідників українського народного одягу та його прикрас. Не відомі вони й

сучасним народним майстриням. Ознаки формотворення дають підстави означити такі прийоми нанизування: «у дужки» та «псевдоткання».

«У дужки» — прийом нанизування, технічна структура якого має вигляд сіточки з дугоподібними секціями [Рис. В. 29]. Сам процес нанизування дуже схожий на виконання сітчастого плетива з тією лише різницею, що ромбічні секції (у середині плетива) поєднують із дугоподібними, які, нарощуючи свою довжину, розходяться від середини плетива.

Кількість намистинок у дугоподібних секціях плетива коливається: від центру прикраси до її країв вона зростає. Такий маловідомий у практиці українських народних майстрів прийом нанизування мені траплялося бачити на прикрасах, що походять із теренів Західного Поділля. Використання волосіні як робочих ниток засвідчує народне походження унікальних пам'яток (ПК Колодій; ПК Богдан; ПК Никорак).

Подібний прийом нанизування я виявила на стрічкових герданах народних строїв Литви (LNM, ЕМО-1465, 1466, 4266). Аналізуючи українські та литовські артефакти, дійшла висновку, що нанизування «у дужки» українські та литовські майстрині застосовували як важливий засіб художньої виразності для прикрас, орнаментика яких ґрунтувалася на нескладних мотивах і на небагатому колориті.

«Псевдоткання» — прийом нанизування, коли з паралельно припасованих рядків намистинок створюється щільне (безажурне) плетиво. Технічна структура такого плетива дуже схожа на структуру тканого полотна, але виконується нанизуванням (із використанням лише робочих ниток) [Рис. В. 28, 60, 83].

Зокрема під час нанизування «на декілька ниток» на одну з робочих ниток набирають разок різнобарвних намистин, щоби створити орнаментальний ряд по ширині прикраси. Після цього через кожен з намистинок набраного ряду, прошиваючи її знизу вгору (або згори донизу), протягують робочу нитку. Наступний рядок намистин набирають на верхню

нитку. Перша ж робоча нитка (на яку набирали намистини першого ряду) опиняється внизу стрічки й стає останньою (нижньою) робочою ниткою в новому ряді плетінки. Усі намистинки такого щільного плетива є з'єднувальними (ПК Колодій; ПК Манько; ПК Валька; МЕХП, ЕР-80533). Якщо ширина полотна 15 кораликів, то має бути 16 робочих ниток (на одну нитку більше, ніж кораликів).

Технічна структура, що формується під час нанизування «псевдотканням», як і під час ткання, дає змогу створювати геометричні та геометризовані орнаментальні форми. Схоже, що у творчості українських народних майстрів «псевдоткання» було малопоширеним прийомом нанизування. Мені відомі лише прикраси з Північної Буковини та Західного Поділля [Рис. В. 28, 60, 83].

Обидва прийоми — «псевдоткання» й «у дужки» — досить складні для виконання. Ця обставина, як і використання нетривкої кінської волосіні, зумовлюють нині унікальність виконаних такими прийомами пам'яток.

Техніку нанизування та її основні прийоми вже у ХІХ ст. почали застосовувати для створення прикрас з об'ємною структурою. Зокрема доволі поширеною оздобою народного одягу українців стала об'ємна плетінка — бісерний виріб у вигляді шнура (МЕХП, ЕП-22405, 22406). На Покутті виконували обплетені мониста — прикраси у вигляді разка з намистин, укритих орнаментованим плетивом. На Закарпатті та Буковині до Великодня бісером обплітали дерев'яні яйця [Будзан 1976, с. 83]. Нанизували об'ємні плетінки на декількох нитках переважно прийомами «сіточка» та значно рідше «у хрестик». Відмінність полягала тільки в тому, що об'ємні вироби виконували нанизуванням «у стовпчик», коли набирання першого рядка закінчувалося тим, що перша робоча нитка (у з'єднувальній намистинці) перехрещувалася з останньою. Завдяки цьому нанизаний рядок замикався в коло й нанизування відбувалося «у стовпчик» [Федорчук 2007а, с. 29].

Із поширенням у побуті міцних фабричних ниток і тоненьких голок орієнтовно на межі ХІХ—ХХ ст. дедалі частіше українські народні майстри

застосовували спосіб нанизування «на одну нитку» [Литвинець 1977, с. 149—151]. Цей спосіб нанизування, яким можна виконувати вузькі та широкі, плоскі та об'ємні плетінки, поширювався від 1930-х рр., але тільки в 1970-х рр. став домінантним [Федорчук 2008а, с. 95].

Нанизування «на одну нитку» розпочинають із набору намистин, кількість яких залежить від ширини прикраси: набирають усі коралики першого вертикального ряду, у якому робоча нитка розміщується зверху вниз. Далі, набираючи на робочу нитку один, три, чотири, рідко — більше ніж чотири коралики (залежно від прийому та варіанта нанизування), прокладають стібки тепер уже знизу вверху прикраси, а досягши верхнього коралика, продовжують нанизувати зверху вниз доти, доки виріб не набере потрібної довжини. Працювати з однією ниткою дуже зручно: виріб тримають у лівій руці, фіксуючи пальцями натяг робочої нитки й не дозволяючи полотну прикраси провисати.

Технічна структура полотна, нанизаного на одній нитці прийомами «сіточка» та «щільники», і полотна, нанизаного на непарній кількості ниток тими самими прийомами, абсолютно однакові. Способом «на одну нитку» неможливо відтворити композицію, виготовлену на парній кількості ниток. Дзеркальну симетрію руйнує зайва половина ромбічної чи шестикутної секції, через яку виплести композицію з горизонтальною площиною симетрії у спосіб «на одну нитку» не можна.

Однак нанизування на одній нитці «сіточкою» широко застосовують у виконанні стрічкових герданів із підвісками та різнотипних силянок. Нанизувати на одній нитці «сіточкою» дуже зручно й у варіанті «зигзаг», коли краї прикраси мають обриси у вигляді зигзагу, а не рівної лінії.

«Мозаїка», або «у шахи», — це прийом нанизування, за допомогою якого твориться щільне плетиво, структура якого нагадує структуру ткані стрічки або плетінки, виконаної «на декілька ниток» прийомом «псевдоткання». Відмінність полягає в тому, що бісерини розташовують не чітко одна під одною, а укладають у мозаїчному (шаховому) порядку.

Роботу починають так само як у разі нанизування «сіточкою», — із набору першого вертикального ряду прикраси, відтак роблять стібки, кожен із яких дорівнює одній намистинці. Кожна намистинка у виконанні подальшого ряду стає з'єднувальною.

Нанизування «мозаїкою» застосовують для виготовлення зубчастих силянок та об'ємних плетінок [Рис. В. 31, 70]. Найдавніші з відомих мені українських народних прикрас, нанизаних «мозаїкою», датують кінцем ХІХ століття. Це пам'ятки з колекції Ф. Ржегоржа (NM, S-2131, 2132). Сьогодні «мозаїку» охоче застосовують професійні та самодіяльні майстри для створення накладних прикрас, чохлів для мобільних телефонів, для обплетення великодніх яєць тощо.

Нанизування — це єдина техніка, якою виконують силянки-коміри, об'ємні плетінки, обплетені мониста, оскільки всі способи та прийоми нанизування дають змогу моделювати будь-яку форму. Зокрема в практиках українських народних майстрів набули поширення три основні способи моделювання заокругленої форми силянки-коміра.

Перший із них застосовували у виконанні нешироких силянок. Нешироку силянку нанизували майже так само, як стрічку, але верхній край плетива (між з'єднувальними намистинками) робили на 1—2 коралики вужчим, аніж нижній. Через те, що нижній край прикраси виходив помітно ширшим за верхній, плетиво набувало заокругленої форми [Рис. В. 66, 67].

Другий спосіб почали застосовувати в нанизуванні «сіточкою» широких силянок. Сітчасте плетиво прикраси набувало заокругленої форми завдяки тому, що його вічка розширяли в напрямку до низу прикраси: у верхній частині плетиво могло мати сторону ромба 3 або 4 коралики, а в нижній — відповідно 4 або 5 кораликів [Рис. В. 32]. Такий спосіб моделювання став характерною ознакою широких лемківських криз [Рис. В. 74].

Третій спосіб моделювання полягав у тому, що нанизану «сіточкою» зі стороною ромба чотири намистини у варіанті «зигзаг» стрічку призбирували (у верхніх піках зигзага) й нашивали (для фіксації) на тасьму. Таке

моделювання силянок типовим, зокрема, було творчості бойківських майстринь [Рис. В. 33, 73].

У своїх практиках українські народні майстри також поєднували різні способи моделювання: завуження верхнього краю прикраси, збільшення вічок сіточки в напрямку до низу прикраси та нанизування у варіанті «зигзаг» у виконанні нижнього (розширеного) краю прикраси.

Нижній край силянок та деяких інших бісерних прикрас довершували підвісками. Різні за формою та кольором декоративні доповнення вирізнялися пестливими народними назвами: «висььорки», «вівсььорки», «вўзлики», «петельки», «торочки», «бўмблики», «цьўмблики», «вўшка, «пўпчики», «кльўчки» та іншими. Цікаво, що такі, здавалося б, малозначущі деталі накладних прикрас також могли мати автентичні особливості, зокрема на стрічкових герданах із підвісками та на силянках першої половини ХХ ст. із тепер Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. (Покуття) виплітали довгі «бўмблї» та «кльўчки», набрані з червоного бісеру [Рис. В. 57, 58]. На тогочасних силянках із с. Космач тепер Косівського р-ну Івано-Франківської обл. (Гуцульщина) переважали коротенькі «цьўмбрики» або «цьўмблики», набрані вперемїж із бісеру різних барв (т. зв. «мїшанки»).

У другій половині ХХ ст. у практиці деяких майстрів замість нанизування «на декілька ниток» з'явилося нанизування «на дві нитки», і першою дослідницею, яка його описала, була Е. Литвинець [Литвинець 1977, с. 151—152]. Цей спосіб дуже схожий до нанизування «на одну нитку», тільки виконання плетива відбувається по чергово то першою, то другою робочою ниткою. Перевагою такого нанизування є те, що сітчасте плетиво, виконане в цей спосіб, має кратну кількість ромбічних секцій. Відтак, нанизуючи на дві нитки, можна відтворювати давні стрічкові дзеркально-симетричні композиції, виконані на парній кількості ниток.

**Ткання** — техніка виготовлення бісерного полотна зі щільно укладених намистин. За допомогою цієї техніки можна створювати геометричні та геометризовані форми мотивів. Ця техніка у творчості українських народних

майстрів з'явилася наприкінці XIX ст., а вже від початку XX ст., завдяки своїм орнаментальним можливостям, увійшла у широку практику. Техніку почали застосовувати для створення накладних прикрас та декору головних уборів [Федорчук 2014а, с. 987—988; Рис. В. 19, 36—40, 52, 78, 81, 82, 84, 89, 93, 111].

Для виконання тканих із бісеру виробів використовують нитки основи та робочі нитки. Найпоширеніша народна назва цієї техніки — «шиття». Сучасним народним майстрам відома також назва «ткання», якою оперують дослідники народного мистецтва [Литвинець 1977, с. 156; Будзан 1976, с. 84; 1983, с. 281; Матейко 1977, с. 140; 1983, с. 144].

У літературі цю техніку стали називати «тканням» через її подібність до техніки виготовлення тканин: спільним в обох випадках є застосування верстата («кросенець») [Литвинець 1986, рис. 7; Рис. 4.1.1]. На верстаті натягують нитки основи, до яких пришивають разки різноколірного бісеру (відповідно до взору). Нитку з набраними кораликами кладуть знизу ниток основи, між кожною з яких укладають по одному коралику. Далі робочу нитку ще раз — тепер уже зверху ниток основи — протягують через коралики так, щоб нитки основи опинилися між двома робочими нитками, якими «пришивають» коралики до ниток основи.

Виготовляли ткани з бісеру прикраси й без застосування верстата. У такому разі пасмо ниток основи одним кінцем кріпилося на робочому столі, а другий кінець пасма майстер тримав у лівій руці. У селах Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. такий спосіб ткання називали «на шило», тому що кінець пасма з ниток основи намотувався на шило, яке майстер устромляв у віддалений від себе край стола [Архів 2001, арк. 14].

На відміну від нанизування, ткання не має прийомів, можливі хіба що варіанти ткання на різну кількість ниток основи. Від кількості ниток основи залежить ширина виробу.

У практиці українських народних майстрів ткання з бісеру з'явилося пізніше, ніж нанизування. Перші ткани бісером твори, як і найдавніші

нанизані прикраси, мали форму короткої та порівняно неширокої стрічки. На початку ХХ ст. набули поширення довгі начільні й нагрудні гердани (СЛММ, Р-120; МНАПЛ, О-141).

Полотно, виконане в техніці ткання, не має ажурних просвітів, водночас на його поверхні (із суцільно укладених намистинок) можна створювати як геометричні, так і геометризовані форми мотивів. Щоб збагатити художню мову, ткання могли поєднувати з набиранням у разки або нанизанням. Цікавою композиційною знахідкою було також доповнення тканого полотна мереживними петельками, якими обшивали краї прикраси (Бережанський КМ, КВ-8541). Зокрема такий декоративний прийом найчастіше можна зауважити на творах першої половини ХХ ст. з Опілля та Західного Поділля.

**Вишивання** бісерними матеріалами — техніка декорування тканини, аналогічна до вишивання нитками, за допомогою такої техніки можна виконувати геометричні, геометризовані та ізоморфні форми мотивів. Найдавніші спроби вишивати бісерними матеріалами припадають на кінець ХІХ століття. Завдяки пластичним можливостям цієї техніки в бісерному декорі народного строю упродовж першої половини ХХ ст. стрімко поширилася фітоморфна орнаментика. Перспективну техніку вишивання бісером народні майстрині належно оцінили й почали застосовувати також для створення невеликих картин та для виконання творів церковного призначення [Федорчук 2012б, с. 1117—1121].

Вишивання бісером має свою специфіку. Вишиту композицію виконують на лицьовій стороні виробу стібками нитки з набраним на неї одним кораликом (або кількома кораликами). Для такого вишивання підходять лише деякі шви.

Самі майстрині зазвичай не розрізняють швів для творчості з бісером, означуючи їх усіх уніфікованим поняттям «вибивання кораликами» або «вибивання пацьорками». Цієї ж помилки припускаються дослідники народного мистецтва, які використовують означення «вишивали бісером», «нашивали бісер» тощо [Кара-Васильєва 2008, с. 201, 206; Булгакова-Ситник



2005, с. 89]. Насправді українські вишивальниці для роботи з бісером пристосували кілька швів, відомих у вишиванні нитками.

«Уперед голкою» («затяганка», «перетикання») — шов, який має вигляд пунктирної лінії. Довжина стібка часто однакова на лицьовому та зворотному боці тканини [Гасюк 1981, с. 57]. Також такий шов з лицьового боку може мати вигляд щільно припасованих один до одного стібків [Рис. В. 44, 45].

Наприкінці ХІХ ст. буковинські та західноподільські майстрині почали застосовувати цей шов для вкраплення бісеру в композиції витканих наміток та вишитих нитками сорочок (ЧОМНАП, ОДВ-966; МС Василів, експозиція; МС Погорілівка, експозиція; ПК Болюка).

Упродовж першої половини ХХ ст. цей шов стали застосовувати скрізь для повноцінного (без використання ниток) вишивання бісером наміток, сорочок, нагрудного та поясного одягу.

«Стебловий шов» — прийом вишивання, що має вигляд неширокої смуги зі щільно припасованих скісних стібків [Рис. В. 46]. У вишивці нитками цей шов зустрічається у накресленнях контуру орнаментальних мотивів, а також для виділення чи обрамлення цілих композицій [Булгакова-Ситник 2005, с. 78]. Аналогічно «стебловий шов» почали застосовувати й у вишиванні бісером: так зображали стебла та пагони. Зрідка трапляються композиції, які цілковито вишиті бісером лише із використанням (або здебільшого із використанням) цього шва (РОКМ, Т-2149, 2152, 4278, 4299).

«Гладь» («гаптування») — шов у вигляді щільно припасованих паралельних стібків [Рис. В. 47]. Вишивання гладдю зустрічається в декорі нагрудного та поясного одягу, виконаного зі шкіри, щільних тканин, оксамиту. Це дуже поширений прийом вишивання бісерними матеріалами, за допомогою якого виконують мотиви найрізноманітніших форм, окрім лінійних зображень (для них найпридатнішими є два щойно описані шви).

«Півхрестик» («монастирський шов», «гобеленовий шов») — прийом, який найкраще підходить для вишивання на домотканому полотні з рідким переплетенням ниток [Гасюк 1981, с. 68; Рис. В. 48—50]. На нитку набирають

по одному коралику (бісер, січка, бочівка) і пришивають до тканини навскіс, захоплюючи дві нитки основи й дві нитки піткання. Тому коралики мають ухил вліво або вправо щодо ниток основи. Зі зворотного боку тканини стібок завжди лягає паралельно до ниток основи (або піткання), утворюючи відтак рівну лінію з акуратно припасованих стібків. Особливою красою фактурного орнаменту вирізняються композиції, вишиті глянцевими кораликами на матово-шовковистій поверхні полотна. Не випадково «півхрестиковий шов» широко використовують у декорі полотняних сорочок.

На зламі XIX—XX ст. галичанки й буковинки застосовували «півхрестиковий шов» для дооздоблення бісером композицій, вишитих нитками. У першій половині XX ст. цей шов став самостійним прийомом виконання бісерного декору сорочок, портяниць, кептарів, петеків. Від 1960-х рр. у Заставнівському р-ні Чернівецької обл. «півхрестиком» почали вишивати також полотняні пояси та орнаментальні стрічки для весільних вінків (МС Погорілівка) [Федорчук 2014б, с. 1395—1396].

Найдавніші композиції народні майстрині виконували стібками, нахиленими в один бік (коралики мали однобічний уклад) [Кольбенгаєр 2008, с. 17]. Згодом буковинські умілиці запровадили вишивання «півхрестиком» із двобічним нахилом намистинок, коли стібки одного ряду мають нахил управо, а наступного — уліво, і так далі по чергово. Горизонтальні ряди щільно припасованих по-різному скерованих кораликів утворюють вертикальні зигзаги. Завдяки такій технічній структурі композиція набуває ефекту «рухомої площини».

У 1970-х рр. у селах Бабин та Соколівка Косівського р-ну Івано-Франківської обл. на сорочках ограненою січкою почали вишивати композиції з барвистих квіткових мотивів, що мали контурні обриси. Площини мотивів вишивали однобічним «півхрестиком», а контури мотивів виконували, укладаючи намистинки врізнобіч, завдяки чому вдавалося досягнути враження по-різному освітлених граней. Для контурів часто використовували коралики темнішого або світлішого за сам мотив кольору.

Гра світла та кольору створювала неймовірні світлотіньові переливи, які вагомо збагачували композицію.

Сьогодні вишивку «півхрестиком» можна бачити в бісерному декорі всіх компонентів одягу, зокрема і кроєних із легких шовкових тканин.

**В'язання** — техніка утворення петель із нитки за допомогою гачка, спиць (дротів) чи інших пристосувань.

Як техніка виконання бісерних виробів в'язання відоме українцям щонайменше з ХІХ ст., відколи збереглися в'язані гачком та на спицях предмети дворянського побуту (НМІУ, Т-7699, 4459, 5415) [Рис. В. 15]. Однак у народну творчість українців в'язання бісерними матеріалами проникло доволі пізно.

Спочатку в першій половині ХХ ст. з'явилася мода на вив'язані гачком із кольорових ниток мережива, якими повсюдно в Україні прикрашали краї простирадл та рушників. На буковинському Поділлі такими мереживами, т. зв. «корунками», прикрашали також святкові сорочки (довкола горловини, краєм рукавів та подолом).

У 1960-х рр. буковинки почали гачкувати мережива з ниток, на які попередньо набрали січку або бісер [Федорчук 2008в, с. 549; Федорчук 2009а, с. 157—158; Козакевич 2011, с. 715]. Зазвичай такі мережива вив'язували з ланцюжків із «повітряних петель» та «стовпчиків із накидом» [Рис. В. 50, 161, 162].

Виконання бісерного мережива вимагало неабиякої пильності. Це був трудомісткий процес, що передбачав тривалий підготовчий етап роботи. Спершу вираховували рапорт кольорових намистинок орнаментального мотиву, потім — кількість таких мотивів на мереживній стрічці. Далі — на нитку з голкою набирали потрібну комбінацію кораликів. Лише тоді починали створювати орнаментальне мереживо, дов'язуючи його до краю петельного шва, яким обметували краї горловини, рукавів та подолу сорочки. Гачкована «корунка» становила єдине ціле із сорочкою [Архів 2007б, арк. 13—14].

У 1970-х рр. в'язані з бісеру мережива з'явилися на вишитих бісером сорочках деяких придністровських сіл Західного Поділля, наприклад с. Горошова Борщівського р-ну Тернопільської обл. [Федорчук 2016б, с. 1172]. Однак автентичних рис бісерні мережива тут не набули. Подолянки обмежилися повторами буковинських творів [Архів 2011, арк. 84—87].

Сьогодні в осередках ЕМТ БОНН в'язання бісером майже не практикують, проте його все ж можна побачити на сучасних творах, наприклад як викінчення вишитих бісером опинок. Щоправда, сучасні майстрині спрощують собі роботу тим, що використовують однобарвний бісер.

Отож, на основі аналізу пам'яток вдалося встановити, що у виконанні бісерного декору народної ноші українців застосування знайшло шість технік: набирання в разки, шиття, нанизування, ткання, вишивання, в'язання.

***На підставі викладеного матеріалу можна зробити такі висновки до Розділу 4:***

Відпочатково у народній творчості українці Східної Галичини та Буковини використовували бісерні матеріали венеційських та богемських виробників. Щоправда, ще на початку ХІХ ст. їх якість (невідповідність стандартам розмірів) була низькою, а асортимент гатунків та кольорів незначним. Та вже наприкінці першої чверті ХІХ ст. якісні характеристики бісеру почали покращуватися; асортимент розмірів, гатунків та кольорових відтінків став щодалі урізноманітнюватися. З кінця ХІХ ст. й майже до середини 1940-х рр. основним постачальником бісеру для українців Східної Галичини та Буковини була Богемія.

Від середини 1940-х рр. придбати якісний бісер в Україні стало дуже складно. Лише з кінця ХХ ст. завдяки поживленню міжнародної торгівлі в Україні з'явився бісер чеських, венеційських, японських тощо виробників. Сьогодні серед народних майстрів найбільший попит має чеський і також, на жаль, менш якісний тайванський бісер.

Як допоміжні матеріали для роботи з бісером найдавніше використовували кінську волосінь та ручнопрядені нитки. У кінці XIX ст. з'явилися бавовняні та шовкові нитки. У третій чверті XX ст. були спроби виконувати накладні прикраси на міцній проте негнучкій капроновій жилці, але через непривабливий вигляд творів від такої практики швидко відмовилися. З кінця XX ст. найбільш затребуваним стали нитки зі штучних волокон. Також для творчості з бісером використовують лляні і вовняні тканини, оксамит та шкіру.

Найдавнішими техніками виконання бісерного декору стали набирання в разки, шиття та нанизування. Найбільшою варіативністю прийомів («у хрестик», «сіточка», «у дужки», «щільники», «псевдоткання») вирізнялася техніка нанизування. Упродовж усього XIX ст., а в деяких осередках навіть довше, українські народні майстри застосовували найбільш відповідний для творчості з нетривкою кінською волосінню та ручнопряденими нитками спосіб нанизування «на декілька ниток». Із появою міцних тонких фабричних ниток на межі XIX—XX ст. майстрині взялися опанувати менш трудомістке нанизування «на одну нитку». У другій половині XX ст. додався спосіб нанизування «на дві нитки».

Наприкінці XIX ст. у практиці українських народних майстрів з'явилися техніки ткання та вишивання бісером. Упровадження технічних новацій сприяло розвитку орнаментики. Зокрема, техніка бісерного ткання уможливила створення фітоморфних мотивів геометризованих форм, а техніка вишивання — мотивів геометризованих та ізоморфних форм. У 1960-х рр. буковинські майстрині для виконання бісерних мережив до сорочок почали практикувати техніку в'язання бісером.

## РОЗДІЛ 5

### БІСЕРНІ КОМПОНЕНТИ НАРОДНОЇ НОШІ УКРАЇНЦІВ: ТИПОЛОГІЯ ТА ЇЇ ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА

Упорядкування творів мистецтва відповідно до типів дає змогу застосувати метод типологічного аналізу, унаслідок якого вдається здобути об'єктивні знання про діахронію типів [Станкевич 2002, с. 196], а також про особливості їх просторових локацій. Типологічне упорядкування й застосування на його основі методу типологічного аналізу є важливим теоретичним інструментарієм для реконструкції часопросторових моделей ЕМТ БОНН українців.

Виокремлення побутових типів здійснювалося в рамках систематизації за класифікаційною схемою та сукупністю ознак: рід (сфера використання) — підрід (функція) — група (топографія на тілі) — підгрупа (особливості конструювання) — тип (форма, крій).

#### 5.1. Класифікація художніх виробів із бісеру

В основі систематизації художніх виробів із бісеру покладено теоретичні підходи до морфологічної класифікації творів декоративного мистецтва, які обґрунтував та успішно адаптував до різних видів, підвидів і функціональних родів М. Станкевич та його колеги [Станкевич 1992, с. 25—29; 2002, с. 193—450; Герус 2004, с. 117—124; Никорак 2004, с. 169—204].

Найбільш місткою структурною одиницею морфології є вид мистецтва, виокремлення якого можна здійснювати за різними принципами класифікації: на основі характеристики матеріалу (вид-матеріал), техніки (вид-техніка) або ж функції (вид-функція) [Станкевич 1992, с. 26—27]. З огляду на те, що бісер — самодостатній художній матеріал (як, скажімо, глина, дерево, метал), а творча робота з ним має властиву тільки їй технологію, художні вироби з бісеру є окремим видом декоративного мистецтва. Тут нагадаю, що термін «художні вироби з бісеру» є дещо умовним і означає мистецькі твори,

виконані з бісерних матеріалів (бісер, січка, склярус тощо) повністю або частково (лише декор).

Наступною ланкою типології є розподіл виду на роди — об'єднання творів на підставі загальних особливостей та ознак, їх функціональних відмін [Станкевич 2002, с. 193]. Зокрема у нашому дослідженні визначальною є сфера використання. Зауважмо, що призначення речі обумовлює також і її конструктивно-художні ознаки, тому фактично всі ланки типологічної ієрархії характеризуються, окрім функціональної єдності, також певною візуальною спорідненістю, рамки якої звужуватимуться в напрямку до типу.

Вдалиий розподіл давніх виробів із бісеру, ґрунтований на функціональних відмінностях, здійснила російська вчена О. Мойсеєнко. До першої групи (за нашою класифікацією — функціонального роду) виробів вона зарахувала компоненти ансамблю народного одягу; до другої — вишиті бісером тканини церковного призначення; до третьої — предмети побутового вжитку декоративного характеру, оздоблені бісерними обплетеннями, а також картини й панно, вишиті бісером [Мойсеєнко 1959, с. 101].

Відзначу, що митецька традиція бісерних виробів росіян має багато українських запозичень, через те обидві, українська та російська, традиції є близькими між собою. Відтак свою систематизацію я здійснювала, опираючись на науковий доробок О. Мойсеєнко та водночас зважаючи на історичну динаміку (беручи до уваги давні та сучасні твори) й усе розмаїття українських творів. Бісерні вироби українців я поділила на три *функціональні роди*: компоненти ансамблю одягу; вироби церковного призначення; предмети хатньої обстави та ужитку (Рис. 5.1.1).



**Рис. 5.1.1.** Класифікація художніх виробів із бісеру

В історичному огляді було з'ясовано, що найдавніше походження мають декоровані бісером (перлами) компоненти ансамблю одягу знаті, які були відомі ще на світанку української державності.

Від кінця X ст. беруть свій початок бісерні вироби церковного призначення (богослужбовий одяг, літургійні тканини, хоругви, шати ікон, ікони). Предмети хатньої обстави та ужитку (картини й панно, чохли на меблі, чохли для дрібних побутових предметів, сувеніри) почали з'являтися в панському побуті від XVIII століття.

А от перші спроби бісерного оздоблення ансамблю народного одягу датують зламом XVIII—XIX століть. Цей новий культурний феномен сформувався в самостійну мистецьку традицію, відмінну від традиції бісерного оздоблення костюма заможної верстви. Однією з найвагоміших відмінностей новоутвореної етномистецької традиції, зокрема, була типологія творів.

Отож, на підставі найзагальніших функціональних відмін я поділила художні вироби з бісеру на три *функціональні роди* (за сферою використання): компоненти ансамблю одягу; вироби церковного призначення; предмети хатньої обстави та ужитку.

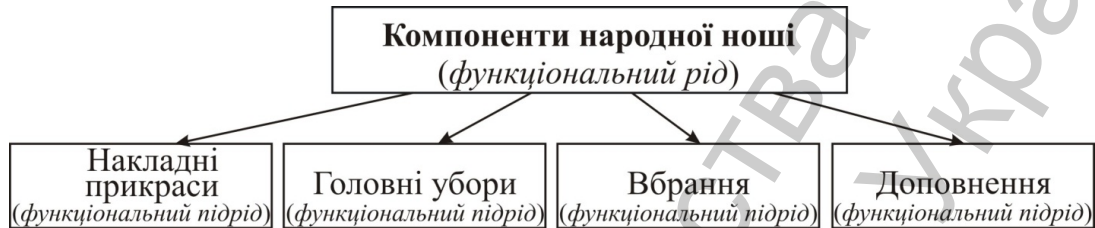
Важливо, що бісерне оздоблення компонентів ансамблю народного одягу, на відміну від бісерного оздоблення костюма заможної верстви, репрезентує своєрідна типологія.

## **5.2. Типологія бісерних компонентів ансамблю народного одягу**

Наступною сходинкою мого типологічного розподілу після функціонального роду став *функціональний підрид*, у якому об'єднано твори на основі аналізу їх призначення в структурі ансамблю народного одягу. Бісерні вироби у складі народної ноші, зокрема, фігурують серед накладних прикрас, головних уборів, вбрання та його доповнень. Зрідка можна натрапити на оздоблене бісером взуття (ЧОМНАП, ОДВ-863). А проте, поодиноких пам'яток замало, щоб говорити про декороване бісером взуття як



окремий функціональний підрід. Відтак серед бісерних компонентів народної ноші я виокремила лише чотири функціональні підроди: *накладні прикраси, головні убори, вбрання та доповнення одягу* [Федорчук 2012а, с. 453] (Рис. 5.2.1).



**Рис. 5.2.1.** Класифікація бісерних компонентів народної ноші

*Накладні прикраси* — оздоби ансамблю одягу, не з'єднані з ним конструктивно. Накладні прикраси з бісеру були першими бісерними компонентами народної ноші, поява яких, на мою думку, випереджує поширення декорованих бісером головних уборів, вбрання та доповнень одягу.

Фахівці у царині ансамблю народного одягу К. Матейко, Т. Ніколаєва та Г. Стельмашук за призначенням у структурі ансамблю народного одягу, зокрема за місцем розташування на тілі, поділяють прикраси (з усіх характерних для творчості українських майстрів матеріалів) на п'ять окремих груп: для голови, нашійні, нагрудні, для пояса, для рук [Матейко 1977, с. 138; Ніколаєва 1996, с. 105; Білан 2000].

Дослідниця українських народних жіночих прикрас Г. Врочинська розглядає оздоби, розрізняючи їх за матеріалом виготовлення, проте оперує також термінами «прикраси голови», «нашійні», «нагрудні» і т. д. [Врочинська 2007, с. 26—139].

Взявши за основу поширений у науковій літературі поділ прикрас за місцем розташування на тілі людини, я виокремила чотири *типологічні групи* накладних оздоб із бісеру: головні, нашійні, нагрудні, поясні. Якщо говорити про прикраси рук, то, за спостереженням Хв. Вовка, для традиційного одягу

українців XIX — початку XX ст. такі компоненти ноші не були характерні. Виняток становили лише мідні ланцюжки «ретязки» та вовняні «нараквиці» гуцулів [Вовк 1995, с. 131].

Справді, серед музейних пам'яток XIX — першої половини XX ст. браслети з бісеру не трапляються. У сільських (традиційних) осередках народного мистецтва браслетів фактично не роблять і не носять у комплексі народної ноші дотепер.

Передостанньою сходинкою типології є розподіл оздоб на типи. В основі такого поділу покладено візуальну спорідненість за формотворчими ознаками. Останньою сходинкою типології є художній твір — виріб, який відображає художню та духовну концепції і має утилітарну цінність. Якщо художня концепція відсутня або деформована, то такий виріб не можна вважати твором мистецтва [Станкевич 2002, с. 194].

Типологічний розподіл українських прикрас із бісеру започаткував А. Будзан [Будзан 1976]. Досліджуючи народні бісерні оздоби, А. Будзан вказав на побутування таких типів, як «гердани» — прикраси у формі смуг різної довжини, «ліци», або «шлейки», — довгі стрічки, кінці яких з'єднували на грудях, «силянки» — прикраси у вигляді округлого коміра, «кризи» — широкі силянки, а також об'ємні ажурні шnurки — «бруштини». Цієї ж типології традиційних українських прикрас із бісеру дотримувалася Катерина Матейко [Матейко 1977, с. 140—141].

Ще одна спроба типологізації належить Е. Литвинець, яка виділила п'ять типів бісерних прикрас українців: «гердани» — з'єднані на грудях нанизані або ткані стрічки, «силянки» — нанизані стрічки, «комірці» — плоскі нанизані прикраси округлої форми, «крученики» — об'ємні нанизані прикраси циліндричної форми, «ланцюжки» — нанизані тонкі стрічки та «мониста» — «нанизані бісером нитки, прикрашені пупчиками (петельками) або квіточками і з'єднані в кілька разків одного намиста» [Литвинець 1985, с. 15—17; 1986, с. 70—71]. У типології Е. Литвинець не зовсім вдало підбрано назви типів, окрім цього не враховано часової послідовності появи

різного типу прикрас. Так, у західних областях України слово «гердан» у своєму первісному тлумаченні означало бісерну стрічку на шию, голову або для головного убору. Згодом, коли від середини ХХ ст. у містах набувають поширення оздоби у вигляді нанизаних або тканих стрічок, з'єднаних на грудях розеткою, «герданами» скрізь починають називати саме такі прикраси. З огляду на це, термін «гердан» слід уживати з уточненням форми прикраси.

Логічнішою за попередні є типологія, яку запропонувала Г. Врочинська у своєму дослідженні «Українські народні жіночі прикраси ХІХ — початку ХХ століть». Дослідниця розглянула такі типи народних бісерних оздоб: «стрічки різної ширини та довжини», «петлеподібно з'єднані стрічки.., які носились з'єднаними кінцями на грудях», «прикраси... у вигляді круглого комірця», «кризи» — широкі круглі коміри та «ланцки» (або «бруштини») — «у вигляді круглого об'ємного ажурного шнура» [Врочинська 2007, с. 86—97]. Недоліком типології Г. Врочинської, як і попередніх дослідників, є незавершеність та описова розлогість такої наукової систематизації.

Опрацювання музейних збірок та експедиційні спостереження дозволили виявити додатково 15 типів бісерних оздоб народного одягу українців, про які не згадували інші дослідники. Таким чином повний перелік українських народних бісерних оздоб складають 20 типів: монисто, стрічковий гердан, стрічковий гердан із підвісками, розетковий гердан, кутовий гердан, хрещатий гердан, перетинчастий гердан, одnodільна силянка, дводільна силянка, зубчаста силянка, криза, об'ємна плетінка, обплетене монисто, язик, квітка, котильон, краватка, черес, пояс, трясунки.

За сукупністю конструктивних ознак деякі з типів утворюють типологічні підгрупи (проміжні між типологічною групою та типом ланки) — «гердани» і «силянки-коміри». Окрім того, деякі типи прикрас в ансамблі одягу могли мати два (і більше) призначення — як оздоби голови, шиї, грудей чи пояса. Зважаючи на функціональні особливості виробів, одnodільну силянку, об'ємну плетінку та котильон зараховано до двох типологічних

груп, а стрічковий гердан і стрічковий гердан із підвісками аж до трьох типологічних груп (Рис. 5.2.2).



Рис. 5.2.2. Типологія українських народних накладних прикрас із бісеру

У науковій та науково-популярній літературі фігурує багато термінів, якими означають як одні й ті ж типи прикрас, так і різні типи. Ще ширшою є автентична термінологія, яку напрацювали українські народні майстри. Отож важливо подати описи виокремлених мною типологічних підгруп та типів.

*Монисто* («грусталі», «коралі», «моніста», «пацьорки», «пёрла», «цятки», «шнуркі») — найдавніший і найпоширеніший тип прикрас українського народного жіночого вбрання — набрані в разок коралики, серед яких і бісер.

Монистом уже в XV—XVI ст., а можливо, і раніше, східні слов'яни називали низку будь-яких намистин [Пыляев 1990, с. 5]. Етимологія цього слова, найімовірніше, пов'язана з давньоіндійським коренем «manya», що означає «шия» [Етимологічний словник 1989, с. 507]. Зазвичай українки

сплітали по декілька разків в одну прикрасу, тому таку оздобу слушно називати «монистами» (НМНАПУ, О-586; О-744; О-3506) [Рис. В. 18].

У Східній Галичині наприкінці XIX — на початку XX ст. поширеною назвою для разків скляних кораликів слугувало запозичене з польської мови слово «пацьорки». Проте в українському мовному просторі для оздоб такого типу існувало чимало інших місцевих назв — загальних («монисто», «коралі», «шнурки» тощо) і таких, що характеризували гатунок чи колір намистин, із яких набирали разки («венетійські коралі», «перелка», «кровавниці», «блискавки», «лускавки» тощо) [Матейко 1976, с. 64]. Фотоджерела кінця XIX — першої половини XX ст. засвідчують поширення монист, що надзвичайно гармонійно поєднувалися з іншими прикрасами [Україна й українці 2008, с. 306]. Зокрема скрізь зганими в українок були й мониста, набрані з бісеру. Кольорова палітра таких найпростіших, здавалося б, маловаріативних і непретензійних прикрас нерідко мала локальні особливості.

*Гердани* — типологічна підгрупа українських традиційних прикрас для голови, шиї та грудей, форми яких складаються зі стрічкових елементів. До складу типологічної підгрупи герданів належать стрічки з підвісками та без підвісок, різноманітної довжини й ширини, з різними варіантами з'єднання країв. Саме такі прикраси, за спостереженнями етнографів XIX ст., у багатьох українських селах називали «герданами» [Řehoř 1896]. Але іноді це слово вживали як універсальне означення бісерних прикрас будь-якої форми. Гердани виконують техніками нанизування, ткання, рідше — вишивання.

*Стрічковий гердан* — найпоширеніший тип бісерної прикраси жіночого та чоловічого вбрання у вигляді орнаментальної стрічки, яку носили на голові, головному уборі, шиї та грудях. Найвідомішим українським означенням такої оздобы була назва «гердан». Зокрема ця назва широко побутувала в найдавніших осередках традиції — на теренах Північної Буковини, Західного Поділля, Покуття та Гуцульщини. Виріб стрічкової форми мав також чимало колоритних автентичних означень: «лучка»

(Правобережжя) [Чубинский 1877, с. 426], «галочка», «очко», «ланка», «драбинка», «ширинка», «плетінка» (Галичина) [Франко 1982, с. 91; Матейко 1983, с. 144; Воропай 1991, с. 315], «партка», «сплітка», «сплетенек», «ланцок» (Закарпаття) [Шмелева 1948, с. 137, 140], «чимбарик» (закарпатська Гуцульщина) [Коцан 2012, с. 150; Коцан 2020, с. 58, 61], «рабушка» (Баранівський р-н, Житомирська обл.), «монисто», «плетенка» (Бойківщина) [Федорчук 2015а, с. 436] та інші.

У першій половині XIX ст. у народному одязі українців побутували неширокі короткі орнаментні бісерні стрічки, що мали призначення нашийної жіночої оздобы. Така конструкція прикраси була обумовлена високою ціною на венеційський бісер та надто затратною в часі роботою, якої вимагав навіть невеликий бісерний виріб. Маються на увазі дрібні розміри тогочасного матеріалу (№ 15—13) та трудомісткість нанизування у спосіб «на декілька ниток» (без використання голки), із якими мали справу українські народні майстри першої половини — середини XIX століття.

Від другої половини XIX ст. стрічковий гердан стає відомим також як дівоча оздоба голови та прикраса дівочих і парубочих головних уборів [Výstava 2019, s. 12]. Інформацію про дівочі бісерні прикраси голови вперше (1877 р.) занотував Я. Головацький [Головацкий 1877, с. 60, 73]. Про їх побутування згодом згадували О. Кольберг [Kolberg 1882, s. 35—49], І. Волошинський [Волошинський 1919, с. 5] та інші дослідники. Такі вироби на замовлення організаторів Коломийської етнографічної виставки 1880 р. зафіксував на своїх світлинах Ю. Дуткевич [Dutkiewicz 1880].

Тоді ж, у другій половині XIX ст., в одязі українців Опілля, Покуття, Західного Поділля, Підгір'я та Бойківщини з'явилися довгі стрічкові гердани як нагрудні оздобы (ПК Дутки, НЦНК «МІГ», КН 2242/34) [Архів 2006, арк. 9; Колтатів 1994, с. 66; Кляшторна 2013, с. 62]. Кінці довгого стрічкового гердана могли вільно спадати на груди, або спереду на грудях їх зав'язували легким одинарним вузликом. До довгого західноподільського «висьорка»

іноді чіпляли годинник [Будзан 1976, с. 82], а до буковинської «басми» підвішували дзеркальце [Кожолянко 1999, с. 287].

Стрічкові гердани у кінці XIX — на початку XX ст. траплялися у складі намист із монет. Монети пришивали до нижньої частини тасьми з герданом. Їх також могли кріпити на шнурках, які підвішували до тасьми з герданом. Найхарактернішими такі оздоби були для народного вбрання буковинського Поділля [Кожолянко 1994, с. 168], Покуття [Франко 1985, с. 479] та Західного Поділля (МЕХП, ЕП-80525—80527; НМНАПУ, О-3635). У деяких селах Північної Буковини, зрідка — Покуття та Західного Поділля стрічковими герданами з монетами або їх імітаціями оздоблювали весільні головні убори.

Стрічкові гердани як жіночі прикраси були широковідомі в словаків [Словацкое народное искусство 1953, с. 250], болгар [Банчева 2010, с. 60, 63, 89; Komitska 2000], румунів [Folk art 1976, fig. XIX, 221, 229, XXIV, 376], молдован [Зеленчук 1985, с. 87; Republicii Moldova 2012, p. 102; Condriticova 2019, p. 147], білорусів [Дамнянкова 1989], росіян [Маслова 1956, с. 733] та інших народів.

*Стрічковий гердан із підвісками* — розповсюджений тип жіночої бісерної оздоби у вигляді стрічки з підвісками. Цю прикрасу носили на голові, шиї та грудях. Народні назви таких доповнень, які звисали зі стрічки, — «торóчки», «висьóрки», «вівсьóрки», «цьóмблики», «бóмблики», «пúпчики», «вúзлики», «петéльки», «вúшка» тощо. Упродовж середини XIX — другої половини XX ст. стрічковий гердан із підвісками оздоблював народний одяг Буковини, Прикарпаття, Карпат, Закарпаття, Поділля.

У деяких селах, де дівчата традиційно оздоблювали чоло бісерними стрічками, гердан із підвісками призначався для нареченої, натомість гердан (без підвісок) вдягали дружки молодої [Архів 2001, арк. 17]. Подекуди стрічкові гердани з підвісками були прикрасою жіночої ноші, а гердани без підвісок — чоловічої ноші: ними оздоблювалися капелюхи у святкові дні [Архів 2001, арк. 10].

Стрічковий гердан із підвісками є перехідним типом від стрічкових герданів до силянок-комірів. Його композицію, як і композицію частини силянок, іноді формують дві орнаментальні смуги — ширша головна та вузча додаткова. Обрамлення основних орнаментальних смуг доповнювальними («покрайниця», «відлюдниця»), добре відоме в орнаменті ткацтва та вишивки, надавало прикрасі ще більшої декоративності. Такі композиції найчастіше можна було побачити на стрічкових герданах із підвісками, які побутували в покутянок, буковинок та гуцулок (ТОКМ, Т-3045; НМНМГП, В-3973, В-3974, В-3975, В-3977).

Стрічкові гердани з підвісками, як і стрічкові гердани (без підвісок), побутували в народному одязі сусідніх етносів [Румынское народное искусство 1955; Зеленчук 1985, с. 87; Моисеенко 1990, с. 157].

*Розетковий гердан* — поширений тип нагрудної прикраси жіночої та чоловічої ноші з двох коротких стрічок або однієї довгої стрічки зі з'єднаними в нагрудній частині в медальйон-розетку кінцями [Рис. В. 19, 59, 60].

Гердан розетковий з'явився в українському народному одязі наприкінці ХІХ століття. Приблизно тоді ж аналогічна прикраса стала відомою на сусідніх з Україною європейських теренах [Crabtree 2002, p. 168; Моисеенко 1990, с. 164].

Спершу розеткові гердани нанизували. Вони мали вигляд двох стрічок, нижні кінці яких з'єднували. На місці з'єднання плели медальйон-розетку у вигляді прямокутника, ромба або прямокутника зі зрізаними кутами (МНАПЛ, АП-59; МЕР Тлумацького р-ну, експозиція). Верхні ж краї розеткових герданів мали шнурки, виплетені з продовжень робочих ниток (у нанизаних виробих) чи ниток основи (у тканих виробих), цими шнурками прикраси кріпили на шії [Федорчук 2015а, с. 439].

Із проникненням у селянський побут тонких та міцних промислових ниток форма розеткового гердана дещо змінилася. Від початку ХХ ст. почали з'являтися гердани у вигляді однієї суцільної стрічки завдовжки 60—100 см,



кінці якої з'єднували в розетку або зшивали внутрішніми краями, формуючи медальйон прямокутної або й іншої форми.

На початку ХХ ст. розеткові гердани стали виконувати й у техніці ткання, яку поєднували з технікою набирання в разки. Ткані прикраси стали дещо довшими за нанизані. Найбільшу довжину (аж до пояса) мали розеткові гердани, які носили чоловіки в селах буковинської Гуцульщини [Кожолянко 2010, с. 64]. І за конструктивним, і за композиційним рішенням чоловічий розетковий гердан був дуже схожим до «басми» (довгий стрічковий гердан із підвішеним дзеркальцем) [Буковинське весілля 1940].

Упродовж першої половини ХХ ст. розетковий гердан набув значного поширення і став модним компонентом святкової народної ноші Бойківщини, Гуцульщини, Північної Буковини, Покуття та Опілля [Федорчук 2007а, с. 52; Кляшторна 2013, с. 53, 66; Україна й українці 2008, с. 303]. Нині розетковий гердан — широковідома серед українців оздоба святкового одягу.

*Кутовий гердан* — тип жіночої нагрудної прикраси, яку виготовляли з однієї довгої або двох коротших нанизаних чи тканих стрічок. Довгу стрічку в центральній частині складали та зшивали таким чином, що в місці складання утворювався гострий кут [Рис. В. 40, 61, 62, 153]. Так само, під кутом, зшивали дві коротші стрічки, нижні кінці яких мали гострокутні закінчення. На шії таку оздобу кріпили за допомогою зав'язок або гудзика й петельки. Кутовий гердан переважно доповнювали металевим образком («мендалик», «ментелик», «бозька», «сердушка») або однією-декількома монетами. Поєднання бісерного плетива та срібних монет робило прикрасу коштовнішою; вага металу утримувала центр оздоби по середині грудей [Рис. В. 61].

У порівнянні з розетковим кутовий гердан був менш знаним. Проте, як свідчать пам'ятки, у кінці ХІХ — ХХ ст. він побутував на чималій території — у деяких селах Північної Буковини (НМНАПУ, О-1156), Західного Поділля (НМЛ, С-113; МЕХП, ЕП-22267; ЕП-83630, 83631), Покуття (ІФКМ, О-3744), Опілля (МНАПЛ, АП-19833).

У діючих сьогодні осередках ЕМТ БОНН українців прикраса такого типу майже не побутує. Винятки становлять випадки використання давніх творів, які я фіксувала на Покутті, зокрема, в с. Белелуя Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. [Архів 2017б, арк. 3].

*Хрещатий гердан* — маловідомий тип нагрудної оздоби, яку виготовляли з двох коротших або однієї довгої бісерної стрічки із зшитими навхрест кінцями. Розташоване на грудях місце перетину кінців стрічки часто прикрашали образком [Рис. В. 63]. Протилежні кінці гердана (виконаного із двох стрічок) мали зав'язки, виплетені з продовжень робочих ниток (у нанизаних виробах) або ниток основи (у тканих виробах). Хрещатий гердан побутував у першій половині ХХ століття. Як оздоба жіночого одягу він був відомий на Покутті («штанета») [Архів 2001, арк. 3], а як складова чоловічої ноші — на Буковині [Костишина 1996, с. 70].

*Перетинчастий гердан* — тип жіночої нагрудної прикраси у вигляді двох вертикальних стрічок, які в нагрудній частині з'єднують ще однією короткою горизонтальною стрічкою-перетинкою. На шиї такий гердан закріплюють зав'язками, виплетеними з продовжень робочих ниток, що виходять із верхніх кінців вертикальних стрічок гердана [Рис. В. 64, 65].

Перетинчастий гердан у музейних колекціях України представлено поодинокими екземплярами. Інформація, зібрана під час експедицій, а також атрибутовані музейні експонати свідчать про те, що в першій половині ХХ ст. прикраса такого типу побутували на Бойківщині, Покутті та Гуцульщині (НМУНДМ, В-2282) [Будзан 1983, с. 281; Федорчук 2002, с. 120; 2016а, с. 385].

*Силянки-коміри* — типологічна підгрупа народних жіночих бісерних прикрас у вигляді комірів різної будови, які виконували в техніці нанизання. Від трьох поширених народних означень цієї техніки, як-от «нанизання», «плетення» та «силяння», походять місцеві назви таких прикрас: «низанки», «силянки», «сильинки», «сильованки», «плетінки»,

«плетіники», «сплітанки» тощо [Будзан 1976, с. 83; Матейко 1996, с. 156—157].

Відзначу, що деякі комірцеві прикраси, зокрема дводільні селянки та кризи, створювали із частковим застосуванням техніки ткання, якою іноді виконували верхню частину оздоби (у формі стрічки).

Г. Врочинська-Савчук вважає, що «прикраси з бісеру у вигляді круглого комірця» почали виготовляти в селах Косівщини від середини ХІХ ст., звідки вони з часом поширились по всій Гуцульщині, а також на Закарпатті, Прикарпатті та Поділлі [Врочинська 2007, с. 91].

*Однодільна селянка* («селянка», «плетінка», «низанка») — розповсюджений тип жіночої прикраси у вигляді суцільно нанизаної смуги заокругленої форми. За своєю поширеністю посідає друге місце після стрічкових герданів [Рис. В. 32, 33, 66, 67].

Однодільна селянка найбільш відома як нашийна оздоба [Нова хата 1928б; Нова хата 1934]. На Гуцульщині, Покутті та Буковині можна було побачити також доволі довгі однодільні селянки, які використовували як прикрасу грудей [Вбрання 1961, іл. 178, 188; Україна й українці 2008, с. 276].

Упродовж другої половини ХІХ ст. на однодільні селянки можна було натрапити практично у всіх етнографічних районах Східної Галичини та Північної Буковини. Такі прикраси нанизували на шести-вісімнадцяти, значно рідше на двадцяти — двадцяти чотирьох нитках.

У 1920-х рр. серед однодільних селянок стали з'являтися комірці, які виготовляли зі склярусу та невеликої кількості бісеру (НЦНК «МІГ», КН-11872/1). Їх називали «решітками» або ж «фіранками», бо вони мали розріджене плетиво, через дірочки якого просвічувалися інші прикраси. Орнамент склярусних комірів, особливо модних у 1940—1960-х рр., був дуже простим. Переважно він складався з великих ромбів або зигзагів. Однодільні селянки-коміри з нескладними та багатоелементними мотивами були відомі як оздоби народного жіночого одягу кінця ХІХ — першої половини ХХ ст. у болгар [Янакієва 1977, с. 21], румунів [Folk art 1976, fig. XIX], молдован

[Зеленчук 1985, с. 83; Republicii Moldova 2012, р. 103], росіян [Фалеева 1976, с. 108] тощо.

*Дводільна селянка* («монисто», «плетінка», «драбинка») — жіноча нашійна прикраса, яку формують дві гармонійно поєднані частини — стрічка та комір, кожній із яких відповідає свій варіант нанизання й орнаментального вирішення [Рис. В. 68, 69]. Зокрема нижню частину дводільної селянки, якщо її порівняти з верхньою, вирізняє більш ажурна структура. Дуже часто верхню частину коміра плели сіточкою зі стороною ромба три бісерини, а нижню — чотири або п'ять бісерин [Федорчук 2015а, 440]. Дводільну селянку також могли виготовляти з окремих частин: нанизанням сіточкою зі стороною ромба три бісерини або технікою ткання створювали верхню стрічкову частину оздоби, а потім сіточкою зі стороною ромба чотири або п'ять бісерин виплітали нижню її частину. Наприкінці роботи одну частину пришивали до іншої.

У першій половині ХХ ст. дводільні селянки прикрашали народну ношу українок Закарпаття (НМНАПУ, О-1231, О-3525, О-3541, О-5916, О-5937, О-5954, О-5955, НД-19768; ЗМНАП, КН-427/2, КН-3602, КН-1044) [Будзан 1983, с. 280; Коцан, с. 25, 44, 70—71], Гуцульщини (ПК Колодій, ПК Петричука), Західного Поділля (РЕМ—8762-11450; ПК Василюків). Прикраси такого типу й нині можна розшукати в селах Міжгірського р-ну Закарпатської обл., де вони під назвою «драбинка» побутували найдовше [Федорчук 2015а, 440].

Поза Україною дводільна селянка була відома в Росії, зокрема в Рязанській губернії («ожерельє») [Фалеева 1976, с. 104].

*Зубчаста селянка* («зубата», «зубчики», «зубок», «күпочки», «пїлка», «пїлочка», «вісьброк») — поширений тип жіночої нашійної оздоби у формі коміра із зубчастим нижнім краєм [Федорчук 2015а, 440].

Народні майстрині виконували таку прикрасу прийомами «сіточка» або «мозаїка» [Рис. В. 70, 71]. Відзначу, що зубчаста селянка — одна з небагатьох

бісерних оздоб, у виготовленні якої українки застосовували нанизання прийомом «мозаїка» [Рис. В. 70].

У першій половині ХХ ст. зубчаста селянка була знаною на Опіллі, Бойківщині, Гуцульщині, Покутті, Західному та Східному Поділлі та, правдоподібно, в інших куточках західних теренів України [Федорчук 2021, с. 138]. У цей само час селянки зі зигзагоподібним нижнім краєм були відомі й за межами України, зокрема в Румунії [Folk art 1976, fig. XIX].

Сьогодні зубчаста селянка — широковідома прикраса.

*Криза* («кривулька», «кризка», «крайка», «селянка», «вісьорок довгий») — тип нагрудної бісерної прикраси у вигляді великого круглого коміра [Рис. В. 72, 73, 74]. Назва «криза» походить від німецького слова «der Kreis» — окружність, круг, коло [Лепинг 1980, с. 746—747].

Коміри такої форми і з такою назвою, виготовлені з мережива або тонкої тканини, часто підшитої дротом, уперше з'являються в Іспанії у другій половині ХVІ ст. як деталь жіночого та чоловічого міського одягу. Від ХVІІ ст. вони поступово поширюються в інших європейських країнах, прикрашаючи одяг міського, а згодом і сільського населення [Wielka Encyklopedia 1965, s. 182]. На зламі ХІХ—ХХ ст. гаптовані тюлеві коміри сорочок під назвами «kreza», «kryzik», «kryzka» стають модним акцентом польського народного жіночого вбрання [Glapa 1953, rys. 55, 56; Dekowski 1954, s. 51; Kotula 1951, rys. 21; Mikulowska 1953, rys. 61; Turska 1997, s. 132—133].

Натомість у святковий народний одяг українців західноєвропейська криза увійшла як прикраса з бісеру, зберігши водночас свої головні ознаки — форму замкненого кола та хвилястий ажурний край. Упродовж першої половини ХХ ст. бісерні кризи як народні жіночі святкові оздоби побутували лише в окремих селах Лемківщини, Бойківщини та Західного Поділля [Федорчук 2007в; 2012а, с. 457].

Більшість українських бісерних криз складається з нашійного стрічкового гердана та широкої селянки-коміра; кожен виріб робили окремо,

а потім зшивали докупи. Іноді кризу, як і широку однодільну силянку, могли виготовляти й без стрічкової частини, позаяк прикраса мала передусім накривати груди.

Криза має вигляд великого суцільного коміра, який ззаду заціпають на гудзики або гаплички, що здебільшого прикріплені по всій ширині виробу. Ще одна особливість кризи — це її стрічково-ярусна композиція, яку творять чергуванням орнаментальних смуг, розмежованих прямими або хвилястими лініями. У лемківських кризах трапляється від двох до п'яти орнаментальних смуг, натомість у західноподільських та бойківських пам'ятках їх переважно дві або три [Нова хата 1938; Вбрання 1961, іл. 215; Кульчицька 1930; Рис. В. 1]. Ширина кризи може бути доволі різною. Якщо в лемківських прикрасах вона становить 15—20 см (в основу таких виробів закладали до 50 робочих ниток), то в бойківських — 7—14 см, а в західноподільських — 7—10 см. Прикметною особливістю лемківської кризи є викінчення її нижнього ряду, яке здебільшого має вигляд підвісок, набраних із великих (переважно одноколірних) намистин [Федорчук 2020д, с. 312, іл. 172, 173; Рис. В. 74].

Аналогічна кризі прикраса — «брідень», або «манжет», — побутувала в окремих селах Воронежської губернії [Чижикова 1988, с. 205]. Розріджене плетиво оздоби виконували з бісеру великого розміру, нерідко лишень у два кольори [Чижикова 1988, рис. 31].

Побутування розкішних бісерних криз з оригінальною декоративно-образною системою є одним із переконливих доказів неповторності української народної традиції. Виготовлення кризи як колись, так і сьогодні вважають проявом неабиякої вправності й досконалого володіння засобами та прийомами художньої виразності. Для сучасного майстра відтворення автентичної (особливо лемківської) кризи першої половини ХХ ст. є своєрідним підтвердженням свого високого професіоналізму.

*Об'ємна плетінка* («бруштині», «ланцьки», «хробак», «гердан кручений», «кручений», «плетіночка», «червачок», «шұльчик», «гердяник

крутяний») — тип жіночої прикраси з бісеру у вигляді порожнистого шнура [Рис. В. 75, 76].

Залежно від довжини, об'ємна плетінка могла служити прикрасою як на шию, так і на груди. У кінці XIX — першій половині XX ст. такі плетінки виготовляли нанизуванням, переважно способом «на декілька ниток» прийомами «сіточка» та «мозаїка» (NM, S-2131, 2132, 2882; НМЛ, С-27). Від 1930-х рр. об'ємні плетінки нанизували цими ж прийомами, але вже способом «на одну нитку» (ПК Вінтоняк).

Більшість об'ємних плетінок має нескладний орнамент, переважно з різноколірних смужок, які в разі нанизування «на декілька ниток» можна укладати в замкнені кола або паралельні спіралі, а під час нанизування «на одну нитку» — у паралельні спіралі. Крізь оздобу протягали червону тасьму (або пасмо ниток), яка проглядалася через проsvіти сітчастого плетива, збагачуючи колорит прикраси; кінці тасьми (чи пасма ниток) водночас служили зав'язками. Упродовж першої половини XX ст. об'ємні плетінки завоювали в українців статус доволі поширеної оздоби, про що свідчать музейні пам'ятки з Гуцульщини, Покуття, буковинського Поділля, Західного й Східного Поділля (ІФКМ, О-333; МНАПЛ, О-6342; НМНМГП, В-3985; РЕМ, 2342-401).

У кінці XIX — першій половині XX ст. такого типу оздоби були відомі на теренах Росії — у Тульській губернії, де їх називали «кругліє цепочки» [Фалеева 1976, с. 105].

Від середини XX ст. об'ємні плетінки почали зникати з ансамблю народного одягу. Але від кінця XX ст. ними охоче взялися прикрашати святкову й щоденну ношу мешканки міст.

*Обплетене монисто* — рідкісний тип жіночої нашийної оздоби — разок із кульок, які мають бісерне обплетення [Рис. В. 77]. Такі оздоби дещо нагадують венеційські коралі, композиційні ідеї яких, можливо, і перейняли українські майстрині, створюючи прикраси з декорованих бісерним плетивом

намистин. У всіх відомих обплетених монистах візерунок складається з різноколірних кілець або спіральних ліній [Федорчук 2017б, с. 190].

На підставі атрибутованих пам'яток можна припустити, що обплетені мониста побутували лише на Покутті. Рідкісні покутські оздоби зберігаються у фонді одягу Музею етнографії та художнього промислу у Львові. Одна з них — це разок дерев'яних кульок однакових розмірів, щільно обвитих червоною ниткою, а потім обплетених бісерною сіточкою [Рис. В. 77]. Дві інші — разки з нанизаних із бісеру кульок, порожнини яких заповнені клубочками червоних вовняних ниток (МЕХП, ЕП-22155, 22150, 22154).

Дещо інакше зроблено покутську прикрасу з приватної колекції Івана Гречка: суцільне плетиво, нанизане на десяти нитках «у стовпчик» (за схемою об'ємної плетінки), що має короткі секції, заповнені клубочками червоних вовняних ниток; плетені секції-кульки розмежовано великими скляними червоними намистинами (ПК Гречка).

Попри те, що серед обплетених намистин збереглися лише покутські артефакти, різнобарвні кульки з бісеру нанизували не лише на Покутті. Для прикладу, весільний солом'яний капелюх зі с. Іванків тепер Борщівського р-ну Тернопільської обл. прикрашає букет із пуп'янками-ягідками у вигляді нанизаних із різнобарвного бісеру на кінській волосіні намистин (МЕХП, ЕП-72713).

Схожі, але композиційно простіші прикраси — яйцеподібні кульки, плетені з бісеру і з'єднані в один або два ряди, — були відомі також росіянкам. Щоб досягти об'ємності кульки нанизували на пружну кінську волосінь. Декоративності досягали завдяки чергуванню різноколірних (не орнаментованих) плетених із бісеру та скляних намистин [Моисеєнко 1990, с. 165].

*Язык* («півсьорок», «вісьорок», «цапка») — тип нагрудної прикраси у формі квадрата або прямокутника, що кріпиться на шиї за допомогою шнура або виплетеного з бісеру ланцюжка [Федорчук 2007а, іл. 50]. Язык виконували зі склярусу та бісеру технікою нанизування прийомом «сіточка».



Оздоба мала розріджене сітчасте плетиво, орнаментоване нескладними ромбами та ламаними лініями (МС Лолин).

Язик носили в поєднанні з іншими нашійними та нагрудними прикрасами: найперше вбирали його, далі накладали гердани та селянки-коміри. З-під інших прикрас було видно лише нижню частину язика.

Відомо, що в першій половині ХХ ст. прикрасу такого типу можна було зауважити на теренах Східної Бойківщини та Покуття [Федорчук 2012а, с. 457]. Цілком імовірно, що ареал прикраси насправді був дещо ширшим.

Бісерні нагрудні плетінки у формі квадрата або трохи звуженої доверху трапеції були відомі в першій половині ХХ ст. у народному вбранні молдован [Зеленчук 1985, с. 87] та росіян («борода», «жерелок») [Лебедева 1927, с. 107].

*Квітка* — тип бісерної оздоби шестикутної (у вигляді ромба зі зрізаними верхньою та нижньою вершинами) або округлої форми. Квітку чіпали на головний убір парубка, найчастіше — нареченого [Рис. В. 79, 80].

Виконували квітку в техніці нанизання. Після того готову прикрасу нашивали на клаптик картону, обтягнений вовняними нитками. Усі відомі мені артефакти мають композицію у вигляді увінчаного різьками ромба.

У першій половині ХХ ст. ареал побутування квітки можна окреслити буковинським Поділлям та Передгір'ям, де для оздоблення головного убору нареченого чотири квітки нашивали на боки, а п'яту — на дно капелюха [Павлюк 2000, с. 106; Кожолянко 1999, с. 276]. Водночас особливості виконання прикраси, як-от: дрібний венеційський бісер та геометричний мотив, типовий для українських бісерних оздоб середини — другої половини ХІХ ст., вказують на те, що квітка як атрибут головного убору нареченого має порівняно давню традицію і, можливо, у ХІХ ст. побутувала в межах ширшого ареалу, ніж той, який я вказала. Але вже від середини ХХ ст. прикраса зникла з ужитку.

Аналоги буковинської квітки, вірогідно, варто шукати на румунських та угорських теренах.

*Котильон* із бісеру («кутильйон», «котиліон», «вісьорок», «вівсьорок», «вівсьюрік», «вістончик», «герданник», «ланцок», «тризуб») — поширений тип чоловічої та жіночої прикраси у формі невеликого п'ятикутника (прямокутник із дашком), прикрашеного унизу тороками (КМНМПП, КВ-560; ЧОКМ, ІІІ-8558; ЧОМНАП, ПР-31; НМЛ, С-114; РЕМ, 8762-11578; ПК Снігура, ПК Валька; ПК Медиків) [Рис. В. 81—84].

Найчастіше котильон носили як нагрудну чоловічу (на кишенці сорочки чи піджака) або жіночу прикрасу (на сорочці). Зокрема таке використання прикраси можна зауважити на світлині першої половини ХХ ст., на якій зображено учасників хору зі с. Чернятин тепер Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.; розміщено таку світлину в експозиції Городенківського краєзнавчого музею. Котильон можна розглядіти на грудях шістьох дівчатах та одного парубка (Городенківський КМ, КН-166).

На буковинському Поділлі, у с. Веренчанка й Мосорівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл., мені вдалося довідатися про використання котильонів як чоловічих поясних прикрас, які чіпляли до тканих крайок [Архів 2007б, арк. 11, 26]. Докази того, що котильони могли носити й на поясі, зберігають також давні світлини [Opeštilová 2014, s. 150].

Котильон функціонував і як нашийна жіноча прикраса. У колекції Вольфганга Вігера, який на своїй сторінці вебсайту «Flickr» опублікував добірку старих чорно-білих фото мешканців 1920-х рр. теперішнього м. Рогатина та с. Конюшки Івано-Франківської обл., збереглася світлина дівчини з котильоном на шії [Німецький колекціонер 2016].

Відоме також використання котильона як підвіски до чоловічого кишенькового годинника [Федорчук 2012а, с. 458]. Таке застосування, зокрема, засвідчує одна з автентичних назв виробу — «дзигарка», зафіксована в с. Юрківці Заставнівського р-ну Чернівецької обл. (НМНАПУ, О-305).

До одягу котильон прикріплювали петелькою (під гудзик), виплетеною з ниток, або ж металевим карабінчиком (під петельку).

Котильони, що їх виконували повністю з бісеру (переважно в техніці ткання), мали композиції з геометричних, рослинних, зрідка антропоморфних і зооморфних мотивів, а також із графічних знаків, як-от ініціалів власника (НМНАПУ, КВ-15227; ЧМНАП, КВ-4562, 4467; НЦНК «МІГ», КН-7358). Так, досить часто на котильонах першої половини ХХ ст. можна натрапити на зображення тризуба. Прикметно, що котильон із зображенням української символіки мав назву «тризуб» [Федорчук 2021, с. 142]. Так само поширеним було зображення лева в короні (МС Іллінці, експозиція; Буцацький КМ, експозиція) [Фединчук 2018б, с. 133, 139].

Ареал котильонів був чималим: у першій половині — середині ХХ ст. він охоплював села й міста Східної Галичини (МНАПЛ, АП-15227) та Північної Буковини (НМНАПУ, О-264; ЧОКМ, ІІ-8558; ЧОМНАП, ПР-31) [Павлюк 2000, с. 106—107; Кожолянюк 2010, с. 64; Сахро 1987, с. 442]. Бісерні котильони в першій половині ХХ ст. побутували, крім України, також в Угорщині. Зокрема ткану з бісеру прикрасу із зображенням угорського прапора можна бачити у виданні «Бісероплетіння. Світовий путівник». У підписі під прикрасою зауважено, що в Угорщині чоловіки носили дуже мало бісерних прикрас, серед яких — підвіски до годинників [Crabtree 2002, р. 162].

У другій половині ХХ ст. котильон як нагрудна оздоба втратив актуальність. Водночас у 1950—1960-х рр. у художніх артілях м. Тячева та Ужгорода Закарпатської обл. виготовляли сувеніри у вигляді котильонів, які продавали як брелки (МЕХП, ЕП-66452, ЕП-66453, ЕП-66454; НМНАПУ, В-2383).

*Краватка* (від пол. *Krawat*), або галстук (від нім. *der Halstuch*), — широковідомий тип чоловічої нагрудної оздоби у вигляді видовженого чотирикутника або п'ятигранника з вузлом угорі [Рис. В. 85]. Виріб кріпили на шиї за допомогою тонкої тасьми або гумки. Бісерні галстуки виконували в техніці вишивання, нанизування або ткання [Литвинець 1985, іл. 81, 82; Федорчук 2007а, с. 57, іл. 54, 55].

Краватка як тип народної нагрудної чоловічої прикраси проникла в села з модними впливами міського середовища. За прототип слугувала краватка з промислової тканини — деталь міщанського чоловічого та жіночого костюма ХІХ століття. Народна прикраса, зберігаючи форму міського галстука, мала оригінальну композицію, яка вторувала орнаментиці місцевих вишивок.

Декорована бісером краватка почала набувати поширення в народному одязі українців у першій третині ХХ століття. Попервах громадськість ставилася до такого типу прикрас як до нетрадиційних. Однак побутування й поширення бісерних краваток упродовж другої третини ХХ ст. вибороло для них статус народної ozdobi. Нанизані, вишиті або ткані з бісеру краватки виготовляли у всіх етнографічних зонах Східної Галичини та Північної Буковини.

Нині декорована бісером краватка належить до прикрас, які повертають свою колишню популярність.

*Черес* — компонент одягу у вигляді широкого шкіряного пояса, що застібається на кілька (3—5) металевих пряжок [Рис. В. 86, 87, 88]. До бісерних оздоб було віднесено відомі серед гуцулів шкіряні череси з декоративними вставками, виконаними технікою шиття або вишивання бісером (НМУНДМ, В-2307; МКДШДМ, КН 29, 30; ПК Снігура; ПК Держка). Зазвичай черес був компонентом чоловічого строю [Снігур 2017, с. 290—291]. Але зрідка шкіряні пояси з бісерним декором можна було побачити й на буковинських гуцулках. Один із таких виробів зберігається в колекції Музею Косівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (МКДШДМ, КН 30).

*Пояс*, або *крайка*, — тип поясної прикраси у вигляді нанизаної, ткані або вишитої стрічки з бісеру [Рис. В. 89, 90]. Нанизані або ткані з бісеру пояси кріпили до стану за допомогою пряжки, гапличків, гудзичків або шнурівок, виплетених із продовжень ниток основи. Зав'язками могли слугувати кінці тасьми, на яку іноді нашивали такий пояс (ЗМНАП, КН-11108; НМЛ, С-165).

У кінці XIX — на початку XX ст. пояси з бісеру можна було побачити винятково на святковому народному вбранні, їх вважали ознакою заможності [Полянская 1972, с. 61]. Нанизані, ткані та вишиті з бісеру пояси були найбільш характерними для гуцульської та покутської жіночої святкової ноші [Командров 1959, с. 88; Федорчук 2017б, с. 191]. Ближче до середини XX ст. крайки з бісеру почали виготовляти майстри інших етнографічних районів Західної України. Усюди бісерні пояси орнаментували геометричними та рослинними мотивами.

Упродовж XX ст. набуло розвою явище бісерної вишивки компонентів вбрання. У костюмах деяких сіл Покуття, Північної Буковини, Гуцульщини й Західного Поділля почали з'являтися пояси, пошиті з домотканого полотна, темного кольору оксамиту або чорної вовняної чи схожої до неї тканини, які прикрашали бісерною вишивкою з рослинним орнаментом (МС Іллінці; МС Погорілівка; ПК Василюків).

Пояси, виконані в різних техніках роботи з бісером, як оздоби народного одягу кінця XIX — першої половини XIX ст. були відомі у поляків [Crabtree 2002, p. 163], румунів [Grabowski 1978, s. 123], молдован (MNEIN, експозиція), росіян [Фалеева 1976, с. 108] та інших народів.

*Трясункі* («трісúльки», «трісúнка», «тресúнка», «тріпало», «гúшки») — тип прикраси для голови й головних уборів у вигляді букетика з волосин (із кінського хвоста, свинячої щетини, стрижня качиної пір'їни) чи дротиків, на які нанизано різнобарвний бісер, великі пустотілі намистини, іноді також різнобарвні квіточки. Під час потріпування прикраси намистини, якими зазвичай увінчують вершечки забісерованих волосин, тихенько брязкотять, вдаряючись одна об одну [Рис. В. 91, 92].

Упродовж XIX — XX ст. трясунками прикрашали парубочі капелюхи на Гуцульщині, Покутті, Північній Буковині та Західному Поділлі [Матейко 1996, с. 158]. На Покутті та Гуцульщині букетоподібну прикрасу встромляли в потиличну частину зачіски молодої [Федорчук 2016а, с. 383]. У деяких

селах Гуцульщини та Покуття традиційне використання трясунків зберігається дотепер.

**Головні убори** — функціональний підрід художніх виробів із бісеру, до якого належать дівочі та жіночі убори голови з бісерним оздобленням, виконаним переважно техніками шиття, вишивання, нанизування, значно рідше — ткання.

До головних уборів (як підроду художніх виробів із бісеру) не зараховано жодного з чоловічих уборів, оскільки добре відомий бісерний декор гуцульських, буковинських та західноподільських солом'яних брилів і фетрових капелюхів представлено лише накладними оздобами (гердан стрічковий, гердан стрічковий із підвісками, квітка, трясунка), відомими також як прикраси дівочої голови. Проте збірний весільний вінок, що складає ансамбль накладних прикрас дівочої голови, розглядається як один із типів функціонального підроду головних уборів.

Поділ головних уборів на типологічні групи було здійснено за загальними формотворчими ознаками, а не за місцем розташування на тілі людини (як накладні прикраси, а також вбрання), бо вже саме означення «головні убори» чітко вказує на конкретне функціональне призначення художніх виробів цього підроду, як і на локацію в ансамблі одягу.

Зазначу, що дослідниця традиційних головних уборів Г. Стельмащук розрізняє убори українців за їх статево-віковою приналежністю (чоловічі, дівочі, жіночі) та за їх формами [Стельмащук 1993].

Виокремивши з усього масиву головних уборів лише ті, у декорі яких домінують бісерні матеріали, їх розподіл було здійснено за загальними (типологічна група) та формотворчими (типи) ознаками. Одночасно слід взяти до уваги той очевидний факт, що за формою головного убору (тип) завжди можна було визначити статево та вікову приналежність його власника/власниці.

Зокрема в українців бісерний декор могли мати вінцеподібні та платоподібні дівочі й жіночі убори, усього три типи (Рис. 5.2.3).

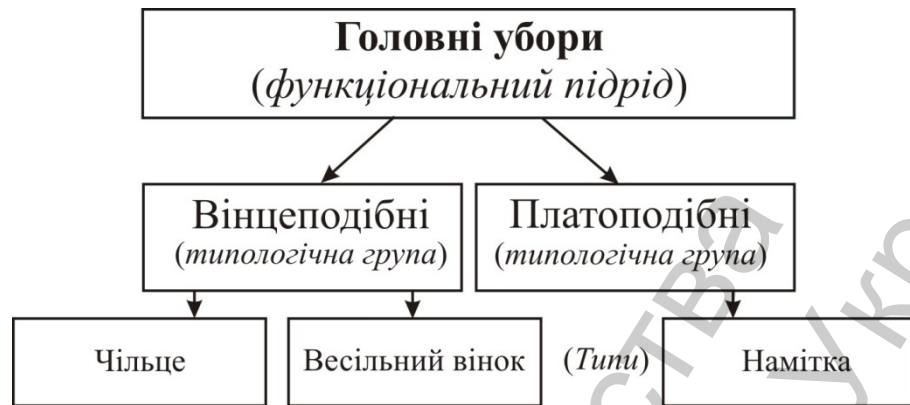


Рис. 5.2.3. Типологія декорованих бісером головних уборів

*Вінцеподібні головні убори* — типологічна група, яка об'єднує дівочі убори, що увінчують голову й завжди мають вінцеподібну форму, оздоблені бісерними стрічками, а також іншими декоративними елементами та апотропеями.

За спостереженням К. Мошинського, вінцеподібні форми були характерною ознакою дівочих головних уборів у багатьох народів світу. Зокрема у слов'ян етнограф виокремив такі три типи: пов'язку, чільце-діадему й корону [Moszyński 1929, s. 393]. Якщо накласти цей поділ на український варіант, то йтиметься про стрічку, чільце та вінцеподібний весільний вінок.

Бісерну стрічку (для голови), а точніше — стрічковий гердан, я розглядаю як накладну прикрасу. Відтак до типологічної групи бісерних вінцеподібних дівочих головних уборів українок зараховано лише два типи: чільце та весільний вінок.

*Чільце* («накісник») із бісерним декором — виріб вінцеподібної форми з твердою основою (цупка матерія, солом'яна плетінка, шкіра або картон), обтягнутою щільною тканиною, поверх якої нашито один-два стрічкові гердани (НМУНДМ, експозиція; МЕР Тлумацького р-ну, експозиція). Українцям відомі чільця у вигляді начільної смуги та цільного обруча

[Рис. В. 94, 95, 177]. На відміну від стрічкового гердана, який як оздобу голови накладали на волосся, чільцем зазвичай обрамляли чоло.

Начільна пов'язка-стрічка як дівочий убір була добре znana вже в часи Київської Русі. У XIX — першій половині XX ст. існувало чимало локальних варіантів композиційного рішення такого типу головного убору, що мав широкі терени побутування [Стельмащук 1993, с. 111—113; 1999, с. 336]. Зокрема чільце з бісерним декором, яке могли також прикрашати вовняні кутасики, підвіски з намистин, металеві бляшки, від XIX ст. поширилося в селах Гуцульщини, Бойківщини, Покуття [Стельмащук 1993, с. 113, 170; 2013, с. 126—127], Західного Поділля (ПК Василюків) та Північної Буковини [Федорчук 2013в, с. 1083].

К. Мошинський акцентує на тому, що в західних та східних слов'ян чільце було компонентом парадного вбрання дівчат у період від статевого дозрівання до шлюбу і, зокрема, частиною весільного вбрання нареченої та її дружок [Moszyński 1929, s. 393].

У весільній обрядовості чільце (там, де воно побутувало) становило частину збірного весільного вінка нареченої. Сьогодні в окремих селах традиційного ареалу ЕМТ БОНН українців з'явилися майстрині, які відроджують цей святковий атрибут народної дівочої, зокрема й весільної, ноші [Федорчук 2017ж, с. 252].

*Весільний вінок* із бісерним декором — убір голови, найбільш відомий як убір нареченої та дружок, власне звідси походить його поширена народна (і наукова) назва «весільний вінок» [Україна та українці 2011]. Цільний весільний вінок міг бути й компонентом ноші, яку носили у свято [Мрочко 1977, с. 20; Матейко 1996, с. 120].

Від другої половини XIX ст. в осередках ЕМТ БОНН українців поширення набули два варіанти весільного вінка<sup>10</sup> з бісерним оздобленням — нерозбірний (цільний) та збірний. Вінок молодої завжди відрізнявся від

<sup>10</sup> У селах повний весільний убір молодої та його ключову деталь (барвінковий віночок) переважно називають однаково — «вінок». Для розрізнення я вживатиму відповідні поняття — «вінок» та «віночок».



вінка дружок. Для прикладу, на Покутті барвінковий віночок («вінок»)<sup>11</sup> мав чотири червоні вовняні кутасики [Архів 2014, арк. 4; Прутівське весілля 1991]. А на закарпатській Гуцульщині до виплетеної з барвінку центральної частини весільного вінка («корони») молодої підвішували монети («гусоші», «корони») [Архів 2016а, арк. 8—9].

*Нерозбірний (цільний)* весільний вінок («герданник», «дборданник», «капелюшійня», «карабуля», «кóди», «кодїна», «корóбка») — зазвичай вищий за чільце убір голови, що має циліндричну основу, зшиту із солом'яної кіски-стрічки [Федорчук 2013в, с. 1083]. Тверду основу цільного вінка могли також робити зі шматка шкіри чи картону [Рис. В. 96—100, 160, 163]. Центральне місце в художній структурі декорованого бісером весільного вінка посідали широкі та вузькі стрічкові гердани (НМНАПУ, О-357, О-938, НД-1736; ЧОХМ, Т-102; НМУНДМ, експозиція). Важливими складовими цільного вінка були апотропейні рослини (барвінок, часник, ковила, безсмертник тощо) та різноманітні декоративні елементи (барвисті стьожки, пера, вовняні кутасики, штучні квіти, круглі металеві бляшки-підвіски, монети, лелітки) [Матейко 1973, с. 48; Україна й українці 2008, с. 40; Снігур 2017, с. 176, 177].

*Збірний* весільний вінок — ансамбль прикрас голови нареченої, який формують завдяки почерговому вплітанняю й накладанняю всіх його атрибутів-символів, серед яких нерідко можна було побачити бісерне або мосяжне чільце, стрічкові гердани, стрічкові гердани з підвісками, штучні квіти, одноколірні та орнаментальні фабричні стрічки (МЕХП, КВ-10511, ЕП-22598; ЕП-22776; СЛММ, Р-110; ПК Шимчук; ПК Явної; ПК Василюків) [Рис. В. 93, 168, 177]. На Гуцульщині (с. Яворів Косівського р-ну Івано-Франківської обл.) і на Покутті (с. Тишківці Городенківського р-ну Івано-

<sup>11</sup> Віночок — ключова складова весільного вінка молодої та весільного убору молодого, яку найчастіше шують з листочків барвінку. «Хрещатий» барвінок має багату символіку: дівоча цнота, вірність, немеркнуча врода, міцне здоров'я. М. Селівачов також вказує на ймовірний семантичний зв'язок «хрещатого барвінку» з «перехрестям» — обрядами переходу з одного стану життя до іншого (родильний, весільний, поховальний) [Селівачов 2005, с. 176].

Франківської обл.) ззаду до заплетених кіс замість стрічок кріпили пасма червоної пряжі [Стельмащук 2013, с. 119]. Останнім і ключовим елементом нерозбірного і збірного вінка був золочений весільний віночок, зшитий із листочків барвінку. Для золочення могли використовувати викроєні із золотої целюлози пелюстки (які приклеювали до листочків барвінку білком із курячого яйця чи глеєм) або золоту целюлозну стрічку, якою повністю обплітали барвінковий віночок [Архів 2011, арк. 54; Архів 2017а, арк. 2—3; Архів 2017б, арк. 4].

У XIX — першій половині XX ст. ареал декорованого бісерними стрічками весільного вінка охоплював Покуття, Північну Буковину та Західне Поділля. Найбільше інформації можна почерпнути про цільні весільні вінки, що побутували під різними назвами на буковинському Поділлі та буковинському Попрутті й відзначалися багатоваріантністю конструкції та декору. Основу убору шили з кісок, виплетених із житньої соломи, та декорували трьома-шістьма герданами, золотистими стьоожками, лелітками, паперовими квітами, перами, ковилою.

За повідомленням К. Мрочка, наприкінці XIX ст. цільні весільні вінки носили також покутські дівчата зі с. Завалля на Снятинщині (кут, у якому сходяться річки Черемош та Прут). Одежа мешканців цього пограничного з Буковиною краю була «зовсім подібна до одяжі буковинської». Зокрема К. Мрочко занотував, що у свята та в неділю дівчата із Завалля одягали на голову «карабулю» — убір у вигляді високого обруча з твердого паперу, зашитого стрічками та герданами, угорі прикрашеного павиними перами [Мрочко 1977, с. 19—20].

У цей само час у деяких селах Західного Поділля, Покуття, а також Гуцульщини поширення набув збірний варіант весільного вінка [Прутівське весілля 1991].

Весільні вінки («капелюшиня», «кода») ще й сьогодні побутують у весільних обрядах у сс. Чуньків, Погорілівка та Брідок Заставнівського р-ну Чернівецької області. Щоправда, наречені тут нерідко використовують убори,

створені в різні роки ХХ століття [Архів 2007б, арк. 4, 13—14, 18, 25]. А от збірні весільні вінки з давніми та сучасними бісерними стрічками сьогодні найчастіше можна побачити в низці сіл Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. [Архів 2015; 2016б; 2017].

*Платоподібні головні убори* — убори голови з відрізу тканини, якими огортають голову. Як типологічна група художніх виробів із бісеру представлена лише одним типом — «наміткою».

*Намітка* («рушнік», «рушнік завіваний», «ручнік», «перемітка», «завойка»), прикрашена бісерною вишивкою, — тип жіночого головного убору у вигляді вузького довгого платя, художньо-композиційна структура якого поєднує декоративне ткання (первинний орнамент) із бісерною вишивкою (вторинний орнамент) [Рис. В. 101—104]. За спостереженням Е. Кольбенгаера, на Буковині такими само намітками «ручниками», якими завивали голови, прибирали й святі образи в хаті та церкві [Кольбенгаер 2008, с. 8].

Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. намітка, у декорі якої використовували бісерні матеріали, була знаною на буковинському Поділлі, буковинському Прикарпатті та буковинському Попрутті (NM, S-5181; ЧОХМ, експозиція; ЧОМНАП, ОДВ-121, 966, 1711; ПК Болюка). Але бісерними виробами впевнено можна назвати лише намітки, бісерна вишивка яких домінує над орнаментальною структурою узоротканого білого поля виробу [Рис. В. 104]. Такі убори голови побутували під назвою «рушник» або «ручник» лише в селах буковинського Попруття (ЧОМНАП, ОДВ-121, ОДВ-1711, Експозиція). Водночас красу художньої мови вишитих бісером «рушників» можна сповна осягнути, уважно аналізуючи мистецький спадок з усіх буковинських теренів.

У другій половині ХХ ст. вишитий бісером буковинський жіночий убір голови «рушник» змінив своє призначення, проте не зник безслідно. Буковинці тривалий час продовжували убирати «рушником» храмові та хатні ікони. Зокрема й досі рушниками першої половини ХХ ст.

прикрашають хатні ікони в деяких селах Заставнівського (сс. Василів, Мосорівка) та Хотинського (сс. Перебиківці й Колінківці) районів Чернівецької області [Федорчук 2014б, с. 1394]. Окрім того, в інтер'єрах українських хат та церков Буковини, Західного Поділля, Покуття та Гуцульщини з'явилися повністю вишиті бісерними матеріалами рушники, що не мають ніякого стосунку до колишніх головних уборів і належать до предметів обстави та ужитку.

Зрідка українки використовували бісер для декорування інших типів головних уборів. Скажімо, вкраплення з бісерних матеріалів можна було зауважити на жіночих чіпцях. Серед таких — вишитий гладдю різнобарвними нитками по чорному атласу «зборник» (чіпець) зі с. Жовнин тепер Жовнине Чорнобаївського р-ну Черкаської області (ПК Щибрі). Скромна вишивка бісерними матеріалами трапляється й на чіпцях Великоберезнянського р-ну Закарпатської області [Коцан 2017, с. 20]. Проте ні ці, ні інші артефакти, у яких основний декор виконано все ж таки не з бісерних матеріалів, до бісерних виробів я не зараховую.

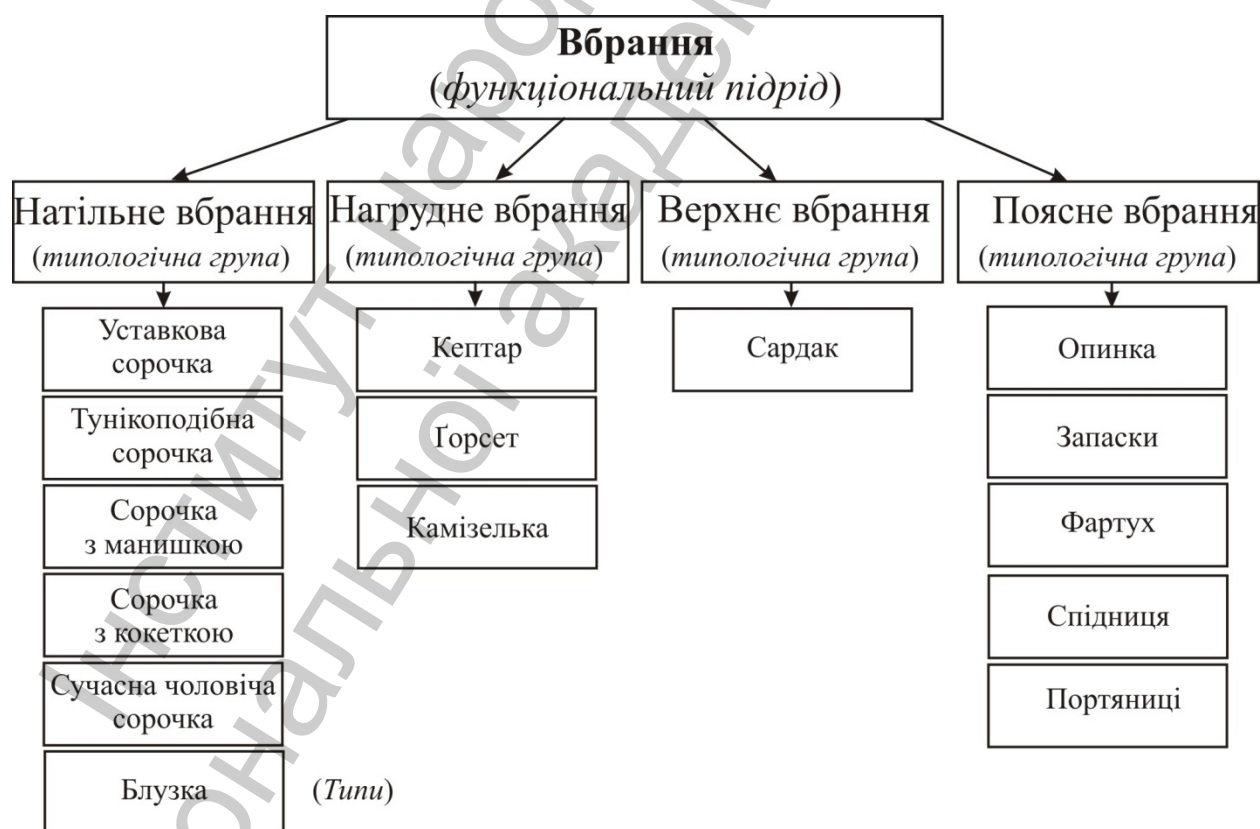
До слова, різного типу декоровані бісером головні убори (чільця, весільні вінки, хустини, намітки, чіпці, шапки) були добре знаним компонентом жіночої, а іноді й чоловічої та дитячої ноші білорусів [Віннікава 2016, с. 141], росіян [Лебедева 1927, с. 68—70, 81—93, 98; Моисеєнко 1990, с. 149—155; Головные убory 2004], молдован (MNEIN, експозиція), румунів [Folk art 1976, p. 202—203], болгар [Банчева 2010, с. 35, 60], чехів (НМП, експозиція) [Tauberová 2012, s. 191—192; Tormyševa 2018, s. 93—111, 171—174], литовців [Tomkuvienė 2013, 240, 243; Fedorchuk 2019b, p. 70; Федорчук 2019г, с. 26] і багатьох інших народів.

Доречно тут пригадати думку К. Мошинського, який вважав усталені композиційні особливості жіночих головних уборів слов'ян добрим прикладом «консерватизму» народної жіночої ноші [Moszyński 1929, s. 392]. Від себе додаймо, що серед величезного багатства декорованих бісером головних уборів різних етносів розпізнати власне українські артефакти,

особливо XIX — початку XX ст., за художньо-стилістичними рисами не складно, що й слугує одним із підтверджень самотності ЕМТ БОНН українців.

**Вбрання** (одяг) — умовно виділений функціональний підрід бісерних компонентів ноші, що насправді є продуктом синтезу двох видів мистецтва — власне вбрання та бісерних виробів.

Розподіл вбрання на типологічні групи я здійснила, опираючись на прийнятий у народознавстві розподіл народного одягу на натільний, нагрудний, верхній та поясний (настегновий) одяг [Матейко 1996, с. 48—122; Ніколаєва 1996, с. 54—97; Ніколаєва 2005, с. 30]. У давньому та сучасному українському народному одязі було виявлено виготовлені із застосуванням бісеру компоненти, що представляють усі чотири типологічні групи, а саме: натільний, нагрудний, верхній та поясний одяг (Рис. 5.2.4).



**Рис. 5.2.4.** Типологія декорованих бісером компонентів вбрання

*Натільне вбрання* — типологічна група, яка об'єднує різного типу (крою) сорочки, оздоблені бісерними матеріалами.

Варіативність крою традиційних українських сорочок виявляється в особливостях з'єднання плечової уставки («полик») й рукава зі станом, у величині та формі плечової уставки, рукавів та підпахових вставок («ластки», «ластовиці»); у характері призбирування верхньої частини рукава й горловини, у відсутності-наявності та в оформленні коміра й низу рукавів; у горизонтальному або вертикальному діленні стану сорочки та в особливостях, пов'язаних із шириною домотканого полотна [Николаева 1988, с. 33; Кожолянко 1999, с. 241].

Вишивка бісером фігурує на тих сорочках, які за основоположними ознаками традиційного крою я умовно поділила на чотири типи: уставкова (поликова), тунікоподібна, з кокеткою, з манишкою. Від кінця ХХ ст. бісерними матеріалами почали декорувати також багатоваріантні (з плечовими швами, з плечовою кокеткою, без ласток, із виточками тощо) чоловічі та жіночі сорочки сучасного крою. Запропонована класифікація узгоджується із тим, що для кожного типу сорочок прикметними є певні варіанти топографії декору.

*Уставкова (поликова) сорочка* — полотняна сорочка з плечовими вставками (плечики, уставки, полики), що мають вигляд прямокутного або трапецієподібного шматка полотна [Нова хата 1930; Булгакова-Ситник 2013, с. 16—18]. Уставки розширяли плечову частину сорочки, завдяки чому горловина та рукав виходили об'ємнішими [Николаева 1988, с. 34].

Уставкова сорочка — найдавніший тип декорованого бісерними матеріалами жіночого натільного одягу. У придністровських селах Буковини та Західного Поділля така сорочка була відома під назвою «морщенка», бо мала дрібно рясований отвір горловини, який утворювався після призбирування на міцну нитку верхніх частин рукава та стану сорочки. Наприкінці ХІХ ст. на вказаних теренах почали з'являтися уставкові сорочки, вишиті одночасно нитками та бісерними матеріалами (NM, S-2966, S-2954;

ЧОМНАП, ОДВ-820; Етно-галерея; ПК Шимчук; ПК Явної; ПК Никорак). На початках бісерні матеріали використовували в декорванні верхніх («плечико», «морщинка»<sup>12</sup>) частин рукава [Кольбенгаєр 2008, с. 7; Рис. В. 105—108]. Згодом бісерна вишивка з'явилася в декорі усього поля рукава («плечико», «морщинка», «стовп»). Нагрудну ж частину сорочки довгий час продовжували вишивати повністю або частково нитками (МЕХП, ЕП-20678; НМУНДМ, В-3906, В-3910, В-3924; ТОКМ, Т-1093).

Жіночі уставкові сорочки, орнаментовані вишивкою нитками та бісером, побутували від кінця ХІХ до середини ХХ ст. у народному одязі Північної Буковини [Кольбенгаєр 2008, с. 7; Костишина 1996, с. 66—68], Західного Поділля [Булгакова-Ситник 2005, с. 38; 2008, іл. 18, 26, 29, 30, 39, 63, 133; Булгакова-Ситник 2013, іл. 33, 35, 43, 51, 63, 64, 103, 123] та Покуття (МЕХП, ЕП-73781).

Упродовж першої половини ХХ ст. барвисті вишиті самим лише бісером полотняні уставки з'явилися на пошитих із фабричних тканин сорочках закарпатських гуцулів [Архів 2016а; Архів 2016в; Рис. В. 109, 110].

*Тунікоподібна сорочка* — полотняна натільна одіж із суцільно кроєними рукавами, пришитими до стану, сформованого з перегнутого на плечах полотнища (без плечових швів) із вирізом горловини (без коміра) із простою обшивкою навколо шиї [Матейко 1996, с. 36; Рис. В. 112—114].

Дуже давня за походженням та проста за кроєм тунікоподібна сорочка у ХІХ ст. була передусім компонентом мало декорованої буденної ноші, завдяки чому отримала назву «буденка». Але упродовж першої половини ХХ ст. саме тунікоподібна сорочка стала тим типом натільного одягу, у якому вишивання бісерними матеріалами набуло максимального розвою. Завдяки бісерному декору тунікоподібна сорочка стала домінантою святкового строю. І нині багато майстринь, які практикують вишивання бісерними матеріалами, надають перевагу полотняним сорочкам такого крою.

<sup>12</sup> Тут мається на увазі частина рукава між його наплічною та основною частинами.

Найдавніші тунікоподібні сорочки, вишиті бісерними матеріалами, з'явилися на теренах Північної Буковини у 1920—1930-х рр., побутуючи там одночасно з аналогічною одіжжю, вишитою нитками. Від середини ХХ ст. тунікоподібна сорочка з бісерною вишивкою почала поширюватися також у деяких селах Гуцульщини, Покуття та Західного Поділля [Федорчук 2014а, с. 990; Сахро 1987, с. 442]. У багатьох осередках ЕМТ БОНН українців мода на вишиті бісером тунікоподібні сорочки утримується й нині [Архів 2008, арк. 6, 9, 11; Архів 2011, арк. 17—18; Архів 2016б, арк. 3, 14, 18].

Особливістю бісерного декору тунікоподібних сорочок є художньо виразна нагрудна вишивка, завдяки якій можна ідентифікувати твір у часі та просторі. Так само багатством композиційних рішень та своїми чималими розмірами може вирізнятися й вишивка рукавів. А от декор навколо горловини та долом сорочки зазвичай був значно скромнішим, його могли виконувати й нитками. У 1960—1970-х рр. на буковинському Поділлі горловину, низ рукавів та поділ сорочки почали обрамляти бісерним мереживом [Федорчук 2008в, с. 549; 2009а, с. 157—158].

Жіночі додільні тунікоподібні сорочки буковинки виконували з двох окремих частин — «станка́» та «під(ь)тічки», які потім зшивали. Від 1960-х рр. станок та підтічку стали викінчувати й носити як окремі компоненти одягу. Проте у своїй роботі я не виокремлюю підтічку як самостійний компонент одягу, оскільки таку одіж завжди носили в комплекті зі станком сорочки.

Серед вишитих бісерними матеріалами тунікоподібних сорочок найбільшим є відсоток жіночої носі. Чоловічих сорочок значно менше, а їхній декор істотно скромніший.

*Сорочка з кокеткою* — натільна одіж, центральною частиною якої є кокетка, до якої пришивали інші деталі: передне й задне полотнища, рукави [Матейко 1996, с. 36; Рис. 115]. Новий фасон сорочок «на кокетці» з'явився наприкінці 1930-х рр. у Хотинському, Кельменецькому та Сокирянському р-нах Чернівецької області. Він повністю змінив традиційне



розміщення вишивки. Провідними мотивами орнаментациї стали найрізноманітніші квіткові мотиви, галузки, букети яскравих кольорів [Кара-Васильєва 2008, с. 26].

Декоровані бісером сорочки на кокетці, як свідчать респонденти, побутували у 1930—1940-х рр. у селах Північної Бессарабії і спорадично на Попрутті [Архів 2007б, арк. 42, 45—46]. Їхня вишивка була значно скромнішою за бісерний декор уставкових та тунікоподібних сорочок. Стрічковий орнамент або декор-мотив зазвичай розташовували на кокетці — уздовж з'єднувальних швів або по обидва боки пазушного розрізу (МС Коновка, експозиція).

Вишивкою могли також прикрашати центральну частину грудей — під кокеткою. У повоєнний час захоплення вишивкою бісером спало [Архів 2007б, арк. 42]. Серед пізніших поодиноких пам'яток трапляються сорочки з кокеткою. Вишиті на таких сорочках фітоморфні мотиви вже є помітно більших розмірів аніж досі. Вони займають значно більшу площу сорочки, прикрашаючи кокетку, центр грудей, рукави [Рис. В. 115].

Сучасні сорочки з кокеткою, вишиті бісером, в осередках ЕМТ БОНН українців, мені не зустрічалися.

*Сорочка з манишкою*, декорована вишивкою бісером, — тип натільного чоловічого одягу, на який можна було натрапити в другій третині ХХ ст. у селах Бессарабії (МНЕІН, 19245-1), Західного Поділля (ТОКМ, Т-1064) Гуцульщини (ЧОХМ, Т-38). Сорочка з манишкою, вишита бісерними матеріалами, побутувала одночасно із більш поширеною сорочкою, вишитою нитками. Вишиті бісером і нитками сорочки з манишкою мали аналогічні композиції, які розміщували переважно на манишці та комірі [Архів 2007б, арк. 41, 44, 46—47].

У музейних колекціях зберігаються також накладні манишки («манішка», «пазушник», «нагрудник»), які вбирали до неорнаментованих чоловічих сорочок, кріплячи ззаду на шиї за допомогою гудзика або гапличка й петельки [Рис. В. 116, 117].

*Сорочка сучасного крою* — тип чоловічої натільної одежі, до якої зараховано різні варіанти класично кроєних сорочок із глибоким або суцільним пазушним розрізом; коміром-стійкою чи виложистим коміром та нерідко з манжетами. Такі пошиті з легких фабричних тканин сорочки я розглядала як один тип декорованої бісером народної ноші через однаковість топографії декору: орнаментальні стрічки розміщують по обидва боки пазушного розрізу, а також доволі часто на комірі й манжетах рукавів. Власне такий тип сорочки, яку часто називають «міською», уподобали собі й сучасні майстрині вишивки нитками [Рис. В. 119, 120].

*Блузка* (від фр. *Blouzon* — куртка) — компонент сучасного жіночого одягу з тонкої фабричної тканини (міткаль, батист, синтетичний шовк) — сорочка з глибоким або суцільним пазушним розрізом, крій якої доволі варіативний, але йдеться завжди про коротку (до стегон) натільну одіж [Рис. В. 118, 171]. Як елемент жіночого одягу блузка відома від ХІХ ст., водночас в українській селянській ноші вона з'явилася у ХХ столітті. Спочатку її шили без плечових швів (станок вперекидку), без пазушного розрізу, з викроєним вирізом для голови, з призбираними під облямівку чи взятими на гумку краями рукавів.

Бісерні матеріали у вишивці блузок почали використовувати з другої половини ХХ ст., відколи декоровані бісерною вишивкою блузки побутують у багатьох осередках ЕМТ БОНН українців [Архів 2004, арк. 7, 8, 10; Архів 2011, арк. 18, 24, 41, 45; Рис. В. 118, 171].

*Нагрудне вбрання* — типологічна група, представлена компонентами ансамблю жіночої та чоловічої ноші, які вбирали поверх сорочки. Серед декорованого бісером нагрудного одягу побутує три типи безрукавок: хутрянй кептар, шиті з тканини камізелька й горсет.

*Кептáр* («кінтáр», «кіптáр», «кожу́х», «кожушо́к», «кожуші́на», «лэйбик») — давній тип хутряного нагрудного безрукавного чоловічого та жіночого одягу [Рис. В. 121, 122]. Святкові хутрянй безрукавки мають глибоку традицію декорування — інкрустування каплями, оздоблення аплікацією з

різнобарвної шкіри, облицювання візерунковою тасьмою чи кольоровим шнуром, вишивання нитками. Від початку ХХ ст. у селах Північної Буковини кожушані безрукавки почали одночасно вишивати нитками та бісером [Федорчук 2014а, с. 995]. У 1920-х рр. в ансамблі народного одягу буковинців з'явилися кептарі, у яких вишивка бісером домінувала над іншими елементами декору [Кожолянюк 1999, с. 304]. Ближче до середини ХХ ст. декоровані бісерними матеріалами кептарі спорадично можна було побачити також на покутянах (НМНМГП, ДМ-339) Сьогодні бісерні кептарі носять на Буковині, Покутті та Гуцульщині (ПК Гафійчук; ПК Чуприни, ПК Василюків; ПК Петричука).

*Горсет* («горсик з лапцями», «горсет з брижками», «лейбик») — безрукавна жіноча нагрудна одіж, довжиною до талії або трохи нижче від неї [Рис. В. 123—126]. Нижні краї горсета, вирізи для голови та рук могли обрамляти викроєними з тієї самої тканини, що і вся безрукавка, фестонами півовальної («лапці», «брижки») або трикутної («зубчики») форми. Побутували й горсети, нижній край яких облямовували планочкою, яку могли кроїти з тканини іншого, аніж уся безрукавка, кольору (ПК Федорчук). Траплялися й горсети без усіляких облямівок (ТОКМ, Т-2264, 2688, 2973).

Наймоднішою вважали одіж, пошиту з темно-вишневого, коричневого або чорного оксамиту. Вона з'явилася в народній ноші українців у 1920-х роках. Мода на декоровані вишивкою (нитки, бісер, лелітки) безрукавки (горсет і камізелька) була пов'язана з діяльністю українських жіночих товариств [Булгакова-Ситник 2005, с. 167]. Мати таку одіж означало бути причетним до національно маркованих суспільних ініціатив. Для прикладу, у с. Самолусківці Гусятинського р-ну Тернопільської обл. усі 16 членкинь товариства «Луг» мали вишиті бісером безрукавки [Архів 2004, арк. 10].

Вишивку бісером на горсеті переважно розміщували по центру пілок та спинки горсета. Найчастіше вишивали завітчані галузки, букети чи вазони. Фестони ж горсета орнаментували мініатюрними галузочками однакової форми.

Іноді фестонів не декорували (ТОКМ, Т-2754). Найрозкішніші композиції можна було побачити на безрукавках галичанок (НМЛ, Т-1398, 2010, 2534; ТОКМ, Т-2668, 2973; МК Лемківське село, експозиція; МЛТ, КН-1). Натомість дуже стриманими були твори поліщучок. До винятків належали безрукавки з вишивального осередку в містечку Степань Рівненської обл., де бісерною вишивкою безрукавок займалося багато майстринь. Завдяки широким практикам тутешня творчість набула виразних своєрідних ознак (СІЕМ, 3 зал, експозиція) [Архів 2010, арк. 27].

*Камізіелька* («камазоля», «корсётка», «сердак», «байбарак») — тип нагрудного жіночого одягу у вигляді оксамитової (рідше — сатинової чи іншої) безрукавки, довжиною до низу стегон. Для народної ноші Східної Галичини типовими були суцільно кроєні ледь приталені камізіельки [Рис. В. 127—129]. В інших куточках України можна було побачити помітно довші камізіельки, що мали клиноподібні вставки («вуса»). Пошиті з оксамиту темних кольорів, оздоблені бісером, січкою та склярусом камізіельки почали набувати популярності в 1930-х рр.

Особливо розкішним був декор передніх пілок. Іноді вишуканою бісерною вишивкою прикрашали й спинку безрукавки. Найчастіше можна натрапити на мотив завітчаної галузки або вазона.

Декорувати камізіельку, як і горсет, могли також стрічковим орнаментом, який розміщували навколо вирізу горловини і пройм, краєм пілок, внизу безрукавки.

Кроєні з тканини та оздоблені бісерними матеріалами горсет і камізіелька стали компонентами святкового вбрання Східної Галичини та деяких сіл Волині, Полісся, Буковини, Середнього Подніпров'я (РОКМ, Т-2149, 2152, 4278, 4299, 4396; СІЕМ, 3 зал, експозиція; ПК Дзьобака).

Аналогічні типи нагрудного одягу можна відшукати в традиційній ноші різних європейських народів, які оздоблювали таке вбрання аплікаціями з тканини, шкіри, декоративних стрічок, вишивкою нитками, вкрапленнями з бісеру й леліток або й повноцінними вишивками з бісеру [Віннікава 2016,

с. 46—81; Kotula 1951, рyc. 27; Dekowski 1954, s. 40; Świątkowska 1953, рyc. 42, 43, 54; Turska 1997, s. 65, 89, 93—95, 197, 249].

*Верхнє вбрання* — типологічна група, представлена компонентом ноші закарпатських гуцулів. Ідеться про сардак з бісерним декором, відомий серед закарпатських гуцулів під назвою «петék».

*Сардак* — верхній зимовий чоловічий та жіночий сукняний одяг. Святковий сардак прикрашали декоративними шнурами, китицями, а також доволі часто вишивкою різнобарвними вовняними нитками. На закарпатській Гуцульщині сардак («петек») шили порівняно коротким (до середини стегон); він мав стоячий комір та довгі рукави [Ясіня 2015, с. 23, 38]. У першій половині ХХ ст. «петек» стали декорувати бісером, який вкрапляли у вишивку нитками [Архів 2016а, арк. 6, 8, 12, 18; Рис. В. 130]. Значно дорожчим та моднішим був петек, який мав накладні уставки, повністю вишиті бісером [Архів 2016а, арк. 12, ]. Ці уставки виконували на смужках полотна й пришивали довкола нагрудного розрізу, на комір, плечі й манжети рукавів (ПК Зелінського).

*Поясне вбрання* — доволі розмаїта типологічна група бісерних виробів святкової ноші, до якої входять п'ять компонентів-типів: опинка, запаски, фартух, спідниця та портяниці.

*Опинка* («гóрботка», «катрінця») — дуже давній тип поясного жіночого вбрання у вигляді домотканої орнаментованої тканини, якою обвивали стегна. Таке вбрання було характерним для Буковини, Покуття й Поділля [Матейко 1996, с. 59].

Бісерний декор на такому одязі вперше з'явився в окремих осередках буковинського Поділля. Це були давні, кінця ХІХ — початку ХХ ст., темні домоткані «горбатки», які в другій половині ХХ ст. під впливом новомодних тенденцій почали декорувати бісером [Архів 2007б, арк. 8, 13, 25, 27; Рис. В. 131]. Згодом ткану горботку буковинки замінили на покупну цупку, переважно вовняну, тканину чорного кольору. Новомодна опинка з бісерною вишивкою, що суттєво відрізнялася своїм декором від традиційної

«горбатки», отримала на буковинському Поділлі окремішню назву — «катрінца» (запозичення з румунської мови) [Архів 2007б, арк. 8, 50]. А от майстрині Західного Поділля, що перейняли в буковинок моду на вишиті бісером опинки, окрім вовняної тканини, використовують для своїх «гóрботок» і «запасок» також оксамит червоного, коричневого та чорного кольорів [Архів 2011, арк. 66, 84, 95; Рис. В. 133, 171].

Композиція декорованої бісером опинки зазвичай складається з трьох частин. На першій, передній, частині опинки вишивають найбагатший декор, що займає більше як половину простору. Другу, позадню, частину декорують лише внизу неширокою орнаментальною стрічкою. Третю ж частину опинки, яка ховається під передньою, переважно не вишивають.

*Запаски* — давній тип незшитого поясного одягу із двох (передньої та задньої) пілок. Запаски побутували на Гуцульщині, Буковині й Поділлі [Матейко 1996, с. 59].

Об'єктом творчих інспірацій із бісером запаски стають у 1970-х рр. у деяких селах буковинського Попруття, де до цього побутувала вишита бісером опинка. У вирішенні бісерного декору сучасних запасок буковинські майстрині експериментують із композиційними схемами та мотивами; поряд із бісерними матеріалами широко використовують лелітки [Архів 2007б, арк. 36].

*Фартух* («фартушóк», «запаска») — тип одноплатового поясного одягу, похідний від двоплатових запасок. За формою та розташуванням в ансамблі одягу нагадує передню частину запаски. Як тип декорованої бісером святкової ноші відомий від 1920-их рр., відколи його, як і безрукавки, почали шити з оксамиту темних відтінків [Рис. В. 132].

Безрукавок, оздоблених бісерною вишивкою, було значно більше, ніж декорованих у той само спосіб фартушків. Дозволити собі мати і безрукаву, і «запаску» могла не кожна дівчина. Зокрема свідки згадують, що «вібиті» бісером «запаски» в селі мали двоє-троє односельців, тоді як горсети або камізельки були в багатьох [Архів 2003, арк. 3—4; Архів 2011, арк. 24]. Дехто

в комплекті з вишитою бісером оксамитовою безрукавкою носив оксамитовий фартушок, вишитий нитками [Архів 2003, арк. 7].

Використання бісеру у декоруванні оксамитових фартушків відоме було також у поляків [Dekowski 1954, рис. 49, 50; Świątkowska 1953, s. 33].

На рубежі ХХ—ХХІ ст. зовсім несподівано вишиті бісером фартушки з'явилися у комплексі ансамблю народного одягу деяких сіл галицької Гуцульщини. Їх почали шити з білого узористого шовку. Стрічково-ярусний декор, як колись, так і тепер, вишивають користуючись канвою, яку у кінці роботи випорюють [Федорчук 2017г, с. 1066—1067].

*Спідниця* — поясний зшитий жіночий одяг, що з'явився в українських селах Східної Галичини й Буковини в ХІХ та набув поширення у ХХ столітті. Як один із типів прикрашеного бісерною вишивкою вбрання спідниця відома від 1930-х рр., відколи її почали переважно шити з оксамиту чи плюшу чорного, вишневого, брунатного кольорів. У низці сіл Західного Поділля бісерною вишивкою прикрашали спідниці з вовняних матеріалів (ТОКМ, Т-1350, Т-1739) [Рис. В. 123—126]. Від 1960-х рр. подільські майстрині вже надавали перевагу оксамиту, відмовляючись від інших тканин. Вишивання оксамитових безрукавок, опінок та спідниць має у селах західних областей України своїх послідовників дотепер.

*Портяниці* («поркениці») з бісерною вишивкою — рідкісний тип чоловічої ноші буковинського краю. Мірра Костишина вважає такі вироби зональною особливістю рівнинних сіл Північної Буковини [Костишина 1996, с. 82]. Мені відомо лише про декоровані бісером «поркениці» середини ХХ ст. із теренів Заставнівського р-ну Чернівецької області (НМУНДМ, В-4001; МС Погорілівка, 573).

Функціональний підрид *доповнення* представлено типологічними групами: сумки та платоподібні вироби (Рис. 5.2.5).

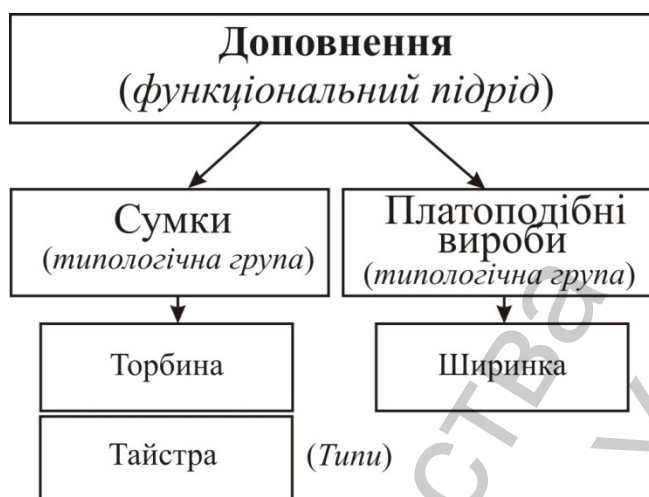


Рис. 5.2.5. Типологія декорованих бісером доповнень вбрання

Сумки — давній компонент поденного й святкового комплексів українського народного одягу [Никорак 1988, с. 74]. Сумки господарського та святкового призначення різнилися між собою формою та декоративним вирішенням. Господарські «бісаги», «бесажки», «сакви», «тайстри» та «трайсти» шили з однотонних, смугастих або клітчастих тканин для сумок. Такі тканини виробляли з конопляних, лляних чи вовняних ниток нефарбованих природних кольорів. Святкові ж сумки відрізнялися барвистим колоритом. На теренах Закарпатської та Чернівецької обл. у виконанні тканин для сумок уживали вигадливих геометризаних та стилізовано-рослинних композицій [Никорак 1988, с. 74—82].

Від початку ХХ ст. у деяких осередках традиції бісерного оздоблення народної ноші українців з'явилися торбини, декоровані бісером. Відзначу, що схожі доповнення одягу побутували не лише в українців. Для прикладу, наприкінці ХІХ ст. аналогічні вироби стали компонентами народного костюма литовців у регіоні Мала Литва. Пошиті з тканини й прикрашені бісерною вишивкою на фітоморфну тематику торбини-кишеньки так звані «далмони» («delmonas») носили пристебнутими або прив'язаними під фартухом (ховаючи від стороннього ока) [Aleknienė 2014, p. 18—74].

*Торбина* — сумка прямокутної форми для неважких предметів, яку носять на тканому паску через плече [Рис. В. 136]. Бісерний декор, зокрема, мала



пошита з оксамиту торбина, яка побутувала в першій половині ХХ ст. у святковій чоловічій ноші мешканців тепер Снятинського р-ну Івано-Франківської області (МС Іллінці, експозиція). На жаль, артефактів майже не збереглося [Архів 2018, арк. 5—6]. З огляду на відомі мені пам'ятки, причина може ховатися в тому, що модні в першій половині ХХ ст. оксамитові торбини покутян мали композиції з національною символікою, як-от «лев у короні» та «тризуб», які вишивали з бісеру жовтого та блакитного кольорів [Федорчук 2018б].

*Тайстра*, або *трайста*, — сумка прямокутної форми, пошита з домотканого платя або фабричної тканини [Рис. В. 137, 138]. Власне бісерна вишивка з'явилася у другій половині ХХ ст. на буковинських тайстрах, пошитих із полотна. Від свого тканого з вовняних ниток прототипу бісерна тайстра перейняла форму, розміри та композиційні мотиви. Водночас матеріал (бісер, січка) і техніка виконання декору (вишивка «півхрестиком») внесли в композиційне вирішення твору нові художньо-стилістичні нюанси [Федорчук 2014б, с. 1400—1401]. Серед найвиразніших із них — надмірна декоративність композицій, їхня перевантаженість блискучими акцентами, через яку бісерні тайстри стали атрибутом винятково жіночого вбрання. Бісерні тайстри досі актуальні на буковинському Попрутті, зокрема в Новоселицькому р-ні Чернівецької області [Архів 2007б, арк. 17].

Платоподібні вироби як доповнення одягу теж відомі багатьом українцям. Це — в'язані шалики та пошиті з домотканих і фабричних тканин невеличкі хустинки, які носили на шиї, на поясі або в руці. Зокрема покутянкам належать спроби використати бісер у декоруванні невеличких хустинок — так званих «ширинок».

*Ширинка* («шириночка», «шервёт») — невеличка хустинка, оздоблена делікатною вишивкою [Матейко 1996, с. 164; Кіреєва 2005, с. 80; Снігур 2017, с. 100—102]. Ось що повідомляли про призначення такого доповнення українського народного строю в одному з номерів «Нової хати»: «Ширинка — це рід хустини з вишивками, яку сільські дівчата дають в дарунку своєму

судженому, і він в часі весілля носить її заткнену за поясом. Також коли до села або хати завитає якийсь дуже визначний гість, і його по-старому звичаєві вітають хлібом і сіллю, тоді під хліб стелиться на тарілку вишивану ширинку. Врешті де-не-де завішують цього роду хустини на стіну під образами. Ширинка — це хустина з полотна, квадратова, у вимірі 40—50 см, на якій у чотирьох рогах розміщено геометричний або із стилізованих квітів орнамент, а довкруги краєм обрамування циркою<sup>13</sup> або кольоровою обміткою. Тоді також всі чотири кінці закінчені кольоровими кутасами» [Нова хата 1928а, с. 26].

Основним способом декорування ширінок було вишивання нитками. Водночас на Покутті відомі також ширинки, вишиті бісером. Одна з найкращих таких пам'яток зберігається в приватній збірці Романа Білика (ПК Білика) [Рис. В. 139].

У першій половині ХХ ст. доповнення народної ноші, виконані із використанням бісеру, побутували й за межами України. Зокрема в польському народному одязі можна зауважити панчохи, які в'язали з вовняних ниток із насиленим на них бісером, та панчохи, пошиті з оксамиту й вишиті бісером [Świątkowska 1953, s. 44, 45, рис. 62, 64]. Із вовняних ниток із насиленим на них бісером поляки й литовці виконували наручі, які в поляків мали назву «ренкавки», а в литовців — «решінес» (LNM, ЕМА-697, 704, 712—716, 731, 752; NMKČM, Е-1545—1547, 1550, 1567, 1574, 1575) [Świątkowska 1953, s. 44, 45, рис. 61, 63; Juškienė 2008; Tomkuvienė 2013, p. 251—252; Федорчук 2019г, с. 26—27]. На початку ХХІ ст. «решінес» отримали друге життя й стали актуальним мистецьким брендом Литви.

На останок типологічного огляду бісерних компонентів народної ноші українців додаймо, що відомі українським майстрам техніки роботи з бісером дозволяють виконувати бісерний декор практично на всіх типах одягу і його доповнень. Припускаю, що могли існувати типи, інформацію про які зібрати мені не вдалося. Наявні також зовсім унікальні пам'ятки, відомостей про які

<sup>13</sup> Тут мається на увазі мережка.

настільки мало, що я не відважилася врахувати їх, складаючи запропоновану типологію.

Скажімо, поза моєю типологією опинилась відома серед буковинців, дуже схожа на кептар, але значно довша нагрудна одіж — мунтян («мунтянка»). Завдяки колекціонерові Івану Снігурові зберігся декорований бісером мунтян із с. Волоки Глибоцького р-ну Чернівецької області (понад 90% населення становлять румуни) [Снігур 2017, с. 206—207]. Але жодного писемного, зображального, усного, а тим паче речового джерела, яке б вказувало, що така декорована бісером нагрудна одіж була знаною серед буковинських українців, я не виявила. Також під час експедиційних досліджень у с. Костилівка Рахівського р-ну Закарпатської обл. траплялася інформація про в'язані з вовни панчохи «капчури», прикрашені вузькими вишитими бісером уставками [Архів 2016в, арк. 5, 14]. Проте самих пам'яток побачити тоді так і не пощастило. Наразі мені відомо лише про одну таку пам'ятку, що є експонатом Закарпатського музею народної архітектури та побуту (ЗМНАП, О-278/2).

Отже, типологія бісерних компонентів народної ноші українців має розгалужену структуру, представлену чотирма функціональними підлогами (накладні прикраси, головні убори, вбрання та доповнення), типологічними групами та типами бісерних виробів. Загалом ансамблі народного одягу українців знайшов використання 41 тип бісерних виробів. Типологічне розмаїття є одним з показових свідчень успішного розвитку автентичної традиції.

***На підставі викладеного матеріалу можна зробити такі висновки до Розділу 5:***

Художні вироби з бісеру — вид декоративного мистецтва, представлений трьома функціональними родами: компонентами ансамблю одягу, виробами церковного призначення, предметами хатньої обстави та ужитку.

У народній творчості українців бісер отримав широке застосування у виготовленні компонентів ансамблю народного одягу. Вказаний функціональний рід художніх виробів із бісеру охоплює чотири підроди:

накладні прикраси, головні убори, вбрання та доповнення. Кожен із підродів розподіляється на типологічні групи та типи бісерних виробів. Це 4 типологічні групи накладних оздоб із бісеру (головні, нашійні, нагрудні, поясні прикраси), 2 типологічні групи головних уборів (вінцеподібні, платоподібні вироби), 4 типологічні групи одягу (натільна, нагрудна, верхня та поясна одіж), 2 типологічні групи доповнень ноші (сумки, платоподібні вироби). Усього в народній ноші українців використання знайшли 20 типів прикрас, 15 типів компонентів вбрання, 3 типи головних уборів, 3 типи доповнень одягу (усього 41 тип).

До найдавніших і водночас особливо популярних компонентів народного одягу належали накладні прикраси, зокрема стрічковий гердан, розетковий гердан, однодільна силянка, зубчаста силянка, плетінка об'ємна, котильон, краватка. Серед малопоширених залишалися дводільна силянка (Північна Буковина, Західне Поділля, Гуцульщина, закарпатська Бойківщина), криза (Лемківщина, Бойківщина, Західне Поділля), перетинчастий гердан (Бойківщина, Гуцульщина, Покуття). Серед унікальних — хрещатий гердан (Покуття, Буковина), обплетене монисто (Покуття) та квітка (буковинське Поділля).

Невеликий ареал отримали також виконані із застосуванням бісеру головні убори. Їхнє побутування стало своєрідною відзнакою найбільш розвинених осередків ЕМТ БОНН українців. Зокрема декоровані бісером головні убори упродовж XIX ст. доповнили народну ношу Північної Буковини (намітка, чільце, весільний вінок), Покуття (чільце, весільний вінок), Західного Поділля (чільце, весільний вінок) та Гуцульщини (чільце, весільний вінок).

Упродовж XX ст. в народну ношу українців увійшов декорований бісером натільний, поясний та нагрудний одяг, що до сьогодні широко побутує на теренах Північної Буковини, Покуття, Західного Поділля та Гуцульщини. Не скрізь бісер дістав використання у виконанні доповнень народного строю. Зокрема декорована бісерною вишивкою оксамитова торбина й полотняна

ширинка стала відзнакою народної ноші деяких покутських, а полотняна торбина «тайстра» — декотрих буковинських осередків.

Типологізація бісерних компонентів народної ноші українців та з'ясування меж поширення кожного із типів підтверджує, що найдавніші та найрозвиненіші осередки етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців зосереджувалися в макроаралі, який охоплював Північну Буковину, Західне Поділля, Покуття та Гуцульщину, оскільки саме тут побутовало найбільше типів, зокрема й, унікальних.

## РОЗДІЛ 6

### ЛОКАЛЬНА ВАРІАТИВНІСТЬ ТРАДИЦІЇ: НАЙДАВНІШІ АРЕАЛИ

Наукові студії локальних проявів етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців проводилися в ареалах Північної Буковини, Західного Поділля, Покуття та Гуцульщини [Карта. Б. 1]. Вони мали щонайменше дві мети. Зокрема важливо було підтвердити багату варіативність традиції і тим самим засвідчити її тривалий і самобутній шлях розвитку. Разом із цим важливо було зібрати й увиразнити дорогоцінний пласт призабутого народного досвіду, який сьогодні на хвилі актуалізації традиції бісерного оздоблення народної ноші українців є вкрай затребуваним.

#### 6.1. Північна Буковина

Північна Буковина — історико-адміністративний район в межах сучасної Чернівецької обл., що є зоною симбіозу трьох сусідніх культур — української, молдовської та румунської. Буковину неодноразово заселяли значні групи колоністів — переселенців з австрійських, німецьких, польських, російських країв. Внаслідок постійної імміграції з Галичини та Поділля всякчас збільшувалося також українське населення Буковини [Кожолянко 1999, с. 41—58].

Отож, матеріальна й духовна культура українців буковинського краю формувалася у контекстах сильних асиміляційних процесів (близького сусідства та змішаних міжрегіональних та міжнаціональних шлюбів), а також неодноразової румунізації населення. Зокрема найпомітнішими для народної ноші українців Буковини стали впливи молдовської та румунської культур [Кожолянко 1999, с. 17].

Попри іноетнічні та міжрегіональні впливи, народна ноша українських буковинців — це доволі цільний етномистецький феномен. Спільним є перелік головних складових ансамблю народного одягу та засади їхнього крою,

грунтовані на прямокутних формах [Костишина 1996, с. 18]. Водночас специфічні зональні розбіжності проявилися у побутуванні окремих типів бісерних прикрас та компонентів вбрання, у характерологічному застосуванні різних засобів та прийомів художньої виразності.

Народну ношу українців Буковини розглядають у контекстах чотирьох локальних комплексів: буковинського Поділля (територія сучасних Заставнівського та західної частини Хотинського р-нів Чернівецької обл.), буковинського Попруття (територія сучасних Новоселицького та більшої частини Кіцманського р-ну Чернівецької обл.), буковинського Прикарпаття або Передгір'я (територія сучасних Глибоцького, Сторожинецького, південно-західної частини Кіцманського та північної частини Вижницького р-нів Чернівецької обл.) та буковинської Гуцульщини (територія сучасних Путильського та частини Вижницького р-нів) [Кожолянко 1999, с. 291—312]. Такий зональний поділ є виправданим і для дослідження локальних особливостей ЕМТ БОНН. Проте бісерні компоненти ноші буковинських гуцулів у цій роботі розглядаються у контексті традиції бісерного оздоблення народної ноші Гуцульщини.

### ***6.1.1. Перший етап буковинської традиції***

Появу народних виробів з бісеру, як складових святкової ноші буковинців, я датую кінцем XVIII ст., оскільки переконана що у першій половині XIX ст. вже тривало їхнє поширення. Вагомим аргументом на користь думки про зародження традиції бісерних виробів саме у цей час є артефакти буковинської традиції БОНН, виконані з наддрібного бісеру (типового для творчості першої половини XIX ст.), які уже мають добре сформовану художньо-виразну мистецьку структуру, що посвідчує тривале (понад пів століття) існування традиції<sup>14</sup> [Рис. В. 23, 54, 61, 96—98].

Давньою і дуже популярною оздобою в українок було монисто, яке

<sup>14</sup> Про аргументи, що дозволяють датувати народження ЕМТ БОНН українців зламом XVIII—XIX ст., говорилося також у підрозділах 3.4. та 4.1.

виконували технікою набирання в разки. Зазвичай буковинки вбирали дев'ять і більше разків, називаючи таку прикрасу за найменуванням матеріалу, як от, «пацьоркі», «пацеркі», «цяткі» (бісер), «грусталі», «хрусталі» (скляні намистини) [Федорчук 2008в, с. 541].

Від зламу XVIII—XIX ст. стали поширюватися бісерні прикраси з орнаментальною структурою, які виконували у техніках шиття, нанизування, а з кінця XIX ст. — ткання. Серед найдавніших — стрічковий гердан («йордан», «гьордан», «дьордяник», «усьорок»), відпочатково знаний як жіноча оздоба шиї та голови. А вже у другій половині цього століття, як засвідчують світлини-експонати Тернопільської етнографічної виставки 1887 р., буковинки уже носили стрічковий гердан на грудях, ним також прикрашали парубочі капелюхи (ІН НАНУ, ІФБ-10619, ІФБ-10634) [Рис. В. 158].

Часто тулію капелюха буковинські парубки прикрашали відразу кількома герданами [Стельмащук 1993, с. 180]. Найбільшим декоративним багатством відзначалися капелюхи парубків з буковинського Поділля та буковинського Попруття, на які, окрім стрічкових герданів, також чіпляли трясунки, бісерну квітку (одну або декілька), яскраві квіти з шовку, пір'я пави або півня, пучки ковили, дзеркальце [Костишина 1996, с. 83].

Трясунки («трісулька», «гушки») нерідко слугували відзнакою лише убору молодого [Матейко 1976, с. 60]. Прикрасою весільною капелюха була винизана з бісеру квітка, що побутувала на буковинському Поділлі та буковинському Прикарпатті. У деяких селах краю на капелюх молодого чіпляли одразу п'ять квіток: з чотирьох сторін тулії та на маківці [Павлюк 2000, с. 106]. Квітку виконували з дрібного бісеру, що дозволяло майстриням створювати естетично витончену наповнену графічними елементами композицію, в основі якої — мотив ріжкатога ромба — символ єдності чоловічого та жіночого начала [Селівачов 2005, с. 201; Рис. В. 79].

У другій половині XIX ст. в ансамблях чоловічого одягу різних теренів Буковини з'явився довгий (нагрудний) стрічковий гердан («басма», «басми»), на опущених на груди кінцях якого закріплювали невеличке дзеркальце



[Кожолянюк 1999, с. 287—288]. На буковинському Прикарпатті опущені на груди кінці довгого нагрудного стрічкового гердана («гердан», «лиц») могли перехрещувати і підтикати під пояс [Костишина 1996, с. 57].

Завдяки румунським впливам характерною особливістю ансамблю буковинського жіночого одягу були салби — нагрудні прикраси з монет, нашитих на овальний або чотирикутний плат тканини (ЧОКМ, експозиція). У другій половині XIX ст. монети стали також підшивати до стрічкових герданів. Тоді ж стрічкові гердани з підшитими до нижнього краю монетами почали використовувати і як знаковий елемент весільних вінків та парубочих капелюхів [Рис. В. 96].

Упродовж другої половини XIX ст. буковинський жіночий стрій органічно доповнили також: стрічковий гердан з підвісками, кутовий гердан, одnodільна силянка, зубчаста силянка, об'ємна плетінка (NM, S- 2867, S- 2870, S-2917, S-2918; НМНАПУ, О-1156) [Кольбенгаєр 2008, с. 9; Рис. В. 61]. А наприкінці XIX ст. в жіночій та чоловічій носі з'явився також розетковий гердан («басма», «басаман», «йордан», «йорданник», «гьордан», «усьорок»). Особливістю буковинського розеткового гердана було те, що його часто виконували, поєднуючи техніки набирання в разки, нанизання («псевдоткання») та ткання: ткані фрагменти перемежувалися короткими вставками ниток з набраним на них бісером або склярусом. На тканих фрагментах переважно виконували геометризовані композиції з фітоморфними мотивами.

Упродовж XIX ст. широкого визнання на Буковині набули декоровані бісером вінцеподібні дівочі головні убори. Зокрема, у деяких селах буковинського Прикарпаття побутувало чільце («накісник»), що мало вигляд невисокого вінця. Його декор складався з одного-двох стрічкових герданів, нерідко також інших декоративних елементів, як от вовняних кутасиків, фігурних бляшок, намистинок. Широковідомим в українок Північної Буковини був нерозбірний (цільний) весільний вінок (обов'язковий атрибут молодої та дружок), відомий в краї під назвами «гердяник», «дьорданник»,

«капелюшиня», «коди», «кодина», «коробка», «кошик». Відносно високий вінцеподібний убір мав багатий декор із бісерних стрічок, штучних квітів, позументних та шовкових стьожок, монет чи їхніх імітацій, леліток абощо та доповнювався апотропеями. Значна кількість матеріалів, з яких буковинські майстрині виготовляли такий убір, сприяла його локальній варіативності [Федорчук 2013в, с. 1083; Рис. В. 96, 97].

Для прикладу, у с. Топорівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл. «кóди» («кодiни») мали форму розширеного догори вазона. Тулію убору традиційно прикрашали багатобарвними штучними квітами (по всьому периметру тулії) і увінчували великим букетом ковили («султáн»).

В осередках, щонайбільше буковинського Поділля та Прикарпаття, де дівочі убори прикрашали бісерними стрічками, найпоширеніший варіант весільного вінка мав вигляд високої (15—25 см) іноді трохи розширеної угорі корони, діаметр нижньої частини якої відповідав об'єму голови. Основою убору служила плетена із соломи або кроєна з картону тулія. У передній (налобній) частині весільного вінка іноді робили дугоподібної форми узвишся (NM, S-1945; МЕХП, ЕП-22784; НМНАПУ, О-357) [Рис. В. 96, 97]. Загальний декор весільного вінка включав декілька стрічкових герданів, що мали різну ширину. Широкі та вузькі гердани розміщували по усій висоті тулії, вміло оперуючи контрастами їхніх розмірів. Ознакою убору ХІХ ст. були позументні стьожки, якими розділяли багатоярусний орнамент, утворений чергуванням герданів [Матейко 1973, с. 48]. Композиція убору у його центральній частині (над чолом) часто доповнювалася букетом-вінком зі штучних квітів та цвіту безсмертника. Іноді квітами вкривали також маківку убору. Прикметною особливістю буковинського весільного вінка, як уже згадувалося, був стрічковий гердан з монетами або круглими декоративними бляшками, яким обрамляли нижній край головного убору [Федорчук 2014г, с. 437; Рис. В. 96].

Обов'язковим атрибутом весільного вінка був барвінковий віночок, який накладали поверху готового виробу. В потаємних місцях або на

видноті убору нареченої кріпили часник (цілий або кілька зубчиків) [Рис. В. 97]. Увінчував убір букет ковили. Загальноукраїнською відзнакою дівочого убору були шовкові стрічки, які кріпили ззаду тулії і які спадали на плечі та спину дівчини. Їх також могли прикріплювати до коміра нагрудного одягу; тоді сам вінок не мав стрічок [Кожолянко 2010, с. 61].

Орнаментика накладних прикрас з бісеру та бісерного декору чільця й весільного вінка відзначалася багатю варіативністю, побудованою на основі широкого кола мотивів, зокрема й багатоелементних. Розвою орнаментики сприяли можливості технік роботи з бісером, які буквинки освоїли упродовж ХІХ століття. Зокрема техніка шиття «у прикріп» дозволяла створювати композиції з мотивами геометричних (прямокутних, трикутних, зигзагоподібними) та геометризованих (хвилястих та заокруглених) форм [Рис. В. 23]. А техніка нанизування — композиції з мотивами, що мали виключно геометричні, строго лінійні, обриси (МЕХП, ЕП-22565—22578; ПК Снігура). Разом з тим, попри деякі технічно обумовлені обмеження, саме у техніці нанизування буквинські майстри створили найбільше число художньо виразних композицій. Усе це завдяки тому, що техніка нанизування має низку прийомів, на основі яких можна створювати різні варіанти наділеного ажурністю технічного орнаменту у границях якого створюється художній орнамент бісерного твору. Зокрема на буквинських бісерних плетінках ХІХ ст. були виявлені варіанти (різні розміри ромбічних ґраток) нанизування «сіточкою» та поєднання прийомів нанизування «сіточкою» та «у хрестик». Відомим прийомом нанизування було й «псевдоткання» (МЕХП, ЕР-80533; ПК Валька).

Додаткових декоративних нюансів виробу додавала червона вовняна тасьма, на яку часто нашивали прозірчасту бісерну стрічку, завдяки чому створювали ефект так званої «сліпої ажурності» [Федорчук 2007а, іл. 84].

Створенню художньо виразних композицій сприяло те, що буквинські майстри ХІХ ст. нанизуючи виріб полюбляли застосовувати кілька технік одночасно. Для прикладу, стрічковий гердан для

«капелюшиня» із с. Василів Заставнівського р-ну Чернівецької обл. майстриня шила «у прикріп» по вишневій тасьмі, використовуючи не сам бісер, а вже готові ланцюжки, нанизані на дві нитки прийомами «колечками» та «у хрестик» (ЧОКМ, III-4522).

Наприкінці XIX ст. буковинські майстри познайомилися з технікою ткання, однаково придатною для створення геометричних і геометризованих (ступінчасто-гранчастих) орнаментальних форм. У рівнинних районах Буковини з'явилися прикраси з фіто- й орнітоморфною орнаментикою. Разом з тим, у гірських районах побутовали бісерні оздоби головно з геометричною орнаментикою.

Але відзначу, що першість в композиціях накладних прикрас XIX ст. належала геометричним мотивам: варіантам ромба (простого чи ріжкатоного, усередині з меншим ромбом або переділеного хрестом із крапками-насінинами усередині секцій). Мотив ромба часто поєднувався із мотивом скісного хреста. Популярними були й мотиви рівнораменного хреста, восьмипелюсткової розети, пів ромба (трикутника), зигзагоподібний, косицевий, шнуровий та S-подібний мотиви [Федорчук 2007а, іл. 76, 84, 93, 96; Рис. В. 61, 79, 86, 96, 97, 143]. Аналогічних форм мотиви були типовими й для орнаментики народних бісерних виробів Покуття.

Водночас лише у буковинців зустрічалися орнаментальні стрічки з шестипелюстковими квітами-розетами, що склалися з круглих елементів. Мотив квітки-розети виконували технікою шиття «у прикріп» (по червоній вовняній стрічці): нитку з набраним бісером укладали в круг по спіралі. Особливо ефектно виглядала композиція з квіток, шитих «у прикріп по настилу» — елементи мотиву мали фактурні конусоподібні обриси. Орнаментальну стрічку з таким мотивом найчастіше можна побачити у структурі весільного вінка [Федорчук 2007а, іл. 87; Рис. В. 96].

Важливою відзнакою буковинських народних оздоб XIX ст. був їх колорит: біла та різних відтінків зелена, темно-червона, синя, вохриста та іноді рожева й чорна барви (МЕХП, ЕП-22547—22578). Правдоподібно, в

колориті бісерних прикрас XIX ст. існували певні локальні відмінності, інформація про які, на жаль, не збереглася.

В останній чверті XIX ст. дрібним бісером або січкою (№ 12—11) стали оздоблювати платоподібний головний убір — узорноткану намітку («рушник завиваний», «завойка», «намітка», «перемітка»), якою на Буковині, за спостереженням Я. Головацького, завивали голови не лише жінки, але й дівчата [Головацкий 1877, с. 71]. До впровадження бісерного шитва, «рушник» мав виткану з лляних та бавовняних ниток природних відтінків стрічково-ярусну композицію з геометричних мотивів. Вкраплення бісерних матеріалів звеселило статичний монохромний колорит народного твору. Поєднання (на вибір) двох-трьох насичених барв: жовтої, оранжевої, червоної (вишневої), синьої (фіолетової), зеленої чи чорної наповнило композицію «рушника» кольоровим контрастом, додало їй легкої динаміки [Федорчук 2013в, с. 1085].

З кінця XIX ст. буковинські майстри стали впроваджувати бісерні матеріали в оздоблення натільного одягу. Першим об'єктом таких творчих новацій стала святкова вишита нитками уставкова сорочка «морщенка». Впровадження бісерних матеріалів у декор уставкової сорочки, як і в орнаментику намітки, відбувалося поступово. Незначна кількість бісеру, яким виконували окремі елементи і лише зрідка цілі мотиви орнаменту не порушувала традиційної композиції твору. Водночас наповнювала виріб новими кольоровими та фактурними нюансами, що їх створювали блискучі округлі непрозорі та прозорі скляні намистинки [Федорчук 2014г, с. 438; Рис. В. 105].

Як і в декорі наміток, так само і в оздобленні уставкових сорочок буковинські майстрині використовували бісер, загальний обсяг та кількість кольорів якого була незначною. Декорування бісером здійснювали техніками шиття («у прикріп») або вишивання («уперед голкою») [Костишина 1996, с. 68]. Кольори бісеру, зазвичай, доповнювали палітру ниток, що відчутно збагачувало колорит твору.

Декорована різними матеріалами сорочка вирізнялася багатством свого художнього вирішення, органічно доповнюючи ансамбль одягу, до складу якого входили різнотипні бісерні прикраси та оздоблені бісером головні убори.

### **6.1.2. Другий етап буковинської традиції**

Другий етап ЕМТ БОНН українців, як уже вказувалося, тривав з кінця ХІХ й до середини ХХ століття. У цей час відбулася низка технологічних і типологічних новацій.

З усіх видів накладних прикрас ансамблю буковинського народного одягу найбільшого використання набувають саме прикраси з бісеру [Костишина 1996, с. 111]. Упродовж першої половини ХХ ст. у жіночій ноші широко побутували: мониста, стрічковий гердан, стрічковий гердан з підвісками, розетковий гердан, кутовий гердан, однодільна й зубчаста силянка, об'ємна плетінка. Чоловічу святкову ношу й надалі доповнювали: стрічковий гердан, розетковий гердан, трясунок й квітка. Окрім них серед чоловічих прикрас з'явилися також хрещатий гердан, котильон та краватка.

Зокрема найулюбленішою прикрасою одягу в усіх етномистецьких зонах Північної Буковини залишався стрічковий гердан, який дівчата носили на голові, шиї, грудях. Стрічковий гердан можна було бачити також у структурі жіночої прикраси — салби [Фединчук 2017, с. 1554—1555].

Стрічковим герданом повсюдно на Буковині й надалі прикрашали парубочий солом'яний або фетровий капелюх [Кольбенгаєр 2008, с. 9]. Парубки з Попруття у свята «до довгої білої сорочки з чоботами» одягали довгий нагрудний стрічковий гердан із дзеркальцем («басми»), [Архів 2007б, арк. 35].

Головні, нашійні та нагрудні варіанти стрічкового гердана відзначалися багатством орнаментальних форм. З впровадженням техніки ткання поряд із добре знайомими геометричними стали з'являтися й геометризовані форми мотивів, серед них — вподобані буковинцями стилізовані зображення рослин і птахів [Федорчук 2007а, іл. 14, 103, 104]. Зокрема оригінальною візитівкою

буковинських стрічкових герданів став мотив пташки, зображеної у профіль [Фединчук 2018б, с. 128; Рис. В. 78].

Жіночою та чоловічою нагрудною прикрасою залишався розетковий гердан («ліци», «басми», «йордан», «йорданик», «згарда», «усьорок», «шлярка з цяток») [Федорчук 2014а, с. 985]. Задля збагачення декоративної структури розеткових герданів буковинські майстри зазвичай поєднували «псевдоткання» або ткання (основні орнаментальні площини) з набиранням в разки або нанизуванням (проміжки між основними орнаментальними площинами) (ЧОХМ, Експозиція; ЧОКМ, ІІІ-20830). На усіх типах герданів, виконаних у техніці ткання, поряд із геометричними з'явилися геометризовані композиції з мотивом галузки [Рис. В. 19, 60].

На буковинському Поділлі та Передгір'ї широко побутувала нанизана з бісеру квітка, що не змінила своєї композиційної ідеї. Як і в ХІХ так само і в ХХ ст. на капелюх молодого чіпляли шестикутну (уподібнену до кола-сонця) прикрасу з мотивом ріжкатога ромба. Завдяки впровадженню у практику народних майстрів бісеру більшого (за той, з якого робили квітку у ХІХ ст.) розміру відкритих кольорів дещо збільшився масштаб орнаментального мотиву й змінилося його кольорове вирішення [Федорчук 2021, с. 141; Рис. В. 159].

У 1930-х рр. у деяких селах буковинського Поділля та буковинського Попруття з'явилися так звані «спускачі». Це були вишиті бісером дві широкі стрічки («спускачі»), розшиті квітковим узором яскравого бісеру, що опускалися по боках спідниці (з вовняної або бавовняної тканини чорного чи коричневого кольору) [Костишина 1996, с. 71].

Багатими на композиційну варіативність був також котильон, який з'явився в чоловічому народному одязі буковинців на початку ХХ ст. під назвами «вівсюрорк» [Кожолянко 1999, с. 287], «вівс'орорк», «віст'ончик», «котиль'он» та «дзиг'арка» (НМНАПУ, О-305) [Федорчук 2008в, с. 541]. Переважно котильон чіпляли на сорочку або хутрянку безрукавку на лівий бік грудей. На буковинському Поділлі таку прикрасу носили також і підвішеною

до пояса [Федорчук 2008в, с. 543]. На котильонах виконували геометричні (ЧОХМ, Т-431), рослинні (ЧОМНАП, ПР-34), орнітоморфні (НМНАПУ, О-264; ЧОКМ, ПІ-8558) або й антропоморфні (ЧОМНАП, ПР-31) композиції. Котильон, який часто виконував функцію знаку, міг також мати символічні зображення, як от, корони, тризуба, прапора, рік виконання, ініціали власника котильона абощо [Рис. В. 81].

Упродовж першої половини ХХ ст. зміни відбувалися й в орнаментиці прикрас, виконаних у техніці нанизування. Модним компонентом ансамблів жіночого одягу Заставнівського та Кіцманського р-нів у 1940—1950-х рр. стали виконані з бісеру та прозорого склярусу ажурні однодільні силянки «цімблики» [Костишина 1996, с. 111].

Ближче до середини ХХ ст. у святковому чоловічому одязі буковинців з'явилася краватка, яку найчастіше виконували у техніці вишивання «півхрестиковим швом» [Архів 2007б, арк. 4]. Поява цієї прикраси була пов'язана з поширенням в буковинському чоловічому одязі сучасної класично кроєної білої сорочки. Краватка не лише прикрашала нічим не декоровану білу сорочку, а також своєрідно адаптувала її (білу сорочку) до використання в комплексі з орнаментованими компонентами традиційної ноші.

Багатство художньої мови, нагромаджене майстрами накладних прикрас з бісеру, знайшло втілення у постійних композиційних змінах чільця та капелюшина [Рис. В. 54, 99, 100]. Для дівочих головних уборів першої половини ХХ ст. однаково типовим стали композиції, виконані у техніках як нанизування, так і ткання. Поряд з геометричними популярності стали набирати й геометриззовані композиції [Україна й українці 2008, арк. 41].

Найпомітніші новації спостерігалися у творах буковинських майстрів, котрі надавали перевагу техніці ткання, завдяки якій з'явилися нові орнаментальні форми. Зокрема, з дівочих головних уборів зникають знаки фертильності у вигляді ріжкатога ромба, натомість прикметними стають мотиви квітки, галузки та гірлянди [Федорчук 2007а, іл. 29].



Компонентом буковинської жіночої ноші упродовж другого етапу традиції залишалася узорноткана намітка («рушнік», «ручнік»), якою повсюдно на Буковині не тільки завивали голови, а й часто прикрашали святі образи по домах та в церкві. А в південних районах коротшими «ручниками» обрамляли рамці хатніх вікон [Кольбенгаєр 2008, с. 8].

На теренах буковинського Поділля та буковинського Попруття з кінця ХІХ ст. й упродовж першої половини ХХ ст. монохромний декор узорнотканої намітки збагатили різнобарвні вкраплення бісерних матеріалів або ниток у вигляді крапок, пунктирних або суцільних ліній, ромбів, рівнораменних чи скісних хрестів, колечок. Вишивання бісером найчастіше здійснювали швом «уперед голкою», що візуально нагадувало віджиле шиття «у прикріп» [Рис. В. 101, 102, 103]. Ближче до середини ХХ ст. майстрині буковинського Поділля почали застосовувати й вишивання «півхрестиком» [Рис. В. 104]. Відзнакою тутешніх декорованих бісерною вишивкою наміток стали також мережива («корунки»), вив'язані по краях виробу гачком з ниток двох або трьох кольорів. Тутешні майстрині також іноді викінчували свої намітки барвистими бісерними френзлями (ПК Шимчук) [Рис. В. 103].

Водночас на теренах теперішнього Кіцманського р-ну Чернівецької обл. (Попруття) узорнотканий «рушник» органічно доповнили вишиті різноколірним бісером орнаментальні смуги з рослинними та орнітоморфними мотивами (ЧОМНАП, ОДВ-121, ОДВ-1170, ОДВ-1342, ОДВ-1518, КВ-6244) [Рис. В. 104]. Вишивання бісером здійснювали швами «уперед голкою», «півхрестиком», «гладдю», «стебловим швом». Окрім як бісерною вишивкою, намітку могли прикрашати ще й бісерними френзлями, набраними у такий спосіб, що на смузі із френзлів утворювався взір (ПК Наконечної) [Рис. В. 22].

Швидкий розвиток бісерної вишивки торкнувся й компонентів вбрання. На самому початку ХХ ст. буковинські майстри продовжували використовувати бісер у вигляді вкраплень у вишитий різнобарвними

нитками декор уставкових сорочок. Такі композиційні рішення, зокрема, зафіксував у своєму виданні Е. Кольбенгаєр [Кольбенгаєр 2008].

А вже у 1920-х рр. у буковинців з'явилися сорочки повністю (або майже повністю) декоровані бісерними матеріалами. Найбільш вдалим тлом для виконання бісерної вишивки виявилися прямокутні (без призбирування) форми деталей тунікоподібної сорочки «хлоп'янки», яка досі побутувала у гірських та рівнинних зонах як буденна одіж [Кожолянко 1994, с. 87].

Розвиток вишивання нитками і вишивання бісером відбувався синхронно. У вишивці (бісером як і нитками) жіночих та чоловічих сорочок поширювалися аналогічні композиційні схеми. Щоправда, слід відзначити, що вишиті нитками сорочки (внаслідок доступності матеріалів) були більш поширеними (ПК Василюків, ПК Чуприни).

У вишивці сорочок буковинські майстри використовували дрібну (№ 12—11) різноманітних гатунків: матову («шовкові ціткі»), прозору й непрозору глянцевою («королькові цітки») та вкриту ззовні нашаруванням металевої фарби («гадючі цітки») січку, рідше — різного гатунку бісер [Архів 2007б, арк. 14]. У вишиванні бісерними матеріалами застосовували «півхрестиковий шов», а у вишиванні нитками — «гладь», відому серед буковинських майстрів під назвами «на пари» (подвійною ниткою) та «чисниця» (потрійною ниткою) [Архів 2007б, арк. 16, 19, 22, 24, 38].

Упродовж першої половини ХХ ст. у загальному колориті вишитої бісерними матеріалами, як також нитками, сорочки домінували барви насичених темних відтінків (темно вишневий, темно волошковий, темно смарагдовий, чорний), яким підпорядковувалися кольори світлих тонів [Рис. В. 112, 113].

Попри загальнопоширені тенденції вишиті бісерними матеріалами сорочки з різних етномистецьких зон Буковини мали й відмінності. Так, у комплексі вбрання буковинського Поділля ближче до середини ХХ ст. стає популярною вишита «цітками» святкова сорочка тунікоподібного крою з круглою, рідше — прямокутною горловиною та коротким пазушним

розрізом. Рукави сорочки не призбирувалися на нитку чи у манжет. Чоловіча тунікоподібна сорочка відрзнялася тим, що була коротшою за жіночу (мала довжину до колін); її кроїли із перегнутого навпіл суцільного куска полотна [Кожоляно 1999, с. 292]. Жіноча сорочка була довшою та складалася зі зшитих до купи двох частин: «станка» та «підтички».

Бісерний декор на тунікоподібній сорочці укладали орнаментальними смугами, які вишивали довкола розрізу пазухи; на певній віддалі від розрізу (т. зв. «плечики», що лягали на груди, плечі і спину); на стику швів, що з'єднували стан із рукавами; верхом та низом рукавів, низом сорочки. Натільна одіж з таким типом композиції дістала назву «сорочка плечиками» [Архів 2007б, арк. 25; Рис. В. 113]. Побутували також «святішні» сорочки, у яких вишивка бісером вкривала, окрім верхньої й нижньої, також центральну (т. зв. «стовп») частину рукава (ЧОХМ, Т-1190; ЧОКМ, III-7370). Таку одіж називали «сорочка плечиками та рукавами» [Архів 2007, арк. 25, 52; Рис. В. 112].

Поряд із орнаментальними смугами, вишитими бісерними матеріалами, часто розташовували смуги, вишиті жовтими нитками [Архів 2007б, іл. 18, 53]. Ювелірно витончений сітчастий візерунок таких жовто-білих смуг нагадував ажурне мереживо, тому отримав назву «курудзяний шов» [Архів 2007б, арк. 26]. Іноді в очка псевдоажурного орнаменту вкрапляли бісер темних відтінків — такий художній прийом додавав композиції контрастних нюансів та ще більше посилював ефект мережки.

На буковинському Поділлі зустрічалися й сорочки, у вишитих бісером композиціях яких у місцях наплічних швів та низом рукавів різнобарвний орнамент поєднувався в одне ціле (а не двома окремими смугами) з «курудзяним швом». Художній прийом вишивання мотивів темних відтінків на псевдоажурній смузі жовтого кольору практикували так само успішно й у вишивці нитками [Архів 2007б, іл. 31].

Окрім як вишивкою, святкову сорочку буковинського Поділля декорували неширокими мереживами («корунками»), в'язаними гачком з

кольорових ниток. Мереживами обрамляли горловину й пазушний розріз, краї рукавів, а також поділ сорочки. Примітно, що такі «корунки» могли мати різні кольорові рішення: кожне мереживо вив'язували з ниток щораз інших кольорів. Поєднання різних художніх матеріалів (бісер, нитки) та технік виконання (вишивання, гачкування) робило сорочку декоративно багатшою, привабливішою [Архів 2007б, іл. 53].

Вишита бісером тунікоподібна сорочка упродовж першої половини ХХ ст. зустрічалася також у чоловічому святковому вбранні деяких сіл буковинського Поділля. Її декор зазвичай був скромнішим за декор жіночої сорочки. Вишивка бісером прикрашала краї рукавів та поділ сорочки, іноді також облямовувала нагрудний виріз горловини (НМУНДМ, В-4000). Тут же на буковинському Поділлі побутувала накладна манишка, яку викроювали з полотна та вишивали бісером та січкою. Декор бісерної манишки міг мати композицію з геометричних або рослинних мотивів, на зразок тих, що побутували на вишитих сорочках [Рис. В. 116].

Свої відзнаки мала й натільна одіж буковинського Попруття. Це була вишита бісерними матеріалами святкова тунікоподібна сорочка з горловиною у вигляді трикутного або прямокутного вирізу й широкими не зібраними у чохла рукавами. Неглибокий прямокутний виріз горловини міг мати наспинний або нагрудний розріз.

Відзнакою святкової сорочки з буковинського Попруття було й те, що для її пошиття використовували полотна з узорнотканими смугами жовтого чи кремового кольорів. Такі смуги, розташовані на краях рукавів та на подолі сорочки, декорували вишивкою бісером контрастних кольорів [Кожоляно 1999, с. 297]. Вишивку бісерними матеріалами часто поєднували також із мережкою («ціркою») або вишивкою жовтими чи білими шовковими нитками. Особливо щедро декорувалася жіноча сорочка, на якій бісерну вишивку можна бачити на усіх її частинах — в обрамленні горловини та розрізу, на так званих «плечиках», на грудях, в центральній та нижній частині рукава, низом додільної сорочки. На попрутських сорочках, передусім з

Кіцманщини, зустрічаються найвигадливіші форми геометризованих квіткових галузок, зокрема багато таких, що тяжіють до мотиву вазона (ПК Василюків; ПК Чуприни) [Федорчук 2014а, с. 991, іл. 13].

Прикметними для кіцманських сорочок, схоже, також були сітчасті композиції. Зокрема, сітчасту композицію можна бачити у вишивці рукавів, іноді також — наплічної частини сорочки. Для прикладу, на сорочці зі с. Кліводи́н Кіцманського р-ну Чернівецької обл. основним мотивом бісерної вишивки є вписана у квадрат квітка троянди (ПК Василюків). Конструкція мотиву, що має геометризовані обриси, дозволяє укладати його як у стрічкові, так і в сітчасті композиції. Зокрема, виріз горловини, що має прямокутні контури, обрамлено стрірковою композицією з повторень мотиву троянди. Ідентична орнаментальна смуга прикрашає й так звані «плечики» сорочки. Натомість усе поле рукава заповнює сітчаста композиція, вибудована з того ж таки вписаного у квадрат мотиву. Строгі квадратні обриси основного мотиву «пом'якшує» вишита у нагрудній частині сорочки розлога асиметрична галузка троянди, вписана в уявне коло (а не в квадрат). Важливим засобом художньої виразності твору виступає ніжно-біла мережка, широкі смуги якої прикрашають низ рукавів та поділ сорочки [Федорчук 2014а, іл. 15]. Відзначу, що сітчастий тип композицій, хоч і рідше, можна зустріти на творах з інших районів Буковини. Так само й квітова галузка, як фронтальний (розташований по центру грудей) мотив, зустрічається на вишитих бісером чи нитками буковинських сорочках доволі часто. Щоправда, у різних осередках Північної Буковини розміри та малюнок такої галузки мають відмінності. Однак, поєднання сітчастої композиції нарукавної вишивки та нагрудного геометризованого мотиву галузки найбільш типово саме для кіцманських сорочок [Федорчук 2014а, с. 994].

Значно скромнішим був декор святкової чоловічої сорочки. Відзначу, що на буковинському Попрутті на початку ХХ ст. ужитку набув своєрідний спосіб носіння у свята двох сорочок одночасно, при якому декоровані вишивкою фрагменти нижньої сорочки (краї рукавів, горловина, пазушний

розріз) виглядали з-під верхньої. Тому нижня чоловіча сорочка зазвичай мала вишивку (нитками й також бісером) лише унизу рукавів, навколо горловини та пазушного розрізу [Кожоляно 1999, с. 298].

Композиційними особливостями вирізнялася й тунікоподібна сорочка буковинців Прикарпаття, що переважно мала прямокутний виріз горловини з нагрудним або наспинним розрізом. Побутувала також сорочка з достатньо глибоким вирізом горловини без розрізу. У деяких селах буковинського Прикарпаття шили сорочки з коміром-стійкою або відкладним коміром. Іноді рукави сорочки збирали у чохла («манжёт», «брицарь») [Кожоляно 1994, с. 88]. В чоловічому одязі також побутувала сорочка, від круглого вирізу горловини якої йшов нагрудний розріз, що іноді закривався вузькою манишкою [Федорчук 2014а, с. 992].

Вишивання бісером («півхрестиковим швом») зазвичай поєднували з мережкою білими або жовтими нитками. Іноді замість вишитої мережки до країв сорочки доточували гачковане білими або жовтими нитками мереживо. У вишивці бісером і так само нитками панували рослинні мотиви з геометризованими обрисами. Важко визначити що саме домінувало у декорі сорочки з Передгір'я — чи вишитий багатобарвними бісерними матеріалами, чи виконаний білими (жовтими) нитками ажурний візерунок — настільки досконалою була краса обох типів декору, що доповнювали один одного. Зокрема на жіночій сорочці з Вижниччини вишиті бісером неширокі орнаментальні смуги з мотивом гірлянди прикрашають низ рукавів, а у центральній частині кожного з рукавів також вишито завітчану галузку. Лаконічну вишивку бісером доповнювали широкі смуги вишивки «білим по білому», що облямовують край рукавів, виріз горловини та поділ сорочки [Федорчук 2014а, іл. 16].

Оригінальним художнім рішенням вирізняються й сорочки з Глибоцького р-ну Чернівецької обл., на яких вишивка та мережка становлять одне ціле — різнобарвною вишивкою дрібними бісерними матеріалами заповнено отвори мережки та невеликі площини всередині мережаної стрічки,

виконаної шовковими нитками ніжно-білого кольору (ЧОКМ, III-21528, III—24277) [Федорчук 2014а, іл. 17].

Скромніше аніж жіночу декорували чоловічу сорочку, навіть, якщо вона призначалася для нареченого. Для прикладу, весільна чоловіча сорочка з с. Ропча Сторожинецького р-ну має тунікоподібний крій з коміром-стійкою та нагрудним розрізом, закритим вузькою манишкою. Невеличка вишита з бісеру композиція у вигляді заокругленої форми гірлянди розташована у нагрудній частині сорочки. Низ рукавів та поділ сорочки оздоблено нешироким мереживом з білих лляних ниток (ПК Чуприни).

До середини ХХ ст. декорування бісерними матеріалами торкнулося й традиційного компонента буковинської ноші — кептаря («кожух», «кіптарь»), шитого з вибіленої (рідше — фарбованої у червоний або коричневий колір) овечої шкіри та обрамленого природним смушком або тканим з вовняного пряди́ва так званім «наси́ляним смушком» (ПК Василюків; ПК Шимчук). Поєднання фактурного чорного або сірого смушка з поліхромним орнаментом, вишитим бісерними матеріалами, надавало загальному декору контрастності та барвистості, робило хутряну безрукавку вишуканою домінантою святкової ноші (ЧОКМ, експозиція; ЧОМНАП, ОДВ-1135) [Рис. В. 121].

Зокрема першими на кептарях з'явилися стрічкові композиції з рослинних мотивів (квітова розета, завітчана галузка), вишиті бісерними матеріалами безпосередньо на білій поверхні виробу. Згодом тло стрічкового орнаменту зайняли сріблясті коралики. Орнаментальні смуги розташовували впритул до смушка: на передніх пілках (від горловини й до низу або лише угорі пілок), низом кептаря, іноді — довкола пройм. Заквітчану галузку окрім цього могли вишивати й у центрі передніх пілок (або на декоративних кишеньках) та спинки кептаря. Графеми галузок на різних частинах кептаря зазвичай були схожими між собою, але не ідентичними. Така композиційна особливість презентувала образне багатство художньої мови буковинських майстрів.

Другий етап буковинської традиції БОНН став часом появи й першого з типів декорованого бісерними матеріалами поясного вбрання. Таким типом стали портяниці («поркениці») — компонент чоловічої ноші, який носили в ансамблі з аналогічно декорованою сорочкою. Орнамент, що прикрашав низ холош, переважно, повторював той, яким оздоблювали низ чоловічої сорочки. У такий спосіб із двох окремих складових одягу творився цілісний образ (НМУНДМ, В-4000—4001). Обриси ж мотивів, які вишивали довкола вирізу горловини та на рукавах сорочки були різними. Засобом, що завжди об'єднував усі мотиви в цільний образ був колорит бісерного декору. Відзначу, що на другому етапі традиції бісерну вишивку сорочки та портяниць вирізняла насичена темними відтінками палітра.

### **6.1.3. Третій етап буковинської традиції**

Від 1960—1970-х рр. мистецькі практики із виготовлення накладних прикрас із бісеру почали поступово загасати, а самі прикраси стали виходити з ужитку. Зокрема про поступове зникнення накладних бісерних оздоб з ансамблю народного одягу буковинців повідомляють колишні майстрині, це само підтверджують світлини з сімейних альбомів [Архів 2007б, іл. 34—35, 43, 96; Архів 2008, арк. 3, 37].

Однією з причин цього було захоплення народних майстрів краю бісерним вишиванням. Самодостатній декор вишитої бісером сорочки не потребував доповнень у вигляді шийної чи нагрудної оздоби, виконаної з аналогічних матеріалів.

Так, до 1960-х рр. з народного строю буковинського Поділля безслідно щезла весільна прикраса капелюха — винизана з бісеру квітка, про яку згадують дослідники культури краю [Кожолянко 1999, с. 276], але якої не пам'ятають сучасні буковинці [Федорчук 2008в, с. 544]. Від 1960-х рр. буковинці все менше стали використовувати стрічковий гердан з підвісками, зубчасту силянку, об'ємну плетінку та котильон. У буковинських селах спорадично зберігалися лише стрічковий гердан, розетковий гердан, однодільна силянка, краватка та трясушки.



Тривалий час важливим компонентом ансамблю святкового жіночого та чоловічого буковинського одягу був розетковий гердан («басми»), але сьогодні таку прикрасу рідко коли зустрінеш у селах. Упродовж 1950—1980-х рр. у чоловічому народному вбранні буковинців й далі побутувала нанизана, вишита або ткана з бісерних матеріалів (як також вишита нитками) краватка [Федорчук 2008в, с. 544]. Артефакти, які вдалося дослідити, мають композиції з геометричних мотивів: ромбів, хрестів, трикутників, зигзагів [Архів 2007б, арк. 18, 20, 36, іл. 51, 68]. Не всі композиції є достатньо продуманими та вдалимими. В цілому згасання традиції накладних прикрас у 1960—1970-х рр. супроводжувалося тенденцією до спрощення композиційних схем, відмовою від усталеного колориту (часто його збідненням), нехтуванням традиційними для автентики осередку засобами та прийомами художньої виразності. Серед творів цього часу доволі великою є частка накладних прикрас, місце виготовлення яких через відсутність автентичних рис визначити неможливо.

Так, для однодільної силянки («ковнір», «силénка», «йордан») у 1960—1970-х рр. типовим став орнамент з графічно нескладних, одноманітних ромбічних мотивів із невиразною кольоровою гамою. Нескладний орнамент з геометричних мотивів став ознакою й більшості стрічкових герданів, які буковинські майстри другої половини ХХ ст. виконували переважно у техніці бісерного ткання [Архів 2007б, іл. 16].

Яскраві насичені барви накладних прикрас з бісеру, щонайбільше краваток, тяжіють до колориту вишивок тогочасних сорочок (а не до колориту накладних прикрас кінця ХІХ — початку ХХ ст.). Цілком логічно, що пошук майстрами нових композиційних схем та кольорових поєднань відбувався в контексті новітніх художніх тенденцій, пов'язаних із захоплення технікою вишивання (нитками, бісером).

В умовах розвою вишивки бісерними матеріалами у народній ноші буковинців поширення отримав вишитий бісером пояс. Зокрема у 1960-х рр. на буковинському Поділлі з'явився відносно широкий (9,5—12 см) жіночий

пояс, пошитий з полотна та вкритий суцільною вишивкою бісером і січкою «півхрестиковим швом» [Федорчук 2009а, с. 154]. Розповсюдженою стала композиція із завітчаною галузкою, мотив якої кілька разів повторювався [Архів 2007б, іл. 50, 69, 81, 82]. Серед улюблених варіантів кольорового вирішення такої композиції — поєднання синьо-блакитного тла із зеленими, білими, рожевими та червоними барвами елементів мотиву. Менш поширеними були вишиті з бісерних матеріалів пояси, що мали орнамент з геометричних мотивів [Архів 2007б, іл. 38]. Пояс, декорований вишивкою бісерними матеріалами відносно великого розміру (№ 10) гармонійно поєднувався з вишитою нитками сорочкою та тканию горбаткою (смугастою або квітчастою). Технічне та композиційне вирішення вишитого бісером пояса було аналогічним тогочасному вирішенню весільного вінка [Федорчук 2014б, іл. 2, 4].

Упродовж 1970—1990-х рр. на буковинському Поділлі з'явився дещо вузкий пояс (до 7 см), викроєний зі щільної (вовняної або схожої на вовняну) фабричної чорної тканини і прикрашений вишивкою склярусом, січкою та бісером [Архів 2007б, іл. 24, 77]. В основі композиції — мотив галузки, вкритої зеленими листками та різнобарвними квітами й пуп'янками. Вишивку виконували «уперед голкою», «стебловим швом» та «гладдю» безпосередньо на чорному тлі матерії. Такий пояс став органічним доповненням опинки («катрінці»), виконаної з тих самих матеріалів і тими ж прийомами вишивання [Рис. В. 160].

Кардинальні зміни в моді торкнулися й головних уборів. Зокрема декорований бісером весільний вінок зберігся лише на теренах буковинського Поділля [Рис. В. 160, 163]. Сьогодні дівчина, яка готується вийти заміж замовляє такий убір у майстрині, яка може проживати в сусідньому або й віддаленому осередку. Така обставина чинить негативний вплив на автентичні традиції, а проте мотивує місцевих майстринь бісерних виробів до власних мистецьких практик.

Від середини ХХ ст. щезло з ужитку чільце з бісерним декором. Поступово змінила своє призначення, проте не зникла безслідно, намітка («рушник»), якою буковинці упродовж ХХ ст. убирали храмові та хатні ікони. У кінці ХХ ст. священники сільських церков розпорядилися сховати давні твори у скрині. Але у деяких селах Заставнівського (сс. Василів, Мосорівка) та Хотинського (сс. Перебиківці й Колінківці) районів Чернівецької обл. «рушники» першої половини ХХ ст. й далі можна побачити розвішаними над хатніми іконами [Архів 2007б, арк. 2—3]. Проте ікони в інтер'єрах жител зараз найчастіше прикрашають сучасними вишитими бісером рушниками, композиції яких є повторами купованих в торговельній мережі дизайнерських зразків.

Що ж стосується весільного вінка, то цей тип головного убору не просто зберігся як атрибут весільного дійства, а продовжив видозмінюватися завдяки впровадженню техніки вишивання (замість нанизування) бісерними матеріалами. Рівночасно із художнім вирішенням бісерного декору весільного вінка змінився також його загальний вигляд. Зокрема, сучасний весільний вінок є відносно невисоким (до 15 см) та має короподібну форму з рівним верхом без узвишся. Зник букет ковили, що увінчував убір. Зате незмінним атрибутом убору залишився букет із квітів, розміщений по центру передньої частини. Щоправда, колись різнобарвні квіти створювали зі штучних матеріалів (воскований папір, накрохмалена матерія, шовкова стрічка) та цвіту безсмертника, який уособлював довговічність шлюбу. Сучасні майстрині виконують букет із самих лише штучних квітів, через що весільний вінок втратив частину свого символічного, як також художнього образу [Архів 2007б, іл. 52, 58, 65, 75, 86].

З багатьох весільних вінків зникли монети та їх імітації, які символізували матеріальний добробут. Для прикладу, у с. Погорілівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл. виконують коди, нижній край яких прикрашають бісерною плетінкою із зубчастими обрисами (на зразок зубчастої селянки) [Архів 2007б, арк. 29, 22, іл. 58, 65; Рис. В. 163].

Видозмін зазнав і бісерний декор весільного вінка. Якщо у XIX — першій половині XX ст. «капелюшня», «коди» чи «кошик» прикрашали кількома нанизаними або тканими з бісерних матеріалів стрічками, то з 1960-х рр. дівочий убір почали оздоблювати лише однією широкою смугою тканини (на усю висоту тулії) з вишитим бісером або січкою декором. Виконана «півхрестиковим швом» композиція отримала однобарвне тло, на якому стали тричі повторювати мотив троянди або завітчаної галузки [Архів 2007б, іл. 52, 58, 65, 75, 86; Рис. В. 160, 163].

У 1960—1970-х рр. декор вишитого «півхрестиковим швом» весільного вінка та пояса був аналогічним: зелену галузку з біло-рожево-червоними квітами зображали зазвичай на синьо-блакитному тлі. Згодом суттєво не міняючи форму та кольори елементів мотиву, майстри різних сіл почали експериментувати з барвами фону. Так, у селах Заставнівського району (сс. Чуньків, Погорілівка, Брідок, Погорілівка) можна розшукати «капелюшня» («коди») останніх десятиліть XX — початку XXI ст., що мають біле, жовте, блакитне або рожеве тло [Федорчук 2014б, с. 1395].

Захоплення вишиванням бісерними матеріалами найбільше торкнулося декору сорочки. Упродовж третього етапу традиції поширеним компонентом святкової народної ноші у всіх селах Чернівецької обл. стала вишита бісером тунікоподібна сорочка. У її декорі остаточно запанувала рослинна тематика, яка найбільшої варіативності набула на теренах Заставнівщини, Кіцманщини та Новоселиччини. У 1960—1970-х рр. майстрині стали вишивати мотиви троянд, маків, плодів і листя винограду, вишень, листків клена, дуба і польових квітів [Костишина 1996, с. 102].

З 1960-х рр. майстрині стали надавати перевагу більшому (№ 10) ніж досі розміру бісерних матеріалів, внаслідок чого збільшилися розміри мотивів. Вишиті композиції набули специфічної монументальності, яка мала на меті вразити й підкорити глядача. Ефектності декору новітньої сорочки сприяло й те, що майстрині використовували багату на глибокі відтінки сатинову («шовкові цятки») та металізовану («гадючі цітки») січку, тобто

гатунки бісерних матеріалів, відомі вже у вишивці першої половини ХХ століття. Водночас змінилася палітра бісерних матеріалів.

Для композиційних рішень тунікоподібних сорочок одні майстрині стали черпати художні ідеї у творах середини ХХ ст., інші — шукали нові графеми мотивів та колористичних рішень. У творчому суперництві народжувалися якісно нові твори.

Так, на буковинському Поділлі тривалий час найпоширенішою залишалася «сорочка плечиками», у художньо-композиційному вирішенні якої намітилася тенденція до збільшення загального поля вишивки, укрупнення мотивів, як також перехід до більш яскравого колориту [Федорчук 2014б, с. 1396, іл. 5]. На «сорочках плечиками» знайшли втілення два варіанти орнаментальних рішень.

Перший варіант орнаментального рішення складався з мотивів геометризованих форм трояндових галузок, виноградних пагонів, грон винограду, польових та садових квітів, листків клена, дуба, або листків та плодів вишні. Кольорова гама таких композицій будувалася на контрасті дуже різних за ступенем насиченості барв. Загалом колорит мало відрізнявся від того, що панував у вишивці сорочок 1940—1950-х рр., але до нього додалися світлі відтінки зеленої, фіолетової, синьої, червоної, жовтої барви.

Другий варіант був представлений ізоморфними vzорами зі схожими на півонії трояндами. Основу колориту складали рожево-білі барви троянд та світло-зелені барви пагонів, листків і стебел. Звучання світлих барв увиразнювали насичені тони червоної, а також відкриті тони жовтої барви [Федорчук 2014б, с. 1396, іл. 6; Рис. В. 161].

Характерологічним елементом жіночих сорочок буковинського Поділля залишалися в'язані гачком «корунки», які у 1960-х рр. почали все частіше виплітати не з ниток, а з набраних на нитки бісерних матеріалів [Рис. В. 50, 161].

У 1970-х рр. повсюдно на Буковині увійшла в моду так звана «сорочка вінком», назву якій дав нагрудний декор у вигляді замкненої у коло

розкішних розмірів квіткової гірлянди. Такий «вінок» стали вишивати довкола горловини, розложисто прикрашаючи ним груди (досягаючи лінії талії) і накриваючи ним верхню частину спини та плечі. Незмінним мотивом декору нагрудної частини і також рукава стала галузка, рясно вкрита квітами та пагонами [Рис. В. 162]. Особливого поширення на теренах буковинського Поділля набули композиції з укрупненим мотивом схожої на півонії рожевої троянди. Водночас для буковинського Попруття типовими стали й до сьогодні залишаються композиції з трояндами насичених червоних та синіх відтінків [Рис. В. 114].

Для вишивання «сорочки вінком» використовують значно більше бісеру, аніж для «сорочки плечиками», її вишивка створює ефект декоративної перевантаженості. Це небажане враження послаблюється, коли ансамбль народного одягу з сорочкою «вінком» довершують ткани з темної вовни опинка («г'орбатка») та пояс («бояр'ок») [Рис. В. 162].

Упродовж 1960—1970-х рр. на теренах східної частини буковинського Поділля, в Хотинському р-ні Чернівецької обл. також, хоч і коротко, існувала мода на вишиті бісерними матеріалами жіночі та чоловічі сорочки. Тут, на Хотинщині, з бісерними матеріалами працювало значно менше майстринь, аніж на Заставнівщині. Тутешні сорочки вирізнялися і кроєм і композиційними особливостями декору. Зокрема, в ансамблі святкового одягу побутували вишиті бісером жіноча сорочка на кокетці та чоловіча сорочка з манишкою. Рослинний декор на таких сорочках назагал був доволі скромним, вишивали бісером та січкою дрібного розміру (№ 11). В колориті панували відкриті (не пастельні) насичені барви: відтінки зеленого, червоного, та синього кольорів, яскраве звучання яких підкреслювали чорно-коричнева та жовта барви. На відміну від заставнівських, хотинські майстрині не виплітали бісерних мережив. А вив'язані ними з ниток неширокі «корунки», якими іноді обрамляли горловину та краї рукавів, були значно скромнішими за аналогічні мережива заставнівських майстринь [Архів 2007б, іл. 147, 148].

У 1960—1970-х рр. розвиток бісерного декору народної сорочки з успіхом продовжувався на теренах буковинського Попруття, де поряд з тунікоподібною побутували ще й сорочки з манишкою та з кокеткою. Майстри Кіцманського та Новоселицького р-нів зуміли створити своєрідний дуже виразний художній образ вишитої бісерними матеріалами сорочки [Федорчук 2021, с. 153—154]. Зокрема вартим уваги є твір майстрині зі с. Маршинці Новоселицького р-ну Чернівецької обл., що дає уявлення про топографію бісерного декору сорочки з кокеткою. Вишитий бісером неширокий стрічковий орнамент у вигляді завітчаної гірлянди обрамляє краї кокетки, а мотив букета, тричі повторюючись, заповнює поля рукавів (ПК Чуприни) [Рис. В. 115].

Від 1970-х рр. у ноші буковинського Попруття поширилися вишиті бісером жіноча тунікоподібна сорочка з глибоким трикутним вирізом горловини та чоловіча тунікоподібна сорочка з круглим вирізом горловини й паховим розрізом іноді доповнена виложистим комірцем та манишкою. Композиційні схеми та розміри мотивів на жіночій та чоловічій сорочках були різними.

Зокрема, прикметним для жіночої сорочки став вінкоподібною форми декор з великих квітів, який огортав виріз горловини. З таких само чималих мотивів майстрині часто творили й декор рукава, який нагадував уже не вінок, а високий розлогий букет. Вишиту бісером сорочку нерідко прикрашали мережкою. Рельєфна вишивка бісерними матеріалами відносно великого розміру (№ 10) та «невагома» мережка створювали контрастне звучання монументальності поряд із витонченістю. Надзвичайно вишукано виглядають жіночі сорочки, у яких мережкою білими нитками заповнено майже все поле рукава, низ якого (рукава) довершується стрічковим орнаментом з невеликих трояндових мотивів, вишитих дрібним бісером (ПК Василюків) [Федорчук 2014б, с. 1398].

Упродовж 1960—1970-х рр. в осередках буковинського Попруття найбільш поширеними мотивами декору вишитої бісерними матеріалами

сорочки стали рожеві, сині та червоні троянди (іноді поєднані з польовими та городніми квітами). У 1980-х рр. прийшла мода на різнобарвні маки. Ці ж мотиви широко побутують у сучасних творах.

Значно скромнішими за жіночі були тогочасні чоловічі сорочки буковинського Попруття. Відносно нешироким стрічковим орнаментом у вигляді завітчаної галузки традиційно прикрашали нагрудну частину сорочки, облямовуючи пазушний розріз. Низом рукавів розміщували один або три невеличкі квіткові букети. Часом вишивали «плечики», стрічковий орнамент яких мав вигляд неширокої галузки з листками [Федорчук 2014б, с. 1398].

Упродовж другої половини ХХ ст. декор вишитої бісерними матеріалами народної сорочки продовжував розвиватися й на буковинському Прикарпатті. В жіночій та чоловічій ноші побутувала тунікоподібна сорочка з прямокутним вирізом горловини (з пазушним розрізом або без нього), а також тунікоподібна сорочка з круглим вирізом, пазушним розрізом та коміром-стійкою або відкладним коміром. Художньої виразності прикарпатські буковинки досягали поєднуючи вишивку бісером, мережання та в'язання гачком. Контраст, досягнутий при використанні різних технічних засобів, підсилювали контрастом кольорів: м'які (білі або жовті) кольори ниток мережки та «корунки» контрастували з насиченим багатобарв'ям бісерних матеріалів. Для декору прикарпатської сорочки другої половини ХХ ст. типовим стало використання січки та бісеру порівняно великого розміру, укрупнення мотивів та збільшення загального поля вишивки. У традиційних для мережки місцях з'явилися орнаментальні площини з мотивом галузки, вишитої на суцільно зашитому білою сатиною січкою тлі. Такий композиційний прийом, що імітував мережку білими нитками, полегшив роботу майстриням. Проте вкрита бісером площина не перейняла такої ж витонченої легкості як правдива мережка.

У третій чверті ХХ ст. у комплексі народного жіночого вбрання буковинського Поділля та буковинського Попруття замість додільної сорочки



з'явилися окремо кроєні і не зшиті між собою верхня («станок») та нижня частини («підтічка», «подолка»). Нижню частину («підтічку», «подолку») вбирали одночасно із верхньою частиною сорочки («станком»). Низ «підтічки» прикрашали стрічковим орнаментом, вишитим бісером. На буковинському Поділлі «підтічку» також підточували бісерною «корункою». У 1980-х рр. бісерні мережива стали з'являтися й на попутських «подолках». Декор «підтічки» та нижньої частини додільної сорочки (в якій «станок» і «підтічка» становили єдине ціле) були ідентичними [Федорчук 2008в, с. 550].

Упродовж третього етапу буковинської традиції поширеним, типом жіночого та чоловічого нагрудного одягу, декорованого бісером, залишається кептар. У 1960—1980-х рр. панівними у його орнаментиці стали квіткові мотиви, укладені в гірлянди або зібрані у букети [Бушина 1986, с. 67]. Такі мотиви почали вишивати уже не на вибіленій шкірі, а на однотонних вишитих сріблястими або золотистими бісерними матеріалами смугах [Рис. В. 121, 122].

Серед осередків виготовлення та побутування декорованих бісерною вишивкою кептарів виділяються села Кіцманського та Новоселицького р-нів Чернівецької обл., де такого типу одіж була й залишається невіддільною складовою святкової ноші. Багатством художнього вирішення відзначаються хутрянні безрукавки з с. Топорівці Новоселицького р-ну, які окрім вишуканої вишивки бісером, мають ще й таку прикметну особливість як обрамлення сірим, а не чорним смушком [Рис. В. 122].

У другій половині ХХ ст. на теренах Північної Буковини з'явився ще один компонент народної ноші, декорований вишивкою бісером, січкою та склярусом — жіноча одноплатова поясна одіж — «опинка», «горбатка», «катрінця», що прийшла на зміну тканий з вовняних ниток «горбатці» [Федорчук 2014б, с. 1400; Рис. В. 131, 160, 165]. Таку одноплатову одіж спершу вишивали бісерними матеріалами на старій домотканій смугастій чорній «горбатці». Згодом для опинки стали використовувати чорну вовняну фабричну тканину. Декор «катрінці» перегукувався з орнаментом сорочки,

вишитої бісером в один і той само час, проте його не можна назвати аналогічним. Так на «катрінцях» переважають надто стилізовані квіти-розети, тоді як на більшості сорочок 1960—1980-х рр. — квіти з ізоморфними обрисами [Архів 2007б, іл. 23, 49, 60, 64, 75, 89]. Відмінною в обох випадках є й технологія виготовлення бісерного декору. На сорочках вишивка виконується січкою та бісером (глянцевого та матового ґатунку) швом «півхрестик», а на «катрінцях» — склярусом й бісером (переважно дзеркального ґатунку) швами «уперед голкою», «стебловим швом» та «гладдю». Важливі нюанси в декоративну структуру творів вносить, звичайно ж, і загальне тло виробів: на сорочках воно біле, а на «катрінцях» — чорне.

Наприкінці ХХ ст. в моду стали входити опинки вишиті сріблястими та золотистими бісерними матеріалами та лелітками. Найчастіше такі новітні твори мають сітчастого типу композиції з геометричної форми мотивами. Локальні відмінності у художньому вирішенні опинки простежити не вдається, очевидно, через сильні мистецькі взаємовпливи. Проте слід відзначити, що такого типу одяг зустрічається в сучасних ансамблях різних етномистецьких зон Буковини (і не тільки Буковини) [Федорчук 2014б, с. 1400].

У 1960-х рр. унікальним компонентом буковинської жіночої ноші стала бісерна тайстра («тайстра», «трайста»), пошита з полотняної тканини (з підкладкою) і декорована з обох боків вишивкою січкою та бісером «півхрестиковим швом» [Рис. В. 137, 138]. На таких доповненнях ансамблю народного одягу побутують центричні композиції з геометричними або фітоморфними (геометризовані обриси) мотивами, що іноді поєднуються між собою. Домінує фітоморфна тематика, для якої не існує усталених кольорових рішень. Палітра творів вирізняється надзвичайно багатою варіативністю. Вишивка на кожному з боків тайстри, переважно, має однакові мотиви, виконані у різній кольоровій гамі (ПК Василюка). Найбільш популярною бісерна тайстра є донині на Попрутті, зокрема, у Новоселицькому р-ні Чернівецької області [Архів 2007б, арк. 35—37].

*Отже, можна зробити такі висновки до Підрозділу 6.1:*

Етнічна мистецька традиція буковинців народилася найраніше в Україні — у кінці XVIII ст. і розвивалася у контекстах етномистецьких зон буковинського Поділля, буковинського Попруття та буковинського Прикарпаття.

На першому етапі традиції (кінець XVIII ст. — друга половина XIX ст.) місцеві майстри використовували глянцевої непрозорий і прозорий венеційський та богемський бісер різного розміру. Основними техніками роботи з бісером стали: набирання в разки, шиття «у прикріп» та нанизування прийомами «сіточка», «у хрестик», «псевдоткання» та поєднання прийомів «сіточка» і «у хрестик». Наприкінці XIX ст. з'явилася перші твори, виконані у техніках ткання й вишивання («уперед голкою», «півхрестик»).

Автентичні особливості народної творчості буковинців проявилися у тогочасному побутуванні десяти типів накладних оздоб (мониста, стрічковий гердан, стрічковий гердан з підвісками, розетковий гердан, кутовий гердан, однодільна силянка, зубчаста силянка, об'ємна плетінка, квітка, трясунки); трьох типів головних уборів (чільце, весільний вінок, намітка); а також одного типу натільного одягу (уставка сорочка), у вишитому нитками декорі якого з'явилися вкраплення різнобарвного бісеру. Відомими лише на Буковині типами стали нанизана з бісеру квітка (накладна оздоба капелюха парубка з буковинського Поділля) та поки ще мало декорована бісером (вкраплення у тканий або вишитий нитками орнамент) намітка (буковинське Поділля, буковинське Попруття). Серед рідкісних типів — цільний весільний вінок.

Орнаментальні особливості буковинських творів простежуються в графічних формах геометричних мотивів, найулюбленішими з-поміж яких стали ромб (простий чи ріжкатий, усередині з меншим ромбом або переділений хрестом із крапками-насінинами усередині секцій), скісний хрест, восьмипелюсткова розета, пів ромб (трикутник), зигзагоподібний,

косицевий, шнуровий та S-подібний мотиви. Типовим для стрічкових герданів композиційним прийомом стало облямування їх орнаменту ланцюжком, нанизаним з білого (рідше — білого і чорного) бісеру на двох нитках прийомами «у хрестик» або «колечками». Важливою відзнакою буковинських народних оздоб XIX ст. був також колорит: біла, зелена, темно-червона, синя, вохриста та, нерідко, рожева й чорна барви.

Упродовж другого етапу буковинської традиції (кінець XIX — середина XIX ст.) широкого використання отримали техніки ткання та вишивання. До десяти раніше відомих типів накладних прикрас додалося ще два (котильон, краватка). Продовжували широко побутувати, змінюючи свою стилістику й головні убори. Автентичну унікальність демонструють намітки буковинського Попруття з вишитими бісером композиціями з рослинних та орнітоморфних мотивів. Новітнім явищем народного мистецтва буковинців від 1920-х рр. стала повністю (або майже повністю) вишита бісером тунікоподібна сорочка, декор якої в етномистецьких зонах буковинського Поділля, буковинського Попруття та буковинського Прикарпаття мав свої композиційні особливості.

Технологічні, типологічні та художньо-стилістичні особливості так само має народна творчість сучасного, третього етапу буковинської традиції (1950 рр. — дотепер). Зокрема прикметним для творчості другої половини XX ст. було поступове згортання практик виконання та використання накладних прикрас із бісеру. Основною сферою народної творчості стало вишивання бісерними матеріалами. Відповідно поширеними типами бісерних виробів стали ті, у виконанні яких знайшла застосування техніка вишивання (пояс, краватка, весільний вінок, тунікоподібна сорочка, сорочка на кокетці, сорочка з манишкою, кептар, опинка). У 1960-х роках, як модний компонент ансамблю жіночого одягу, з'явилася, головню, в ареалі Попруття вишита бісерними матеріалами тайстра. Сьогодні найбільшого розвитку й варіативності (топографія декору, графеми мотивів, колорит) бісерна вишивка

набуває у виконанні поширених на усіх теренах Північної Буковини тунікоподібної сорочки, опинки та кептаря.

Прикметою часу стали костюми, які не можна назвати ансамблями, бо вони поєднують не поєднуване, а саме, компоненти народного вбрання, виготовлені у різних роках ХХ століття. Одночасне уживання компонентів одягу, виконаних у різний час та подекуди у різних осередках, порушує досконалу гармонію автентичності. Але часопросторова міграція художніх ідей існувала завжди. Важливо розуміти, що формування мистецької парадигми — тривалий і багатогранний процес, якому сприяють різного роду взаємовпливи.

## 6.2. Західне Поділля

Західне Поділля — етнографічний район, що охоплює територію сучасної Тернопільської обл. за виключенням північно-західних (населені пункти західніше Зборова й Бережан) та північних теренів (Кременецький, Шумський, Лановецький р-ни та північна частина Зборівського й Збарзького р-нів), які належать до Опілля та Волині.

Народне вбрання Західного Поділля, оточеного українськими землями, вирізнялося не меншою унікальністю, аніж народна ноша Північної Буковини, яка розвивалася в умовах тривалого впливу сусідніх молдовської та румунської культури. Сусідство з такими розвиненими осередками української народної традиції бісерного оздоблення одягу, якими у ХІХ ст. були Північна Буковина та Покуття, сприяло мистецьким взаємовпливам. Вони проявлялися насамперед у захопленні бісером як художнім матеріалом, а також у поширенні деяких аналогічних типів накладних оздоб та декорованих бісером головних уборів. Так само як і на Буковині, у другій половині ХІХ ст. у придністровській зоні Західного Поділля бісер стали використовувати у декоруванні натільного, а від початку ХХ ст. також нагрудного та поясного вбрання, орнаментика якого вирізнялася неповторними автентичними рисами.

Звертає на себе увагу той факт, що західноподільські майстри XIX ст. не дублювали орнаментику своїх сусідів. Навзаєм бісерні композиції, розпрацьовані майстрами Західного Поділля, не приваблювали майстрів сусідніх осередків Північної Буковини чи Покуття. Щоправда, на репліки західноподільських стрічкових герданів (НМНАПУ, О-1692) зустрічалися на Східному Поділлі.

Із закінченням Першої світової війни, у 1920-х рр., мистецькі пошуки західноподільських майстрів стали більш відкритими до зовнішніх впливів. Вказаній ситуації сприяли асиміляційні процеси, пов'язані насамперед з переміщенням біженців.

Художній аналіз виробів з бісеру XIX ст., що збереглися у музейних колекціях, означені як Західне Поділля або Тернопільська обл., не дає змоги говорити про тогочасні етномистецькі зони краю. Атрибутовані ж твори пізнішого часу засвідчують існування відмінностей у типології та композиційному вирішенні бісерних компонентів народного одягу північної (Гусятинський, Тербовлянський, Бучацький, Монастириський, Підгаєцький, Козівський, Тернопільський, Підволочиський р-ни) та південної (Борщівський, Заліщицький, Чортківський р-ни) зон краю.

### ***6.2.1. Перший етап західноподільської традиції***

У селах Західного Поділля, як і в селах Північної Буковини та Покуття, у першій половині XIX ст. бісерні вироби побутували уже досить широко. Аргументом на користь такого твердження є великий пласт артефактів, виконаних з венеційських бісерних матеріалів наддрібних розмірів, типових для атрибутованих пам'яток 1820—1830-х років. Також на раннє поширення бісерних оздоб непрямо вказують стрічкові гердани з підшитими до них монетами XVIII століття. Окрім того, примітною особливістю західноподільських герданів кінця XIX ст. була лаконічна художня мова, базована на найпростіших графемах геометричних мотивів з лінійними та крапчастими обрисами, характерна для раннього етапу (початок XIX ст.) розвитку мистецтва бісерних прикрас. Вказана прикмета творчості

західноподільських майстрів, підтверджує тезу М. Селівачова про несинхронну у різних регіонах України еволюцію орнаментальної стилістики [Селівачов 2005, с. 270]. Західне Поділля, схоже, було районом тривалого панування найпростіших графем геометричних мотивів на композиціях бісерних плетінок.

Зважаючи на сказане, народження західноподільської ЕМТ БОНН слід датувати зламом XVIII—XIX століття. Відпочатково, як також у інших ранніх ареалах традиції, найдавніше використання здобули накладні прикраси. Упродовж XIX ст. західноподільську ношу доповнило шість типів прикрас: мониста, стрічковий гердан, стрічковий гердан з підвісками, кутовий гердан, одnodільна силянка та трясунки [Федорчук 2015б, с. 842].

Зокрема найпоширенішою бісерною оздобою на Західному Поділлі було монисто. Кілька десятків разків бісеру або дрібних дутих намистин носили близько шиї. Як багато де у Галичині, таку прикрасу називали «пацьорки». Західноподільські «пацьорки» з бісеру XIX ст., що зберігаються у державних та приватних колекціях, можна розпізнати за забарвленням — найчастіше воно чорного, темно-синього або темно-зеленого кольору (МЕХП, ЕП-22021). Поряд із бісерними монистами дівчата одягали низки дутих намистин біло-молочного (імітація перлів) та інших кольорів. Невіддільною частиною святкової ноші заможної подолянки були разки коралів, що опускалися аж до пояса [Врочинська 2007, с. 163].

Поверху комплексу монист носили орнаментальні прикраси з бісеру. Найпоширенішим типом бісерних прикрас був стрічковий гердан, який дівчата носили на шиї (МЕХП, ЕП-22123; ЕП-80525) та голові (ТОКМ, Т-243), а парубки — на капелюхах (МЕХП, ЕП-21486, ЕП-21506, ЕП-21516; NM, S-1972) [Kolberg 1882, s. 45; Рис. В. 166].

Зокрема Я. Головацький закримітив бісерну стрічку («силянку») як прикрасу дівчат та молодиць із с. Гермаківка (нині Борщівський район Тернопільської обл.), яку вбирали на шию разом із декількома десятками разків скляних монист і природних коралів [Головацький 1877, с. 60]. А

О. Кольберг згадував стрічковий гердан як прикрасу солом'яних капелюхів, що їх носили парубки з околиць Заліщик (сс. Печорна, Добрівляни) [Kolberg 1882, s. 44]. Судячи з пам'яток, парубочий головний убір часто декорували відразу декількома стрічковими герданами, які закривали більшу частину його тулії (МЕХП, ЕП-21516).

Доволі популярною оздобою XIX ст. був нашійний стрічковий гердан, підшитий монетами. Таку прикрасу мали дівчата та жінки із заможних родин. Завдяки своїй цінності, передаючись з покоління в покоління, деякі з таких прикрас збереглися до нашого часу (МЕХП, ЕП-80525, ЕП-80526, ЕП-80527) [Рис. В. 53]. Серед найдавніших — «монисто» зі с. Богданівка Заліщицького р-ну Тернопільської обл., що нині належить Музею архітектури та побуту НАНУ (НМНАПУ, О-3635). Оздоба складається зі стрічкового гердана, нашитого на (тепер) червону стрічку та 11-ти срібних монет, підшитих до неї. Найстаріша монета датована 1780 р., найпізніша — з 1869 роком. Ще одним раннім артефактом є підшитий талерами та крейцерами стрічковий гердан з колекції Тернопільського краєзнавчого музею (ТОКМ, Т-1237). Монети (усього 13 шт.) датовані 1768 р., 1780 р., 1784 р., 1792 р., 1808 р., 1811 р., 1820 р., 1893 р. (3 монети), 1908 роком. Домінування монет кінця XVIII — початку XIX ст. може означати ранній час появи прикраси: пізніші монети дошивалися до гердана, який міг упродовж понад столітнього побутування декілька разів перенанизуватися [Федорчук 2015б, іл. 2].

У жіночій ноші кінця століття, правдоподібно, уже побутував стрічковий гердан з підвісками. Щоправда, датовані XIX ст. пам'ятки західноподільського стрічкового гердана з підвісками мені, на жаль, не відомі. Однією з причин того, що такі прикраси не збереглися може бути те, що для їх виконання використовували нетривку кінську волосінь. Усе ж припустити побутування західноподільського стрічкового гердана з підвісками у XIX ст. дозволяє поширеність такої прикраси у першій половині XX століття (коли доступними народним майстрам стають відносно тривкі фабричні нитки).



До накладних прикрас західноподільської жіночої народної ноші XIX ст. відносився кутовий гердан (НМЛ, С-113; ПК Колодій; ПК Василюків). Таку прикрасу, нашиту на міцну стрічку, як і стрічковий гердан, іноді теж доповнювали монетами [Федорчук 2007а, іл. 94].

У другій половині XIX ст. в ансамблі дівочого та жіночого одягу Західного Поділля з'явилася однодільна селянка (ПК Василюків). Найдавніші селянки виконували з плетінки стрічкової форми, верхній край якої стягували ниткою, надаючи виробу заокругленої форми. Потім оздобу нашивали на стрічку (смужку тканини), заокруглена форма якої створювалася у той само спосіб: верхній край стрічки призбирувався; нова форма стрічки фіксувалася ниткою. Як і гердани, однодільні селянки нерідко дооздоблювали монетами та невеличкими круглими образками [Федорчук 2015б, іл. 3].

Прикрасою чоловічих головних уборів поряд зі стрічковими герданами були трясунки. При виконанні цієї прикраси окрім бісеру доволі часто використовували дрібні дуті намистини. Вершини вбраних у намистинки прутиків увінчували найбільшим кораликом, іноді ще й невеличкою штучною квіточкою. Уживаючи намистини різного розміру, якості та кольору, а також різнобарвні квіточки добивалися виразної строкатості, що робила виріб ефектним акцентом головного убору (МЕХП, ЕП-21506, ЕП-22633).

Винятковою художньою мовою наділені твори з орнаментальною структурою (стрічковий гердан, кутовий гердан, однодільна селянка), які західноподільські майстрині XIX ст. переважно нанизували з дрібного венеційського бісеру на кінській волосіні у спосіб «на декілька ниток» «сіточкою». Характерною особливістю плетива була розріджена сіточка зі стороною ромба чотири намистини (МЕХП, ЕП-22251—22253). Поодинокі артефакти демонструють також, що у практиці майстрів Західного Поділля побутував прийом нанизування у спосіб «на декілька ниток», якому я дала назву «у дужки» і який, правдоподібно, належить до унікальних ознак західноподільської ЕМТ БОНН (Див. підрозділ 4.2) [Рис. В. 29]. Окремі західноподільські майстри також практикували нанизування «на декілька

ниток» прийомом «псевдоткання» (ПК Колодій; ПК Манько; ПК Василюків) [Рис. В. 28].

Накладні прикраси з бісеру другої половини ХІХ ст. із Західного Поділля демонструють схильність тутешніх майстрів до поєднання в одному творі кількох технік — нанизування, ткання, вишивання («уперед голкою»), шиття («у прикріп»); також різної якості матеріалу — бісеру, склярусу, дутих намистин, леліток. Зокрема в південній зоні Західного Поділля склярус, дуті намистини й лелітки любили нашивати поверху нанизаної або тканої прикраси (ТОКМ, Т-242).

Так, солом'яний капелюх зі с. Голігради Заліщицького р-ну Тернопільської обл. прикрашений щільно нашитими одна біля одної трьома нанизаними з бісеру стрічками, які укупі займають п'ять шостих висоти тулії (МЕХП, ЕП-21516). Поверху усіх плетінок у вигляді зигзагу нашиті різнобарвні дрібненькі дуті намистини та склярус. Ближче до верхнього краю бісерного плетива накладений разок з великих дутих намистин сріблястого кольору. Декор з нашитих намистин доповнюють (так само нашиті поверху бісерного плетива) штучні квіти та пера [Рис. В. 141].

Найвиразнішою регіональною особливістю накладних прикрас із бісеру ХІХ ст. був колорит, незмінне чорне тло якого дещо приглушувало дзвінке звучання прозорих намистин фіолетової, вишневої, зеленої, а також непрозорих кораликів вохристої та білої барв [Федорчук 2019з, с. 59]. Так само прикметною рисою бісерних виробів виступали графеми мотивів, що склалися з геометричних елементів з лінійними та крапчастими обрисами. Типовим лише для композицій західноподільських бісерних прикрас художнім прийомом було облямування прикраси разком дутих намистинок темно-зеленої (рідше — іншої) барви [Федорчук 2015б, с. 846].

Окрім як накладні прикраси з бісеру виготовляли також дівочі головні убори — чільце та весільний вінок. Зазначу, що різниця між звичайною бісерною стрічкою для голови та чільцем була незначною. На Західному Поділлі чільце здебільшого мало вигляд гердана, нашитого на солом'яну

плетінку. Таке чільце могли прикрашати великими намистинами, квітами, вовняними кутасиками, металевими бляшками чи лелітками [Федорчук 2015б, с. 846].

Значною варіативністю відзначалися весільні вінки, яких на Західному Поділлі побутовало два типи: збірний та нерозбірний (цільний). Збірний весільний вінок «увивали» одночасно із зачіскою безпосередньо на голові молодої. Він включав чільце, декілька стрічкових герданів а також апотропейні рослини (обов'язково барвінковий віночок), барвисті стьожки [Федорчук 2019з, с. 59—60]. На жаль, повноцінно укомплектовані чільця та весільні вінки, переконливо датовані ХІХ ст. мені не відомі. Однак, у музейних колекціях можна розшукати фрагменти давніх уборів у вигляді декількох зшитих докупи стрічкових герданів (МЕХП, ЕП-22781, ЕП-22836; ТОКМ, Т-1020). Такі артефакти часто зберігаються під назвою «весільний вінок», що вказує на першорядність бісерних деталей у декорі весільного убору. Правдоподібно, що основні композиційні засади уборів ХІХ ст. (що мали відносно стійку традицію) можна досліджувати на артефактах першої половини ХХ ст., які, зокрема, вказують на те, що весільний вінок, в залежності від осередку побутування, складався із трьох і більше (до одинадцяти) бісерних плетінок (НМНАПУ, О-3637; МНАПЛ, АП-5517; ПК Василюків; ПК Явної). У приватній колекції Василюків зберігається фрагмент весільного вінка кінця ХІХ ст. з Борщівщини, що складається з семи стрічкових герданів, два з яких виконані прийомом псевдоткання, а решта — сіточкою зі стороною ромба чотири намистини. Бісерні плетива мають типовий для накладних прикрас західноподільського краю колорит та специфічні лінійно-крапчасті обриси мотивів [Федорчук 2015б, іл. 9].

Серед найпоширеніших мотивів декору накладних прикрас та дівочих головних уборів — ромб з лінійними обрисами, ромб з лінійними обрисами та крапчастим обрамуванням, ромб зі скісним хрестом або меншим ромбом усередині, а також скісний або прямий хрест з крапчастими чи лінійними обрисами (НМНАПУ, КВ-1175, О-3635, О-3637; МЕХП, ЕП-22123, ЕП-

22126, ЕП-22127, ЕП-22135, ЕП-22251—22253, ЕП-22255, ЕП-22257, ЕП-22260, ЕП-80527).

Ромб з крапчастими обрисами — головний мотив весільного вінка другої половини ХІХ ст. зі с. Лисичники Заліщицького р-ну Тернопільської обл., що складається з одинадцяти стрічкових герданів. Композиція п'яти з них утворена рапортом ромбу з променями на верхній та нижній вершині. Ромби, але вже без обрамлень, повторюються ще на кількох стрічках убору нареченої. Взір ще одного, можливо центрального в цьому вінку, гердана становить мотив «баранячі рижки» (МНАПД, АП-5517) [Федорчук 2007а, іл. 59].

Техніка нанизування прийомом «псевдоткання» й техніка ткання, якими вже оперували майстри кінця ХІХ ст., дозволяли виконувати значне число не лише геометричних (як техніка нанизування), але й геометризованих мотивів. Проте, судячи з відомих мені пам'яток, консерватизм, що проявлявся у дотриманні лаконічної художньої мови, був властивим також і для пам'яток цієї групи.

Важливо згадати, що до складу західноподільського збірного весільного вінка, окрім стрічкових герданів, входили також чотирикутної форми «заушники», які чіпляли до скроневої частини убору. Парну деталь головного убору нареченої виготовляли з цупкого картону, який обтягували декорованою вишуканою вишивкою нитками, бісерними матеріалами та лелітками тканиною [Федорчук 2015б, с. 847]. Подібними до «заушників» були прямокутної форми «затички до намітки», які виготовляли й прикрашали аналогічно (вишивка нитками, іноді дооздоблена вкрапленнями бісеру та леліток) (МЕХП, ЕП-76538; МНАПУ, НД-17494, НД-18981).

Вкраплення бісеру вже у ХІХ ст. з'явилися також у вишитій нитками композиції уставкової сорочки. Фактурна вишивка вовняними нитками стала виразним тлом для дзвінкого звучання блискучих намистинок. Вишиту нитками композицію святкової сорочки звеселяли переважно вкрапленнями

безбарвного кришталєво-прозорого бісеру, яким увиразнювали деякі орнаментальні елементи [Рис. В. 106].

Наприкінці ХІХ ст. кольорова палітра та ґатунок бісерних матеріалів, якими дооздоблювали вишивку нитками, почали розширятися. Окрім як бісер, західноподільські майстри стали використовувати також склярус та дуті намистинки фігурних (круглих, подовгастих, зірчастих) форм. З бісерних матеріалів виконують уже не поодинокі елементи мотивів, а цілі орнаментальні смуги, тлом яких залишається поки що вишивка нитками. Схоже, що такі композиції були найпопулярнішими в осередках південної зони Західного Поділля, де чорними нитками вишивали фактурну основу композиції (технічний орнамент), а добре видимий художній орнамент — різноколірним бісером (ТОКМ, Т-7883, Т-7884; НМНАПУ, О-4592).

### **6.2.2. Другий етап західноподільської традиції**

На другому етапі ЕМТ БОНН кількість побутуючих в ансамблі народного одягу Західного Поділля бісерних компонентів досягла свого максимуму. У південній зоні Західного Поділля поряд із кораловими надалі широко вживаними були мониста з бісеру. Численні разки дрібних темно-синіх, темно-зелених та чорних кораликів чіпляли на шию, розташовуючи одноколірні пасма одне під іншим. Поверх монист одягали орнаментальні бісерні прикраси [Рис. В. 167].

Повсюдно популярною оздобою залишався стрічковий гердан, який носили на шиї, грудях, а дівчата також — на голові. Найширшими були бісерні стрічки, які виготовляли для шиї, багато де відомі під назвою «шлєйка». А от «гердани» для голови зазвичай робили значно вужчими [Архів 2011, арк. 54—55]. Оздобою заможної дівчини був стрічковий гердан, підшитий одним або кількома рядами срібних монет. Такий гердан традиційно розміщували у верхній частині комплексу прикрас [Kunzek 1935, s. 9, 10].

У південній зоні Західного Поділля бісерними плетінками традиційно оздоблювали головні убори чоловіків. На початку ХХ ст. святковий капелюх

тутешнього парубка нерідко налічував до п'яти стрічкових герданів, які закривали більшу частину високої тулії. Капелюх могли оздоблювати й одним широким герданом, що майже повністю огортав високу тулію парубочого убору [Федорчук 2016б, іл. 2].

Жіночу ношу першої половини ХХ ст. поряд зі стрічковим герданом часто прикрашав також стрічковий гердан з підвісками. Поширенню такої прикраси сприяла доступність тонких фабричних ниток, які стали витіснити з практики західноподільських майстрів нетривку кінську волосінь. М'яка нитка забезпечувала прикрасі з підвісками необхідну пластичність. Особливо актуально це було у зв'язку із тим, що західноподільська прикраса вказаного типу вирізнялася відносно великою довжиною підвісок, у виконанні яких поряд з бісером використовували також склярус та подовгасті дуті намистини [Рис. В. 21]. Нерідко довгі підвіски підшивали до тасьми, на яку попередньо був нашитий стрічковий гердан (НМНАПУ, О-4496). М'яко звисаючи, підвіски збагачували декоративну структуру прикраси, додавали їй пластичності. Захоплення західних подолянок рухливим блиском звисаючих різнобарвних подовгастих намистин знайшло вияв у появі оздоб, що мали вигляд вузької тасьми, декорованої самими лише підвісками (ТОКМ, Т-1572). У с. Гермаківка Борщівського р-ну Тернопільської обл. така невігядлива прикраса побутувала під назвою «шлярка» [Архів 2011, арк. 80].

Доволі знаним на Західному Поділлі у першій половині ХХ ст. був кутовий гердан. Оздобу, виконану у техніці нанизування, переважно створювали з бісерної стрічки, яку склали кутом; зімпровізований кут зшивали ниткою. Тканий кутовий гердан іноді виготовлявся з двох окремих стрічок. Тоді один з країв обох стрічок мав гострокутне завершення. Зшиваючи гострокутні краї стрічок отримували прикрасу потрібної (заломленої) форми. Кутовий гердан могли доповнювати монетами (однією або декількома) або образком (МЕХП, ЕП-22263, ЕП-22267, ЕП-22268; ПК Петричука) [Рис. В. 40, 62, 153].

Окрему групу західноподільських прикрас становили різнотипні силянки (ТОКМ, Т-1021; НМУНДМ, В-5788), відомі у деяких селах як «шлэйка». На світлинах 1930—1940-х рр. нерідко можна бачити зубчасту силянку (НЦНК «МІГ», КН-19380), яку в с. Горошова Борщівського р-ну називали «канада» [Архів 2011, арк. 84]. Багатством засобів художньої виразності характеризувалися кризи. На початку ХХ ст. такі оздоби поступалися своєю шириною перед однотипними виробами лемків та бойків, проте декор західноподільських криз був не менш привабливим та художньо продуманим. До майстерних пам'яток належить криза зі с. Городниця Гусятинського р-ну Тернопільської обл., виконуючи яку майстриня застосувала техніки ткання та нанизування й використала бісер з багатобарвною яскравою палітрою (МЕХП, ЕП-22280). У декорі прикраси поєднано геометризований мотив неширокої завітчаної галузки (нашийна стрічкова частина) та розлогий геометричний мотив ромба з променями (нагрудний комірець). Подільська майстриня продемонструвала уміле поєднання найвідоміших у народній творчості засобів (технічна структура, контрастність, ажурність, графічність, пластичність) та прийомів (ритм, симетрія, асиметрія, динаміка, статика) художньої виразності [Федорчук 2007а, іл. 45].

У 1920—1940-х рр. народні майстри Західного Поділля виготовляли також кризи у вигляді широких спадаючих на плечі круглих комірів з розрідженим сітчастим плетивом, утвореним з бісеру та склярусу. Мода на такі прикраси була нетривалою, проте зберегла помітний для дослідників народної носі слід, бо непогано зафіксована у світлинах (ІН НАНУ, ІФБ-11446; НЦНК «МІГ», КН-11872/1).

Упродовж першої половини ХХ ст. у деяких північних та південних селах та містечках Західного Поділля побутував котильон. У Львівському музеї архітектури та побуту зберігається котильон з геометричною композицією із с. Добромірка Збарзького р-ну (МНАПЛ, О-5707). Ще один — із зображенням лева у короні знаходиться в експозиції краєзнавчого музею

м. Бучача. Підпис під експонатом повідомляє, що бісерна прикраса у 1930-х рр. стала емблемою фестин українців у Бучачі [Рис. В. 84]. Котильон із зображенням лева можна розгледіти на одній зі світлин ілюстративного фонду Борщівського краєзнавчого музею — оздоба прикрашає груди молодого парубка з Борщівщини, сфотографованого в родинному колі у 1925 році (Борщівський КМ, Ф-3162).

Судячи з повідомлень, зібраних під час експедицій, найбільш відомим бісерний котильон був у селах Борщівського та Заліщицького районів, які межували з Буковиною, де такі прикраси були добре знаними. Зокрема, парубочу прикрасу, яку перед війною кожна дівчина робила своєму хлопцеві, пригадала мешканка с. Вербівка Борщівського р-ну [Архів 2011, арк. 80]. Відомим у 1930—1940 рр. котильон був також у с. Горошова Борщівського р-ну, де власноруч виконану оздобу дівчина дарувала хлопцеві перед танцем, на який вона його запрошувала. Прикраса мала витканий з бісеру декор із зображенням квітки. Чіпляючи хлопцеві на груди котильон, зверху нього дівчина прикріплювала ще й живу квітку [Архів 2011, арк. 85].

Відомою на Західному Поділлі була й бісерна краватка, яку західноподільські майстрині виконували з домотканої або купованої тканини й оздоблювали вишивкою нитками та менше — бісером [Архів 2011, арк. 71]. Вкрай рідко зустрічалися краватки, виконані у техніці бісерного ткання.

Водночас в південній зоні Західного Поділля поширеною бісерною прикрасою чоловічої народної ноші залишалися трясунки для капелюха. Світлини та артефакти першої половини ХХ ст. фіксують, що комбіновані прикраси капелюха нерідко мали вигляд розкішного букета, складеного з трясунків, вовняних китиць та штучних квіток (ІН НАНУ, ІФБ-11412, ІФБ-11441, ІФБ-17247).

Упродовж першої половини ХХ ст. спостерігалось не лише зростання чисельності типів накладних прикрас; зміни відбувалися й у їх декоративній структурі. На жаль, внаслідок відомої практики перенанизування бісерних прикрас, коли виконавець зберігав орнаментику давнішого твору, зазвичай



буває важко визначити час створення багатьох стрічкових герданів, а отже виявити хронологічну межу впровадження нових композиційних схем та кольорових рішень. Стосовно західноподільських творів така проблема є досить актуальною, оскільки багато хто з майстрів початку століття продовжували використовувати давній бісер та кінську волоську.

У південній зоні ще у 1930-х рр. масово побутували вишиті, нанизані, ткані прикраси із композиціями, в яких панувало чорне тло та лінійно-крапчасті обриси різноколірних геометричних мотивів (ТОКМ, Т-1019; НМЛ, С-88) [Архів 2011, арк. 79]. Як і раніше майстри краю в одному творі поєднували різні техніки та матеріали (бісер, дуті намистини, лелітки). Зокрема прикметними для південної зони Західного Поділля від початку ХХ ст. стають ткані стрічкові гердани з нашитими на них металевими лелітками (НМНАПУ, НД-18971, НД-18972, НД-18973, НД-18974, НД-18976) [Федорчук 2016б, іл. 6]. Ще одним характерним художнім прийомом майстрів південної зони Західного Поділля на початку ХХ ст. залишалось облямування нанизаної чи тканої з бісеру орнаментної стрічки вишивкою дутими намистинами (НМЛ, С.-113; МЕХП, ЕП-22122; ПК Колодій; ПК Василюків).

Водночас у північній зоні Західного Поділля вже на початку 1920-х рр. стали з'являтися накладні прикраси, композиції яких суттєво відрізнялися від аналогічних творів попереднього століття. Художнім новаціям сприяло широке впровадження техніки бісерного ткання, яка уможливила створення композицій з геометризованими формами мотивів. На західноподільських прикрасах почала поширюватися рослинна орнаментика (МЕХП, ЕП-22122, ЕП-22267, ЕП-22268).

У Борщівському, Заліщицькому, Чортківському районах Тернопільщини фітоморфні мотиви довгий час помітно тяжіли до геометричних форм. Однак тутешні майстри стали відмовлятися від виключно лінійного трактування форми; почали працювати з помітно яскравішою палітрою бісерних матеріалів, хоча для тла накладних прикрас і

надалі переважно використовували чорну барву (НМНАПУ, О-4496; МЕХП, ЕП-22122, ЕП-80532).

У північній зоні Західного Поділля архаїчні геометричні форми мотивів поступилися місцем геометризаним формам стилізованих квіткових композицій (МЕХП, ЕП-22267). Авангардна творчість майстрів північної зони краю проявлялася також у кардинальних змінах кольорової палітри творів. У музеї етнографії та художнього промислу зберігаються ткані кутові гердани із сіл Гусятинського р-ну Тернопільської області (МЕХП, ЕП-22263, 22267, 22268, 22273, 22294). На білому тлі прикрас розміщені завітчані галузки, зображення яких виконано бісером зеленої, синьої, червоної, жовтої, блакитної барв [Рис. В. 153].

У першій половині ХХ ст. продовжували побутувати декоровані бісером головні убори, які, на жаль, належать до раритетних пам'яток (МЕХП, ЕП-22776; НЦНК «МП», КН-17485; ПК Шимчук; ПК Явної). Так само унікальними та все ж кількісно краще представленими за речові є ілюстративні джерела — твори живопису та світлини, які засвідчують побутування на Західному Поділлі чільця та весільного вінка [Рис. В. 168].

Завдяки речовим та зображальним джерелам відомо, що у південних селах Західного Поділля побутувало чільце у вигляді декорованої бісером пов'язки. До такого типу бісерних виробів належить так звана «аксамітка». Викроєну із щільної чорної, переважно оксамитової тканини, відносно широку пов'язку декорували бісерною стрічкою, або вишивкою, виконаною безпосередньо на оксамиті з бісеру, дрібних дутих намистин нерідко також леліток. За спогадами уродженця с. Стрільківці Борщівського р-ну Василя Скоропада «чорні оксамитові стяжки, удекоровані або вишиті гарними vzорами і блискучими пацьорками» у 1930-х рр. замінили «гердани», що так само як і оксамитові стрічки дівчата носили вище чола [Скоропад 1993, с. 72].

Й далі повсюдно на Західному Поділлі побутували чільця у вигляді герданів, нашитих на солом'яну плетінку у формі пів обруча (МЕХП, ЕП-22728). Відомими в краї також були так звані «купки» або «купочки» —

нашиті на стрічку картонні колечка, декоровані різнобарвними вовняними нитками, намистинами, склярусом, лелітками (МНАПЛ, О-4602). Чільце («аксамітку», «купочки» тощо) використовувалися як складову збірною варіанту головного убору нареченої [Федорчук 2019з, с. 61]. Так само використовували чільце у інших етнографічних районах України [Стельмащук 1993, с. 112—113].

У південних районах Тернопільщини голову нареченої вбирали у цільний весільний вінок або ж у велике різноманіття накладних прикрас, що у комплексі становили збірний убір, аналогічний нерозбірному (цільному) весільному вінку. Складовою обох (цільного та збірного) варіантів головного убору нареченої першої половини ХХ ст. були бісерні стрічки [Рис. В. 93]. В одному уборі поєднувалися гердани, виконані різними техніками: вишиванням, нанизуванням, тканням. Зокрема, різні за технікою виконання бісерні стрічки має весільний вінок початку ХХ ст. зі с. Вільховець Борщівського р-ну Тернопільської області (МЕХП, ЕП-22776, ЕП-83439) [Федорчук 2007а, іл. 26].

Цінну інформацію про весільні вінки Борщівського р-ну Тернопільської обл. фіксують фотографії 1920—1930-х років. Так, завдяки світлинам весільних груп зі с. Більче Золоте Борщівського р-ну Тернопільської обл. є можливість порівняти головні убори молодої та дружки (ІН НАНУ, ІФБ-11405, ІФБ-11411, ІФБ-11412, ІФБ-11417, ІФБ-11450, ІФБ-11466, ІФБ-11467). Убір молодої закриває не лише зачіску, а також чоло дівчини, над яким знаходиться стрічковий гердан з підвісками. В основі убору дружки — чільце («аксамітка») з пишними вовняними китицями, розташованими над висками. Чоло дружки нічим не прикрите. Водночас головні убори молодої та дружок увінчані однаково широкими барвінковими вінками [Рис. В. 168].

Подібні головні убори молодої та дружки побутували у с. Монастирок Борщівського р-ну, де у суботу перед весіллям (коли молода з дружками обходили село, запрошуючи гостей на весілля) сходилися дівчата і співаючи весільних пісень одягали молодій на голову широкий «гердан», з якого на

чоло звисали червоні «пацьорки». Потім на голову клали шитий з барвінку високий вінок, до якого кріпили «стончки» та «бинди» [Архів 2011, арк. 73].

Від початку ХХ ст. бісерні матеріали стали все ширше входити у вишивку натільного, а також нагрудного й поясного одягу. Зокрема, складовою жіночої та чоловічої ноші південної зони Західного Поділля на початку століття залишалася сорочка, у якій вишитий нитками орнамент доповнювався вишивкою бісером, склярусом, дутими намистинами, лелітками. Декор з намистинок та леліток мав аплікативний характер — майстрині нашивали відносно великих форм рослинні мотиви «уперед голкою», значно рідше — «півхрестиком» зверху витонченої надзвичайно трудомісткої вишивки нитками (МЕХП, ЕП-76335; Борщівський КМ, ПЕ-806, ПЕ-856, ПЕ-946) [Булгакова-Ситник 2008, іл. 26, 29, 30, 39; Булгакова-Ситник 2013, іл. 6, 33, 51, 59]. Правдоподібно, що багато таких «подвійних» вишивок виконувалася в різний час різними майстрами.

У 1920-х рр. також з'явилися святкові сорочки, вишиті чорними нитками дрібнофактурний узір яких слугував тлом життєрадісного різнобарвного орнаменту, виконаного самим лише бісером. Відмовляючись від «аплікативності», майстрині почали органічно поєднувати у своїх творах вишивку нитками (швами «хрестик», «колодочки», «штапівка», «набирування» тощо) з вишивкою бісером (швом «півхрестик») [Булгакова-Ситник 2008, іл. 18; Булгакова-Ситник 2013, іл. 35, 51].

Упродовж 1930—1950-х рр. композиції деяких борщівських та заліщицьких сорочок зазнали подальших змін: орнамент позбавився чорного тла, набуло подальшого розвитку органічне поєднання вишивки нитками та бісером. Серед натільного одягу першої половини ХХ ст. продовжували також побутовувати сорочки, вишиті різнобарвними нитками, в яких окремі елементи орнаментальних мотивів майстрині виконували кришталевим бісером (МЕХП, ЕП-76528, ЕП-81707, ЕП-81708; ТОКМ, Т-438) [Рис. В. 107].

У той само час (перша половина ХХ ст.) у північній зоні Західного Поділля сорочки, оздоблені вишивкою нитками та бісером, не набули

популярності. Зате від 1920-х рр. знайомі тут стали вишиті самими лише бісерними матеріалами (бісер, склярус) компоненти жіночого нагрудного (безрукавка) та поясного (фартушок, спідничка) вбрання, які шили з оксамиту або іншої щільної тканини темних відтінків (ТОКМ, Т-7308, Т-2104, Т-2105; Т-2102; Т-1349, Т-1350, Т-1357, Т-1739). Новомодні безрукавки, фартушки та спідниці стали обов'язковою складовою святкового строю українських освітніх та спортивних товариств [Булгакова-Ситник 2005, с. 166; Федорчук 2005, с. 105; Архів 2011, арк. 41, 42, 46, 59]. У композиціях таких творів знайшла розвиток орнаментика з фітоморфними мотивами.

Деякі членкині українських товариств «Просвіти», «Січі», «Лугу» із сіл південної зони Західного Поділля теж мали оздоблені бісером безрукавки (горсет, камізелька). У їх декорі переважали композиції з мотивами геометричних форм [Федорчук 2016б, с. 1170]. Та все ж традиційним нагрудним вбранням придністровського Поділля залишалися кожушані «лейбики» без рукавів, або з короткими (до ліктя) рукавами, які оздоблювали аплікацією та вишивкою нитками, не вживаючи бісер [Булгакова-Ситник 2005, с. 126].

Що ж до вишитих бісером безрукавок, то у 1920—1930-х рр. серед них широко зустрічався варіант короткого горсета без «лапців». Іноді краї пілок горсета обшивали невеличкими зубчиками, в інших випадках — краї залишали рівними. Вишиваючи набирали на нитку відразу декілька бісерин або одну склярусину. Потім за контуром елемента зображуваного мотиву клали стібок. Вишиті композиції виконували комбінуючи різні шви. Переважно для виконання лінійних форм (стебло, контур квітки) майстри використовували шов «у перед голкою» й дещо рідше «стебловий шов», а для виконання мотиву у формі плями — «гладь». Сама вишивка була доволі скромною: вузький стрічковий орнамент з мотивом гірлянди обрамляв поля та пройми виробу.

У 1930-х рр. з появою довгокроєної безрукавки типу камізелька («жупан») декор безрукавки став значно багатшим. На орнаментальному полі

більшого розміру західноподільські майстрині почали створювати композиції з мотивами більших аніж досі розмірів. Найбільший акцент робили на передніх пілках камізельки, вишиваючи тут асиметричний мотив розлогого букета з різномасштабних елементів. Іноді мотив букета вишивали також на спинці камізельки.

Самобутнім декором виділялися безрукавки із сіл Гусятинського р-ну Тернопільської області. Зокрема на передніх пілках, а іноді й спинці горсета та камізельки місцеві майстрині часто вишивали мотив галузки чи «дерева життя», вишиваючи «уперед голкою» та використовуючи поряд із бісером багато склярусу (ТОКМ, Т-7308, Т-2102, Т-2104).

До артистичних пам'яток належить камізелька з с. Олесиного Козівського р-ну, яку у 1930—1940-х рр. вишила Олена Кусень (1917—2009 рр.) [Федорчук 2016б, іл. 12]. Художньо-композиційне вирішення твору вказує на високий естетичний смак майстрині. Композиція з мотивів галузки та гірлянди ґрунтується на контрастах розмірів, форм та кольорів орнаментальних мотивів. Зразково підібраним є також пропорційне поєднання площі чорного тла та дуже різних за формами та барвами мотивів.

Кроєні з оксамитової чи іншої щільної тканини фартушки («припинда», «фота») та спідниці, що побутували головню у північних районах Західного Поділля, прикрашали стрічковим орнаментом з мотивом завітчаної гірлянди (ТОКМ, Т-1350, Т-1357, Т-1739, Т-2105) [Рис. В. 135].

У південній зоні західного Поділля, зокрема у Борщівському р-ні, модним компонентом святкової ноші у першій половині ХХ ст. став тканий килимовою технікою вовняний фартушок — так звана «килимова запаска» [Никорак 2012, с. 1080; Федорчук 2016б, іл. 12]. У 1920—1930-х рр. на такому фартушку з'явилися бісерні френзлі (Борщівський КМ, ПЕ-1098, ПЕ-1099). Іноді вишивкою бісером, склярусом та лелітками дооздоблювали й «килимовий» орнамент взористого поля «запаски» (Борщівський КМ, ПЕ-954).

Для вишивок кораликами прикметною стала широка палітра кольорів: білий, різні відтінки синього, жовтого, оранжевого, червоного та зеленого. Майстрині використовували чеський глянцекий бісер та глянцекий або дзеркальний склярус природних відтінків. Використання високоякісних чеських матеріалів було важливою умовою естетичної досконалості західноподільських творів першої половини ХХ століття.

### **6.2.3. Третій етап західноподільської традиції**

Артефакти ЕМТ БОНН Західного Поділля другої половини ХХ ст. майже не представлені у музейних колекціях. Зустрічаються лише пам'ятки 1950—1970-х рр. і тих обмаль. Однією з причин цього стало загасання народномистецьких практик з бісером (фаза реверберації). Окрім цього бісерним виробам пізнішого часу музейники не приділяли належну увагу. Купуючи до музейних фондів пам'ятки, за браком коштів, вони віддавали перевагу більш давнім артефактам. Тому про цей етап традиції основну інформацію несуть польові матеріали: усні повідомлення, родинні фото, артефакти.

Як повсюдно в Східній Галичині поступове загасання мистецьких практик спричинили післявоєнна розруха, відсутність бісерних матеріалів, насаджування чужорідних стереотипів краси та інші несприятливі чинники. Попри все, у 1950—1960-х рр., а в окремих осередках навіть у 1970-ті рр. творчість з бісером, хоча й загасала усе ж мала своїх послідовників, зокрема з-поміж майстринь довоєнного часу. Вишитий бісером одяг продавали на базарах, де їх купували дівчата [Архів 2011, арк. 50].

Першими, з 1960-х рр., з широкого ужитку почали зникати накладні прикраси. Найдовше знаним залишався стрічковий гердан. Дівчата звично носили таку оздобу на шиї та голові. У 1950—1960-х рр. в окремих селах Західного Поділля нашийною оздобою залишався стрічковий гердан з підвісками. І хоча про прикрасу такого типу сучасні інформатори згадують рідко, пам'ять про її побутування зберегли тогочасні світлини. Так само завдяки світлинам відомо, що в ансамблі західноподільської народної ноші

1950—1960-ті рр. продовжували побутувати однодільна та зубчаста силянки, криза (Борщівський КМ, Ф-1804) [Архів 2011, іл. 127—130; Рис. В. 169].

До кінця ХХ ст. у більшості західноpodільських осередків народного мистецтва виконання накладних прикрас з бісеру припинилося. Щоправда, з проголошенням незалежності України, з 1990-х рр., накладні прикраси з бісеру стали привертати увагу містян. Самодіяльні майстри нового покоління не знайомі із західноpodільської народною традицією бісерних виробів черпають художні ідеї з періодичних видань та Інтернету.

Натрапити ж на нові версії автентичних оздоб в осередках ЕМТ БОНН поки що складно. Ще важче знайти приклади їхнього застосування у сучасній, зокрема весільній, обрядовості. Попри загалом невтішний стан реконструкція та подальший розвиток стилістики місцевих прикрас («гердан», «дзумбал») вже стали покликанням деяких майстринь у сс. Горошова та Дністрове Борщівського р-ну [Сененька 2011].

Упродовж другої половини ХХ ст. у західноpodільських селах почало забуватися також і мистецтво виготовлення декорованих бісером дівочих головних уборів. У поодиноких осередках традиції бісерних виробів, як атрибути весільного дійства, продовжували, щоправда, функціонувати головні убори першої половини ХХ століття. Тільки наприкінці ХХ ст. у деяких придністровських селах, головню завдяки учасникам етнографічних колективів, виконання прикрашеного бісерними стрічками весільного вінка почало знаходити своїх нових послідовників.

Зокрема, зразково показовою є відновлена версія весілля початку ХХ ст. у с. Дністрове, здійснена народним фольклорним аматорським колективом «Дністряни» (діє при будинку культури) та дитячим фольклорно-етнографічним ансамблем «Дзумбалик» (діє при школі). Учасники фольклорних колективів поряд з іншими важливими компонентами народної святкової весільної ноші використовують у своєму дійстві реконструкції весільних вінків початку ХХ століття [Весілля у Дністровому 2011]. Відродження давніх традицій відбувається не лише на театральній сцені, але



й в реальному житті. Зараз весільні вінки з «дзумбалами» можна побачити під час весілля у с. Дністрове Борщівського р-ну [Весілля у Дністровому 2011]. До сьогодні також голову молодої увінчують збірним весільним вінком з «кучерями», «аксаміткою», «віночком з воску», «виванчиками», гарасівками, обплетеною барвінком кіскою та ін. у с. Гермаківка Борщівського р-ну. Щоправда, частина таких компонентів — це твори, виготовлені майстринями першої половини ХХ століття [Архів 2011, арк. 80—81].

Ключовою ознакою третього етапу ЕМТ БОНН українців, як уже відзначалося, стало широке захоплення вишивкою бісерними матеріалами. Зокрема у селах південної зони Західного Поділля ще у 1950—1960-х рр. стали з'являтися вишиті бісерними матеріалами сорочки, виконані майстринями Північної Буковини. А наприкінці 1970-х рр. вишивати бісером почали й тутешні майстрині, які взялися відтворювати буковинські твори. Для прикладу, у с. Горошова Борщівського р-ну з'явилася лляна додільна тунікоподібна сорочка з вишитим бісером та січкою декором та мереживами («корунками»), гачкованими навколо горловини, низом рукавів, долом сорочки. У 1990-х рр. поширення набула й побутує до сьогодні аналогічна буковинській «сорочка вінком» з мотивом схожої на півонію троянди, яку сучасна молодь с. Горошова вважає автентичною ношею. Готуючись до шлюбу горошівська дівчина замовляє «сорочку вінком» у місцевої майстрині. За тиждень до весілля наречений і наречена, зібрані в народний одяг, ідуть на сповідь до церкви, де священник по закінченню служби оголошує про їх майбутнє весілля [Федорчук 2016б, с. 83—84].

Від рубежу ХХ—ХХІ ст. новим об'єктом вишивання бісером стала пошта з білого шифону чи іншої легкої тканини жіноча блузка. Для її декорування застосовують зразки вишивки, які продаються разом із бісерними матеріалами. Зокрема серед улюблених композицій, донедавна нетрадиційних для Західного Поділля, найчастіше зустрічається мотив невеличкого букетика троянд [Архів 2011, арк. 59, іл. 76, 77]. Від початку ХХІ ст. цікавість до вишитих бісером сорочок та блузок наростає у селах

Підгаєцького, Бучацького, Гусятинського, Заліщицького, Борщівського р-нів. Досить широко таку одіж використовують як компонент весільного ансамблю, до якого також входять вишиті бісерними матеріалами нагрудний (горсет, камізелька) та поясний (спідниця, опинка, фартух) одяг [Рис. В. 47, 133, 170, 171].

Зокрема модні у довоєнний час декоровані бісерними матеріалами безрукавки та компоненти поясного одягу продовжували з'являтися також у 1950—1960-х рр. Зазвичай вишиті на них композиції втворювали довоєнним. Зокрема, камізельки з оксамиту («машестеру»), вишиті бісером та склярусом, у 1960-х рр. побутували у с. Новосілка Підгаєцького р-ну. За свідченням респондентів, «село було співуче. Дівчата виступали і мали дуже багато вишитих безрукавок». У селі була кравчиня, яка шила таку одіж, та декілька майстринь, які вишивали бісерними матеріалами («коральками») [Архів 2011, арк. 42]. Тогочасна камізелька, виконана Євдокією Гречкосій (1923—1996 рр.), декорована мотивом розлого букета, вишитого різнобарвним дзеркальним склярусом. І хоча використання самого лише склярусу (правдоподібно, бісеру у майстрині не було) обмежило виражальні засоби, досвідченій майстрині все ж вдалося створити чотири графічні варіанти квіткових мотивів й уміло використати семибарвну палітру [Федорчук 2016б, іл. 14].

У 1960-х рр. відродилася і до сьогодні продовжує розвиватися довоєнна творчість майстринь с. Самолусківці Гусятинського р-ну [Федорчук 2005, с. 105—108]. У 1960—1970-х рр. відомою сільською майстринею була Марія Лахман (1915—? рр.), роботи якої стали взірцем для молодших самолусківчанок. У 1980-х рр. тут з'явилася когорта молодших майстринь [Федорчук 2005, с. 107]. Художні риси творчості місцевих майстринь другої половини ХХ ст. зі с. Самолусківці демонструють камізельки з оксамиту («байбараки з машестру»), спідниці та фартушки, вишиті головно бісером та у меншій частці — склярусом. У декорі панують мотиви квіткових гірлянд (краєм безрукавок, подолом поясного одягу) та заквітчених галузок (на

передніх пілках безрукавок). Упізнаними елементами цих мотивів є так звані «часничкі» (найбільші квіткові розети з гостроконечними пелюстками), «канв'алії» (білі гронаподібні квітки), «бр'ятчики» (пелюстки у два кольори), «р'ужиці», «тюліп'ани», «п'упляшки» [Федорчук 2005, с. 107].

Актуалізація народної творчості з бісером, що розгорнулася на Західному Поділлі у 1990-х рр., значною мірою завдячує запровадженню обласною та районними держадміністраціями фестивалів художньої творчості. Для прикладу, з ініціативи Борщівської райдержадміністрації й при підтримці працівників Борщівського краєзнавчого музею у дні Різдвяних свят проводиться фестиваль «Маланка», навесні відбуваються фестивалі гаївок, на початку осені — свято вишиванки [Архів 2011, арк. 83]. Обов'язковий елемент фестивалів — давня та сучасна народна ноша. На жаль, спроби західноподільських майстринь відродити народний одяг часто мають аматорську природу й не завжди опираються на місцеву традицію.

Так майстрині с. Космирин для оздоблення святкових камізельок та фартушків від 1990-х рр. стали використовувати не трудомісткі в роботі пластикові округлі та фігурні (у вигляді квіткових розет та листочків) яскраво-строкаті блискітки («блискавки») [Архів 2011, арк. 47—50]. Надміру пістряві матеріали внесли в декор одягу мішурний блиск і тим самим його здешевили й примітивізували. Негативній тенденції сприяло сценічне використання космиринських костюмів [Архів 2011, арк. 48]. Замість народного одягу у селі прижився спрощений варіант костюма-інтерпретації.

Значно перспективнішою уже сьогодні є творчість сучасних вишивальниць із сс. Миколаївка, Возилів, Сновидів Буцацького р-ну та сс. Садки, Бедриківці Заліщицького р-ну Тернопільської області. [Федорчук 2016б, іл. 15]. Тут вишиті бісерними матеріалами оксамитові жіночі костюми функціонують в обряді сучасного весілля. Молода одягає оздоблений бісером костюм до шлюбу. На другий день весілля вона перевдягається у білу весільну сукню та білий «вельон» [Архів 2011, арк. 54, 58, 60, 61; Рис. В. 170, 171].

Сучасні фітоморфні композиції з ізоморфними (уподібненими до природних) обрисами на оксамитових безрукавках, опинках та спідницях у сс. Миколаївка, Возилів, Сновидів Садки та Бедриківці створюють самі майстрині не використовуючи друкованих схем. Спершу, на викроєних деталях одягу, без попереднього прорисовування, вишивають найбільші з квіткових мотивів, потім дрібніші квіти й пуп'янки, насамкінець сполучають квіткові мотиви галузками з листками. Серед матеріалів використовують бісер та склярус. З прийомів вишивання надають перевагу «гладі». Центральними є мотиви багатопелюсткових (8—12) квітів-розет із строкатими серцевинками у вигляді сонечка, або паростка. Палітра сучасних композицій поряд із традиційними насиченими контрастними кольорами гармонійно поєднує м'які пастельні барви, що з'явилися завдяки використанню намистинок крейдяного та алебастрового гатунків [Федорчук 2016б, іл. 16].

Зовсім іншу стилістику мають «горботки» (опинки) та пояси зі с. Горошова Борщівського р-ну, які носять в ансамблі з так само вишитою бісерними матеріалами тунікоподібною сорочкою. За художньо-стилістичними ознаками місцеві «горботки» тяжіють до аналогічних творів буковинських вишивальниць.

Наприкінці ХХ ст. в орнаментиці «горботок» переважали вигадливі рослинні мотиви пластичних форм. Від 2010-х рр. модними стали квіткові розети з геометризованими обрисами. Активне відродження і продовження народних традицій знайшло вияв у появі та одночасному побутуванні на Тернопільщині двох основних типів народної ноші. Один із них домінує у північних районах Західного Поділля: включає вишиті бісером шифонову блузку та оксамитові безрукавку й опинку (або спідницю); інший — панує у південних районах Західного Поділля: складається з вишитих бісером полотняної тунікоподібною сорочки і вовняної опинки (або спідниці).

*Отже, можна зробити такі висновки до Підрозділу 6.2:*

Традиція бісерного оздоблення народної ноші Західного Поділля народилася на зламі XVIII—XIX ст. і розвивалася у контекстах традиційного строю північної та південної етномистецьких зон.

Найдавнішими техніками роботи стали набирання в разки, шиття та нанизування. Зокрема народні майстри Західного Поділля були знайомими з найбільшою кількістю прийомів нанизування: «сіточка», «у хрестик», «псевдоткання», «у дужки». Наприкінці XIX ст. частина майстрів також опанувала техніки ткання й вишивання.

Поширення отримали шість типів накладних оздоб (мониста, стрічковий гердан; стрічковий гердан з підвісками, кутовий гердан, однодільна силянка, трясунки) й два типи головних уборів (чільце, весільний вінок). Наприкінці XIX ст., так само як і в ареалі Північної Буковини, з'явилося натільне вбрання (уставка сорочка), вишитий нитками декор якого почали дооздоблювати вкрапленнями бісеру.

У нанизаних, тканих і вишитих композиціях домінували мотиви: ромба, шеврона («ріжки»), рідше — розети, зигзагу та S-подібний знак. Композиції бісерних прикрас та головних уборів мали переважно чорне тло, заповнене мотивами з лінійними та крапчастими обрисами фіолетового, вишневого, зеленого, вохристого та білого кольору. Так само чорне тло мали й вишиті нитками орнаменти уставкових сорочок, різнобарвні мотиви яких доповнювали вкрапленнями кришталево прозорих кораликів.

На другому етапі західноподільської традиції до шести типів накладних прикрас з бісеру додалося ще п'ять (зубчаста силянка, дводільна силянка, криза, котильон, краватка); більшої популярності набули декоровані бісером дівочі головні убори та вишиті одночасно нитками й бісером уставкові сорочки. Ближче до середини XX ст. з'явилися сорочки, у композиціях яких вже домінували бісерні матеріали. У 1920-х рр. у моду увійшли кроєні з темних фабричних тканин (вовна, оксамит) й вишиті багатобарвними бісерними матеріалами компоненти нагрудного (горсет, камізелька) та поясного (фартух, спідниця) вбрання.

Зміни у художньо-композиційному вирішенні прикрас та компонентів одягу відбувалися, головне, завдяки впровадженню технік ткання та вишивання. Графеми мотивів ускладнилися, їх репертуар зріс, більш варіативною та насиченою стала кольорова палітра. У декорі усіх складових ноші розвитку набула багатоколірна фітоморфна орнаментика.

На початку третього етапу традиції народномистецькі практики з бісером стали загасати (фаза реверберації). Де-не-де продовжували побутувати бісерні компоненти народної ноші першої половини ХХ ст., які зрештою теж вийшли з ужитку майже повсюдно.

Актуалізація традиції розпочалася наприкінці 1970-х рр. з південної зони Західного Поділля, що перебувала у зоні сильних буковинських впливів. Як також на інших теренах України у творчість увійшли нові гатунки й кольори бісерних матеріалів, а також якісні фабричні тканини (штучний шовк, вовна, оксамит). Сьогодні у святковій та весільній західноподільській ноші побутують вишиті бісером: тунікоподібна сорочка (південна зона), блузка, камізелька, опинка, спідниця (південна і північна зони).

Кількість майстрів та прихильників мистецтва бісерних виробів щорік зростає. Це дає надію на подальший розвиток мистецтва в краї.

### **6.3. Покуття**

Покуття — етнографічний район низинного Прикарпаття у межах сучасної Івано-Франківської обл., окреслений на півночі руслом Дністра, на півдні — горами Карпатами, на сході — межею з Буковиною, а на заході — нижньою течією р. Бистриці Солотвинської. Це південно-східна частина Тисменицького й північно-східна частина Надвірнянського р-нів, а також Тлумацький, Коломийський, Городенківський, Снятинський р-ни і північно-східна частина Косівського р-ну Івано-Франківської області. Тут упродовж ХІХ ст. традиція набула низку локальних проявів, найвиразніше сформованих в Коломийській, Городенківській та Снятинській етномистецьких зонах, кордони яких близькі до кордонів сучасних Коломийського,

Городенківського та Снятинського р-нів Івано-Франківської області. На жаль, з інших теренів Покуття (південно-східна частина Тисменицького, північно-східна частина Надвірнянського р-нів, Тлумацький р-н, північно-східна частина Косівського р-ну) нам не вдалося зібрати достатній для повноцінної реконструкції обсяг писемних, речових, зображальних та вербальних джерел.

Ще до середини ХХ ст. народна ноша зустрічалася у щоденному побуті покутян. У деяких родинах давні компоненти одягу й досі зберігаються та використовуються у святкові дні. Завдяки шануванню традицій краю народознавчі розвідки на Покутті дотепер фіксують колишні, а також сучасні артефакти народної культури та об'ємну інформацію про них.

У ХІХ ст. про прикраси з бісеру як важливий компонент народного одягу покутян згадували Я. Головацький [Головацкий 1877, с. 72—73], О. Кольберг [Kolberg 1882, с. 35—49], Ф. Ржегорж [Řehoř 1896], І. Франко [Франко 1985] та ін. Зокрема І. Франко, відвідавши у 1887 р. етнографічну виставку в Тернополі, настільки був вражений багатством тамтешніх бісерних стрічок, що нарик Покуття «батьківщиною виробів з пацьорків» [Франко 1985, с. 479].

У ХІХ ст. покутські вироби з бісеру користувалися чималою популярністю серед колекціонерів народного одягу. Їх збирали Г. Озаркевич [Франко 1985, с. 479], В. Шухевич, отець Олесницький з Чортовця [Катальог 1909, с. 29, 32], Ф. Ржегорж [Fedorchuk 2020a, s. 75] та ін.

Завдяки дослідникам й збирачам народного мистецтва ХІХ—ХХ ст. покутські вироби з бісеру добре представлені у сучасних мистецьких колекціях, найдавніші з яких зберігаються у Музеї етнографії та художнього промислу ІН НАНУ (збірка Г. Озаркевич-Величко) та в Національному музеї ім. А. Шептицького у Львові (збірка В. Шухевича). Найбільша ж, але дещо «молодша», колекція покутських герданів та силянок кінця ХІХ — ХХ ст. належить Національному музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського.

Важливу інформацію про традицію художніх виробів з бісеру містять також історичні світлини, на які Покуття є особливо багатим. Фотографії одягнених у народну ношу покутян знані з низки альбомних видань [Покуття 2010; Свійонтек 2013; 2018]. Низку давніх світлин вдалося розшукати й під час власних польових досліджень [Архів 2012б; Архів 2013а; Архів 2014; Архів 2015; Архів 2016а; Архів 2017б].

Судячи зі світлин, максимальною кількістю бісерних оздоб вирізнявся народний одяг Городенківщини, яка, доречно відмітити, сусідила відразу з двома потужними мистецькими ареалами художніх виробів з бісеру — Західним Поділлям та Північною Буковиною. Але попри таку близькість і, здавалося б, неминучі мистецькі впливи, бісерні прикраси Городенківщини у ХІХ — першій половині ХХ ст. вирізнялися упізнаними автентичними рисами.

Зате накладні бісерні прикраси народного одягу Коломийської зони відчутно тяжіли до оздоб сусідньої Гуцульщини. Нинішні народознавчі студії так само фіксують зацікавлення покутян Коломийщини бісерними прикрасами гуцулів. У селах, де не було своїх майстрів бісерних виробів існувала практика купувати такі вироби у гуцульських майстрів.

### ***6.3.1. Перший етап покутської традиції***

Найімовірніше, ЕМТ БОНН покутян народилася на зламі ХVІІІ—ХІХ століття. На раннє народження традиції вказують речові та літературні джерела. Збереглися бісерні стрічки, виконані покутськими майстринями з дуже дрібно венетійського бісеру, типового для творів 1820—1830-х років. Серед найдавніших артефактів — експонати з колекції Г. Озаркевич-Величко [Скворій 1995, с. 34], одна частина якої була виявлена у фондосховищі Музею етнографії та художнього промислу [Федорчук 2017а], а інша — у фондосховищі Національного музею в Празі [Fedorchuk 2020а, s. 77—78]. Про бісерні вироби першої половини ХІХ ст., як важливі компоненти народної ноші покутян згадував Я. Головацький, котрий упродовж 1842—1846 рр.



служив парохом у с. Микитинці на Коломийщині [Головацкий 1877, с. 72—73].

За висновками Г. Врочинської-Савчук, у XIX ст. в ансамблі прикрас заможної покутянки побутовали правдиві коралі, прикраси з монет та скляні мониста різної довжини [Врочинська 2007, с. 181]. Найпоширенішими (через доступність в ціні) були мониста, набрані зі скляних кораликів невеликих розмірів, що укладалися навколо шиї різноколірними пасмами [Kolberg 1882, s. 37]. Виразною домінантою жіночої, а також чоловічої ноші покутян стали бісерні оздоби з орнаментальною структурою.

Зокрема популярним компонентом покутського жіночого та чоловічого строю XIX ст. був стрічковий гердан, яким дівчата прикрашали голову, шию та груди, а парубки — святковий головний убір (МЕХП, ЕП-21494, ЕП-21517). Зокрема Я. Головацький, котрий тривало досліджував народну культуру українців, закріпив та згодом опублікував у своїй праці про народний одяг українців, що дівчата на Коломийському Підгір'ї, Покутті, у недільні, святкові і взагалі непісні дні прикрашали заплетені коси «герданом». Подібним герданом прикрашали також шию. Нижче гердана одягали 40—50 разків скляного намиста [Головацкий 1877, с. 72—73].

О. Кольберг, що здійснив Покуттям дев'ять подорожей [Болтарович 1992, с. 221], теж звертав увагу на гердани з бісеру («дрібні пацьорки»), якими дівчата дуже часто прикрашали голову із заплетеним у косу (коси) волоссям. Зокрема дослідник занотував, що у сс. Чортовець, Незвисько (тепер Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.) та Гарасимів (тепер Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.), «герданами» оздоблювали парубочі солом'яні капелюхи [Kolberg 1882, s. 36].

Аналогічні свідчення залишив І. Франко, який неодноразово відмічав цінність колекції Г. Озаркевич, експонованої на багатьох етнографічних виставках Європи [Франко 2008, с. 173; Франко 1985, с. 479]. Зокрема відвідавши у 1887 р. етнографічну виставку в Тернополі, відомий дослідник української культури прокоментував, що покутські гердани (які він побачив

на виставці) «носять дівчата, парубки і люди одружені, особливо в молодому віці... Дівчата носять їх на шиї або на чолі, причому часом до тієї ж стрічки пришивають ще багато металевих прикрас — хрестиків, монет тощо. Чоловіки носять гердани обв'язаними навколо капелюхів» [Франко 1985, с. 479].

Зі світлин, зроблених В. Шухевичем відомо, що широкі стрічкові гердани у с. Тишківці тепер Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. носили не лише місцеві парубки та дівчата на виданні, а також і діти молодшого віку [ІН НАНУ, ІФБ-11279, 11280; Нгуниук 1995, р. 47; Рис. В. 172]. Особливим багатством оздоб вражала дівоча ноша с. Тишківців. На одній зі своїх світлин В. Шухевич закарбував дитячий театральний гурт села, який під керівництвом Ольги Шухевич у 1892 р. вперше на Західній Україні поставив оперу Миколи Лисенка «Коза-дереза» [ІН НАНУ, ІФБ-11280]. Коли М. Лисенко отримав пам'ятну світлину, надіслану йому В. Шухевичем, то був вражений одягом дівчат. У листі-відповіді композитор писав: «Такі славнісінькі дівчатка; тільки чого вони усі понамутували собі на шию такого силу намиста та інших оздобів? Видається, наче всі вони слабують на горло і хоруються, компресами...» [Купчинський 1994, с. 81].

У другій половині XIX ст. на Покутті широко ужитку набули нагрудні (значно довші за нашійні) варіанти стрічкового гердана з підвісками (NM, S-2899) та однодільної силянки. Силянка відрізнялася від гердана своєю заокругленою формою. Обидва типи прикрас мали схожий декор.

В окремих селах Покуття побутувала об'ємна плетінка (NM, S-2882; НМНАПУ, О-1187). Судячи з унікальних артефактів, важливим засобом художньої виразності небагатої на орнаментальну варіативність (кільчастий або спіралевий декор) об'ємної плетінки був її колорит. На Городенківщині він складався головно з чотирьох, а на Снятинщині він міг включати до семи барв (МЕХП, ЕП-22405, 22406, 22407, 22408) [Рис. В. 76].

Унікальною прикрасою покутського народного одягу було обплетене монисто. Вперше про покутські обплетені мониста з колекції МЕХП

повідомив А. Будзан [Будзан 1976, с. 83]. Авторитетний знавець українського народного мистецтва атрибутував експонати як покутські твори, хоча у книзі надходжень вони значаться як «народні вироби» (МЕХП, ЕП- 22150, 22154, 22155). На підтвердження припущень А. Будзана про покутське походження прикраси у колекції Ф. Ржегоржа, було виявлено ще один унікальний датований ХІХ ст. артефакт, який задокументований як такий, що походить з околиць Городенки (NM, S-2881) [Федорчук 2021, іл. 77].

Добре відомими на Покутті були й трясунки, які разом зі стрічковими герданами чіпляли на солом'яний капелюх парубка. Парубочий «сітник», окрім того, зазвичай щедро прикрашали вовняними кутасиками, качиним та павиним пір'ям, ковилою (ІН НАНУ, ІФБ-14472). Правдоподібно, що упродовж ХІХ ст. в деяких селах краю трясунки стали також складовою не менш пишного головного убору нареченої, про що засвідчують дещо пізніші артефакти зі Снятинщини.

Ще однією прикрасою дівочого строю був виконаний з бісеру пояс. У колекції НМНМГП зберігаються два понижені фрагменти нашитої на червону вовняну тасьму плетінки (завширшки 4 см), записаної як пояс кінця ХІХ ст. зі с. Тишківці тепер Городенківського р-ну Івано-Франківської області (НМНМГП, В-1385). Бісерна прикраса (колись належала Ользі Шухевич) виконана нанизанням «сіточкою» на 16 нитках. Вона має прикметний для покутських герданів орнамент з мотивом «головче». Колорит складають типові для покутської традиції біла, вохриста, вишнева та темно-зелена барви.

У музеї Леся Мартовича у с. Торговиця Городенківського р-ну пощастило натрапити на світлину рубежу ХІХ—ХХ ст., на якій закарбовано двійко дівчат. На одній із них поверху ткані крайки можна розгледіти нанизаний з бісеру пояс [Рис. В. 173]. Виконаний з бісеру пояс міг кріпитися на талії за допомогою пряжки (як на світлині), або гачечків; в інших випадках — зв'язуватися кінцями вовняної стрічки, на яку був нашитий.

Особливості технологічного та художньо-стилістичного вирішення найдавніших бісерних оздоб Покуття аналізувалися завдяки збірці Г. Озаркевич (МЕХП, ЕП-22391—22546) [Федорчук 2017а; 2017е]. Було встановлено, що майстрині ХІХ ст. надавали перевагу сітчастому нанизуванню на чотирьох-восьми робочих нитках зі стороною ромба три, зрідка — чотири бісерини. Сітчасте нанизування дрібними намистинами (з діаметром приблизно 1 мм) дозволяло покутським майстриням створювати ювелірно витончені композиції навіть на стрічках, ширина яких не перебільшувала 8—9 мм [Федорчук 2017б, с. 189]. Покутські майстрині володіли також прийомом нанизування «у хрестик». Зокрема серед артефактів ХІХ ст. зустрічаються стрічкові гердани, нанизані поєднанням прийомів «сіточкою» та «у хрестик». Прикраси, виконані двома прийомами нанизування одночасно, вирізнялися вишуканою ажурністю, побудованою на контрасті плетива різної щільності [Федорчук 2017б, с. 189; Рис. В. 27]. Наприкінці ХІХ ст. народні майстри Покуття познайомилися з технікою ткання бісером, але у своїх практиках першість і надалі надавали техніці нанизування.

Орнамент, що значною мірою залежав від структури плетива, характеризувався багатством мотивів та їхніх графем. Найпоширенішими на покутських герданах ХІХ ст. були композиції зі щільно укладених ромбічного та хрещатого мотивів (МЕХП, ЕП-22487, ЕП-22488, ЕП-22489). Побутували також свастя (МЕХП, ЕП-22526), сердечка (МЕХП, ЕП-22514), зигзагоподібний (МЕХП, ЕП-22440, ЕП-22444, ЕП-22482, ЕП-22483), півружевий (МЕХП, ЕП-22206, ЕП-22486), гребінчастий (МЕХП, ЕП-22521, ЕП-22525; НМЛ, С-49) та шнуровий (МЕХП, ЕП-22197, ЕП-22445, ЕП-22484) мотиви. На Городенківщині такі композиції виконували з бісеру чотирьох кольорів: білого, вохристого, темно-зеленого (або світло-зеленого) й вишневого (МЕХП, ЕП-22397, ЕП-22400, ЕП-22403, ЕП-22404, ЕП-22406). На Снятинщині до цієї гами часто долучали бісер синьої (світлого та темного

відтінків) та рожевої барви, експериментуючи з різноманіттям кольорових поєднань (МЕХП, ЕП-22394, ЕП-22404, ЕП-22422, ЕП-22427, ЕП-22433).

На кінець XIX ст. в орнаментиці покутських прикрас з бісеру утвердилися складні багатоелементні мотиви геометричних форм (НМЛ, С-33, С-34, С-35—38, С-47—53). Зокрема розвитку набули мотиви ромба, хреста, свасті, зигзагу, ріжків, також гребінчастий та шнуровий взори (НМЛ, С-33—34, С-47—53). Завдяки використанню бісеру дещо більших розмірів аніж досі помітно збільшився масштаб орнаментальних елементів.

Важливим засобом виразності залишався колорит, в якому збереглося панування білого, вохристого, темно-зеленого та темно-вишневого кольорів. З'явилися твори (стрічковий гердан для голови й грудей, однодільна силянка для грудей, пояс), ширина та довжина яких мала значні розміри. Особливою художньо-композиційною довершеністю вирізнялися прикраси нанизані не менш як на 10—12 нитках, які нашивали по центру червоної вовняної тасьми та обрамляли ланцюжком з білого бісеру, нанизаним на двох нитках прийомом «у хрестик» або рідше — «колечками» [Рис. В. 25]. Обрамлення наповненого складними мотивами центрального орнаменту тоненькою плетінкою зрідка уживали також майстри Північної Буковини. Проте обрамляючий, виплетений на двох нитках ланцюжок, буковинці переважно виконували прийомом «колечками» й часто використовували два (білий та чорний) кольори.

Прикметною складовою покутської народної ноші у середині XIX ст. стали декоровані бісером дівочі головні убори — чільце та весільний вінок. Зокрема чільце могло мати вигляд нашитого на червону вовняну або оксамитову тасьму стрічкового гердана (з підвісками або без них). Тож не дивно, що на Покутті таке чільце часто побутувало під назвою «гердан» [Стельмашук 1993, с. 113]. На Городенківщині побутувало чільце, що мало тверду (картонну, шкіряну) основу, вкриту парчевою тканиною, на якій вишивали орнамент з намистин та вовняних кутасиків. У нижній частині чільце декорували підвісками з намистин (НМУНДМ, В-5670).

Багатством композиційних рішень відзначався весільний вінок. Зокрема на Покутті були відомі його обидва варіанти — збірний і нерозбірний.

Збірний весільний вінок становив єдине ціле із зачіскою та складався з низки накладних деталей. Зокрема, до складу збірного весільного вінка покутянки входили пасма вовняних ниток («уплітки»), орнаментовані стрічки, гудзики, мушлі (що впліталися у зачіску), нерідко також — бісерне чільце, гердани. Увінчував весільний вінок молодої та дружки золочений барвінковий віночок. Барвінковий віночок молодої завжди мав чотири червоні китички, чим власне, й відрізнявся від віночка дружки.

Як засвідчують світлини та поодинокі музейні експонати, у деяких селах Покуття побутував цільний весільний вінок. Зокрема світлина-експонат з Тернопільської виставки 1887 р. зафіксувала молоду пару з с. Тулуків (тепер Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.) (ІН НАНУ, ІФБ-10645). Високий вінцеподібний убір молодої щільно зашитий стрічковими герданами. У передній частині він прикрашений вінком зі штучних квітів, верхній край обрамлений павиним пір'ям [Рис. В. 2].

Подібний до сфотографованого весільний вінок «карабулька» зі Снятинського повіту зберігається в Національному музеї в Празі (NM, S-1945). Він має вигляд високого вінця (з картонну), декорованого вісьмома бісерними стрічками різної ширини. Композиції трьох стрічкових герданів побудовані з повторів мотиву ромба (ромб з меншими ромбами «очками» всередині), а ще чотири гердани мають шнуровий мотив. Орнаментальну палітру складають: білий, вохристий, трав'янисто-зелений, синій, темно-вишневий, чорний кольори. Окрім герданів, «карабульку» прикрашають штучні квіти, павині пера, а також сині, червоні й зелені атласні стрічки, прикріплені ззаду до убору [Федорчук 2021, іл. 95].

У Музеї етнографії ІН НАН України зберігається нерозбірний весільний вінок зі с. Княжого Снятинського повіту, що має відносно невисоку вінцеподібну форму (МЕХП, ЕП-22598). Його (картонна) основа вкрита парчевою тканиною, поверху нашиті три бісерні стрічки й штучні квіти.

Верхом убір прикрашено павиними перами. Центральний із герданів має композицію з мотивом ромба з меншими ромбами («очка») всередині. Верхній та нижній краї весільного вінка прикрашають подібні між собою тоненькі плетінки-ланцюжки з косицевим мотивом (нанизування на 2 нитках «колечками»). У колориті вжито білу, вохристу, трав'янисто-зелену, синю, чорну барви. Подібні описаним нерозбірні весільні вінки побутували у Буковинок, що засвідчує тогочасні художні взаємовпливи між Покуттям та Буковиною.

Правдоподібно, у кінці XIX ст. відбулися перші спроби місцевих майстринь використовувати бісерні матеріали для дооздоблення вишитих нитками композицій. Зважаючи на те, що Покуття сусідить із Північної Буковиною та Західним Поділлям (майстри яких на той час уже використовували бісер у вишиванні сорочок), ймовірність таких практик доволі висока, проте бракує джерел, які б підтвердили таке припущення.

### ***6.3.2. Другий етап покутської традиції***

Перша половина XX ст. стала часом успішного розвитку ЕМТ БОНН Покуття на усіх його теренах.

Найдорожчими прикрасами покутянки й надалі залишалися правдиві коралі та прикраси з монет («таляри», «рінські», «чешки»). Доступними ширшому колу жіноцтва були імітації монет («ментелі») та скляні мониста різної довжини. В широку моду увійшли разки дутих блискучих скляних кораликів різних розмірів і кольорів, які називали «пацьорками» або «перлами». Повсюдно знайомими були низки схожих на дрібні перлини матових скляних намистинок біло-молочного кольору («перелка», «місюркі») [Архів 2001, арк. 20].

Найбільшу групу жіночих оздоб становили вироби з бісеру. Зокрема і надалі широко побутували бісерні мониста («пацьорки», «шнуркі», «мохталики») [Архів 2001, арк. 3, 20; Архів 2013а, 24—25; Рис. В. 18]. Набраний в разки бісер пасмами колір за кольором укладали нижче шиї по 15—20 низок [Архів 2012, арк. 18].

Серед орнаментальних оздоб побутували відомі ще з XIX ст. типи. Зокрема найпоширенішими залишалися стрічковий гердан, стрічковий гердан з підвісками й однодільна селянка («герданець», «герданка», «лапка», «плетінка», «тканка», «шлейка») [Архів 2001, арк. 3, 4; Архів 2013а, арк. 12, 14, 16, 37, 38]. Світлини з Покуття часто фіксують бісерні прикраси як складові ансамблю дівочої, парубочої, а також дитячої ноші [Свйонтек 2013, іл. 81, 148, 257].

Комплекс святкових оздоб покутянки часто включав по декілька герданів та селянок одночасно [Покуття 2010, с. 341]. Так, у с. Великий Ключів (нині Коломийського р-ну) ансамбль нашийно-нагрудних прикрас дівчини починався нашийним герданом, від якого аж до пояса неперервними рядами спадали разки монист, що перемежовувалися щораз довшими нагрудними стрічковими герданами з підвісками або селянками [Архів 2013а, арк. 32—34].

Компонентом святкового дівочого одягу залишався стрічковий гердан для голови, який, судячи зі статистики музейних артефактів та низки історичних світлин, найбільше полюбили носити на Снятинщині та Городенківщині (НМНМГП, В-4007, В-5234, В-5235, В-5236, В-5237, В-5920; МНАПЛ, О-6245, О-7219). Зокрема І. Волошинський у праці «Весіле в Далешеві Городенського пов.», відзначив, що неодмінним компонентом тутешнього весільного головного убору нареченої був «гердан» [Волошинський 1919, с. 5].

Однаково популярними на усьому Покутті був стрічковий гердан як прикраса головного убору нареченого (НМНМГП, В-1320) [Етнографічні мотиви 2008, с. 115].

На Городенківщині солом'яний капелюх молодого продовжували прикрашати відразу декількома бісерними стрічками [Архів 2001, арк. 14; Архів 2017б, арк. 11—12].

До прикрас покутського народного жіночого строю першої половини ХХ ст. належала об'ємна плетінка («червачок», «кішечка»), яку найчастіше



пригадують респонденти з Коломийщини [Архів 2013а, арк. 35]. Орнамент об'ємних плетінок майстрині наповнили строкатим різнобарв'ям кілець та спіралей, які стали укладати на тлі чорного кольору [Федорчук 2021, іл. 75].

Судячи з поодиноких пам'яток, ще у першій половині ХХ ст. в народному одязі покутянок побутувало обплетене монисто. На це вказує пам'ятка початку ХХ ст. з колекції Івана Гречка. Це обплетене монисто відрізняється від прикрас ХІХ ст. способом виконання та більшим розміром бісеру. Бісерне плетиво виконане за зразком об'ємної плетінки, фрагменти якої переділені великими червоними намистинами. Однакової довжини фрагменти плетінки мають ідентичний кільцеподібний декор. Щоправда, нанизуючи намистинки авторка прикраси дещо змінювала їх колорит, оперуючи варіативними поєднаннями білої, вишневої, темно-зеленої, жовтої, помаранчевої та синьої барв (ПК Гречка).

Традиційною прикрасою капелюха молодого (від моменту як він просватав дівчину) залишалися багатобарвні трясунки («трісунка», «тресунка») [Стельмащук 1993, с. 162]. Після весілля разом з іншими прикрасами трясунки знімали, залишаючи лише павине пір'я (т. зв. «пави») [Архів 2013а, арк. 27]. У деяких селах трясунками прикрашали також зачіску молоді [Архів 2013а, арк. 27, 32].

До давніх компонентів жіночої ноші відносився пояс, який побутував далеко не у всіх осередках ЕМТ БОНН покутян. Таку назагал рідкісну прикрасу іноді вдається розгледіти на давніх світлинах [Архів 2012, арк. 22; Україна та українці 2007, с. 199, 265]. Серед автентичних пам'яток — два пояси 1920—1930-х рр. зі с. Іллінці Снятинського р-ну Івано-Франківської обл., що зберігаються у місцевому музеї (МС Іллінці). Викроєні з вишневого оксамиту пояси примітні своїми фітоморфними композиціями, вишитими бісером швами «уперед голкою» та «гладдю» по центру прикраси. Привабливістю народного наїву вирізняється пояс з сюжетною композицією: пташка на вершечку завітчаних галузок [Рис. В. 90]. Дуже схожі за стилістикою вишивки були прикметною особливістю саме снятинської ноші й

зустрічалися також у декорі інших її компонентів, як от фартуха (поясний одяг) й торбини (доповнення) [Рис. В. 136].

Другий етап традиції став часом появи ще восьми нових типів прикрас покутської ноші. Серед нашийних — зубчаста сільянка, яку покутяни за аналогією форми часто називали «пилкою» або «зубатою». Таку прикрасу, поширену в осередках Тлумаччини та Коломийщини, нанизували прийомами «сіточка» або «мозаїка» [Архів 2001, арк. 5, 9; Архів 2013а, арк. 15].

Також серед жіночих нагрудних оздоб першої половини ХХ ст. з'явилося чотири типи нагрудних герданів: розетковий, кутовий, хрещатий та перетинчастий, останні два з яких мали невеликий ареал [Рис. В. 63].

Нові типи герданів, в одних селах успадковували традиційні назви «гердан», або ж «сільянка», а в інших — з'являлися під новим означенням. Для прикладу, розетковий гердан у с. Бортники Тлумацького р-ну іменували «плекінка» (за технікою виконання) [Архів 2001, арк. 6, 8], у с. Пужники цього ж району — «штани» (за формою прикраси), у с. Казанів Коломийського р-ну — «тризуб» (за назвою часто уживаного мотиву) [Архів 2013а, арк. 25]. Хрещатий гердан у с. Пшеничники Тисменицького р-ну називали «штанетами» [Архів 2001, арк. 3], а у с. Сокирчин Тлумацького р-ну — «побожний гердан» (бо до нього підвішували образок або хрестик) [Архів 2014, арк. 16]. Перетинчастий гердан у с. Петрів Тлумацького р-ну — «перехрестям» [Архів 2001, арк. 18].

Новою нагрудною жіночою прикрасою став язик, відомий у с. Пужники Тлумацького р-ну як «півсьорок» [Архів 2001, арк. 10]. Рідкісну прикрасу прямокутної форми виконували у техніці нанизування, зазвичай використовуючи поряд із бісером також склярус. Через це прикраса мала розріджене плетиво, на якому можна було створювати лише нескладні орнаментальні композиції у вигляді горизонтально укладених ромбів та смуг.

На початку ХХ ст. компонентом чоловічої та жіночої (рідше) народної ноші став котильон, який носили на грудях та поясі. Респонденти старшого віку згадують про таку прикрасу вкрай рідко [Архів 2014, арк. 16]. Але

інформацію можна почерпнути із фотоджерел. Для прикладу, сфотографований у кінці 1910-х рр. вояк Галицької Армії, мешканець смт Печеніжин Коломийського р-ну, поряд із нагородами носив на правій кишені гімнастерки котильон, орнамент якого не чіткий, проте можна прочитати ініціали власника «К. І.» [Федорчук 2021, с. 171]. Світлина 1924 р. молодої пари зі с. Підвисоке (нині Снятинського р-ну) зафіксувала котильон, почеплений на тканий пояс парубка [Свйонтек 2013, с. 22]. В основі композиції — добре відоме на Галичині зображення лева в короні. Також на покутських котильонах зустрічався мотив тризуба, зображення якого можна розгледіти на світлині учасників хору зі с. Чернятин тепер Городенківського р-ну Івано-Франківської області (Городенківський КМ, КН-166) [Рис. В. 175].

У 1930-х рр. у чоловічому строї з'явилася краватка. Її декор виконували з бісеру, застосовуючи техніки ткання та вишивання [Архів 2012, арк. 16; Архів 2013а, арк. 26]. На Покутті доволі часто таку прикрасу не вважали атрибутом народного одягу, бо її носили в ансамблі з міським костюмом [Архів 2001, арк. 18]. Проте така оздоба зазвичай мала автентичний орнамент, іноді також доповнений українською символікою [Покуття 2010, с. 372]. Отож, навіть, поза ансамблем народного одягу краватка, виготовлена руками народної майстрині, виконувала ті самі важливі для її власника функції, що й решта бісерних компонентів народної ноші.

Усі з перелічених прикрас вирізнялися певними технічними та художньо-композиційними особливостями, за якими можна розпізнати їх покутське походження. Як і в ХІХ ст., провідною технікою виконання бісерних виробів залишалось нанизування. Поза тим суттєво збільшилася частка тканих прикрас. Завдяки техніці ткання в орнаментиці гердана стали поширюватися геометризовані форми фітоморфних мотивів, як от квітки й галузки [Рис. В. 52].

Проте через панування техніки нанизування, домінуючою повсюдно залишалася геометрична орнаментика. Зокрема до середини ХХ ст. першість отримали багатоеlementні мотиви ромба, подвійних ромбів («вісімок»),

хреста, восьмипелюсткової розети («ружі»), зображеної іноді уполовину («півружі») та ін. Помітно змінився колорит прикрас, який втратив вохристу барву<sup>15</sup>, натомість наповнився відкритими відтінками жовтого, червоного, зеленого, синього кольору. Частіше аніж досі майстри стали вживати чорну (темно-коричневу) барву.

Звичайно ж тогочасна ринкова пропозиція широкої палітри бісерних матеріалів вплинула на багатоваріантність кольорових рішень накладних прикрас. У палітрі бісерних нашійних стрічок та силянок першої половини ХХ ст. стали використовувати 7—9 і більше кольорів та їхніх відтінків, окремі з яких нерідко були представлені буквально кількома кораликами (НМНМГП, В-4009; ПК Федорчук; ПК Вінтоняк) [Рис. В. 56—58].

Так само переважно геометричні багатобарвні композиції виконували покутські майстрині у техніці ткання. Часто вживаним мотивом стала восьмикутна розета («штерна») (НМНМГП, В-3982, В-3989, В-5416; МНАПЛ, АП-4508, АП-6340) [Рис. В. 142]. Як уже згадувалося, з'явилися також ткані композиції з фітоморфними мотивами (НМНМГП, В-3106, В-3983, В-3988, В-5695) [Рис. В. 52].

До середини ХХ ст. декор нанизаного стрічкового гердана для шії втратив традиційне облямування білим ланцюжком. Вивершуючи нашійний гердан замість червоної волічкової тасьми покутські майстрині почали широко використовувати фабричну тасьму інших (білого, чорного) кольорів (НМНМГП, В-3986, 3987, 3988, 3990, 3991) [Рис. В. 35]. Тканий, а подекуди й нанизаний на міцних нитках гердан на тасьму не нашивали.

Творчість покутських майстринь різних осередків мала й інші локальні відмінності. Зокрема, нашійні гердани та силянки майстринь Коломийщини характеризувалися найбільшою варіативністю мотивів та кольорових поєднань. Побутували прикраси з білим та темним (темно-вишневим, темно-

<sup>15</sup> Народні майстрині першої половини ХХ ст. таку барву називали «старе жовте», що було викликане не стільки новими художніми смаками як зникненням такого бісеру з ринку, бо було виявлено шкідливість його виробництва.

брунатним, темно-фіолетовим, чорним) тлом, орнаментака яких базувалася на багатій палітрі кольорів (НМНМГП, В-3979—3984).

А от для бісерних прикрас Снятинщини характерною була світла палітра, в якій домінували біла та яскраві жовта, блакитна і червона барви, звучання яких увиразнювали додаткові кольори (МЕХП, ЕП-81759; НМНМГП, В-2205, В-2279, В-2280, В-2571, В-5695) [Рис. В. 37]. Прикраси з темним тлом складали зовсім незначний відсоток снятинських творів.

Найтісніший зв'язок з народною традицією підтримували майстрині Городенківщини. Упродовж першої половини ХХ ст. і, навіть, значно пізніше в народному одязі краю продовжували побутувати твори, значна частина яких була реконструкцією давніх прикрас із давніх (первісних) матеріалів. Та все ж ближче до середини ХХ ст. у доробку майстринь Городенківщини стали з'являтися також і новомодні твори із сучасних бісерних матеріалів.

Як уже вказувалося, поширеними нагрудними прикрасами покутянки були стрічковий гердан з підвісками («гердан з ключечками») та однодільна силянка («силенка»). Такі, аналогічні за композиційним рішенням, нанизані оздоби покутянок нерідко мали двоярусний декор. Основна орнаментальна смуга (завжди займала верхній ярус композиції) вибудовувалася зі складних багатоелементних мотивів ромба, шестикутника, розети, хреста, баранячих ріжків абощо (НМНМГП, В-3973, В-3977, В-4532, В-4900; МЕХП, ЕП-22353). Додаткова (нижній ярус композиції) — мала вигляд декількох паралельних зигзагоподібних ліній, які зрідка перемежовувалися рядком з дрібних мотивів-елементів, наприклад одинарних (НМНМГП, В-3974) або спарованих (у вигляді маленьких прямокутників) хрестиків (НМНМГП, В-3975; ТОКМ, Т-3045). Для обох типів покутських прикрас прикметним стали довгі підвіски («бомблики», «ключки», «цьомблики»), які зазвичай мали петлеподібну форму. Часто такі підвіски набирали з бісеру (рідше склярусу) червоного кольору. Це підсилювало активне звучання червоної барви, що панувала в орнаменті і нерідко була барвою тасьми, на яку нашивали готовий виріб [Рис. В. 32, 57, 58].

Нагадаю, що у цей час на Західному Поділлі побутував стрічковий гердан з підвісками, які також вирізнялися своєю довжиною. Прикметно, що західноподільські майстрині, на відміну від покутських, часто виконували стрічковий гердан з підвісками у техніці ткання, формуючи підвіски у вигляді прямовисного дощичку переважно з разків різнобарвного дзеркального склярусу чи подовгастих дутих намистин.

Свої композиційні особливості мали стрічкові гердани для дівочої голови та парубочих уборів. Головні прикраси часто вирізнялися архаїчністю геометричних мотивів, чимало з яких збереглися з ХІХ ст. майже у незміненому вигляді. Серед традиційних мотивів — ромб, хрест, гребінчастий, S-подібний, шнуровий, ріжкатий, свастя (НМІУ, Т-5422, Т-5423; НМНМГП, В-3754, В-4009, В-5236; НМЛ, С-49; МНАПЛ, О-7219; МЕХП, ЕП-21494). Довгий стрічковий гердан для дівочої голови і також дівочого головного убору здебільшого нашивали на червону вовняну стрічку й облямовували нанизаним «у хрестик» білим ланцюжком. Майже не знала змін колористика такого гердана, що традиційно ґрунтувалася на поєднанні білої, вохристої, темно-вишневої та темно-зеленої барви. Іноді, за відсутності вохристого, вживали яскраво-червоний або помаранчевий бісер. Зрідка традиційний колорит активізували вкрапленням (одного, або декількох відразу) жовтого, блакитного, рожевого, фіолетового кольорів (НМНМГП, В-5236; НМІУ, Т-5422, Т-5423).

Зате композиція стрічкового гердана для парубочого капелюха упродовж першої половини ХХ ст., навпаки, активно розвивалася. У 1940-х рр. серед бісерних стрічок, виконаних для весільних капелюхів, з'явилося чимало тканих творів. Як повідомлялося, впровадження техніки ткання сприяло поширенню композицій з геометризованими обрисами фіто- та орнітоморфних мотивів.

Змінилася також і орнаментика об'ємних плетінок. Уживаючи до десяти різних барв в одному творі, майстрині нерідко відмовлялися від чіткого рапорту кольорів. Такий композиційний прийом дещо ускладнював зовсім

простий орнамент плетінки, надавав йому динамічності [Федорчук 2007а, іл. 47]. Іноді прикраса трималася та кріпилася на шиї завдяки міцній нитці, яку протягали в отвір готового виробу. В такому разі колір нитки доповнював кольорову палітру оздоби [Архів 2013а, арк. 35].

Поширеними компонентами святкової дівочої ноші упродовж другого етапу ЕМТ БОНН повсюдно залишалися виготовлені із застосуванням бісерних матеріалів головні убори — чільце та весільний вінок. На жаль, нерозбірних весільних вінків першої половини ХХ ст. виявити не вдалося. Зате збереглися чільця, що слугували самостійним убором, або складали частину збірного весільного вінка. Зокрема знаними були два варіанти чільць: у вигляді начільної пов'язки та у вигляді невисокого, декорованого бісерною стрічкою, обруча [Рис. В. 94, 95].

У першій половині ХХ ст. у селах Покуття більш знаним було чільце у вигляді пов'язки з нашитим бісерним декором. У с. Підвербці Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл. на чільце нашивали широкий гердан з підвісками («бомблицями»), нанизаний на 14, або й більше нитках [Архів 2001, арк. 18]. У с. Живачів того ж р-ну чільце прикрашали шістьма тоненькими герданцями, нанизаними на 4 нитках [Архів 2001, арк. 20]. Декількома герданами оздоблювали чільце й у с. Горішнє Залуччя Снятинського р-ну [Етнографічні мотиви 2008, с. 91].

Важливим джерелом дослідження чільця та весільного вінка покутянки є світлини, які іноді фіксують головні убори дуже близькі до уборів ХІХ ст. (НМНМГП, Ф-128) [Свійонтек 2013, іл. 2, 5, 27, 28, 29, 30, 83, 84, 156]. Завдяки світлинам, як також повідомленням респондентів, відомо, що у с. Тишківці тепер Городенківського р-ну голову молодої та дружок увінчували збірним весільним вінком, складовою якого був стрічковий гердан.

Істотно відмінний убір молодої та дружок побутував у с. Раковець тепер Городенківського р-ну (ІН НАНУ, ІФБ-14468, 14473, 14474) [Рис. В. 174]. Його центральну частину становило розшите намистинками та

вовняними кутасиками чільце з підвісками. Окрім того, весільний вінок мав багато орнаментальних фабричних шовкових стрічок («бинд», «стончків»), що спадали по спині та плечах майже до колін. Відмінною рисою убору молоді були вовняні китички, які нашивали з чотирьох сторін золоченого барвінкового вінка, що накладався поверх збірного убору. Так само чотирма «навхрест покладеними» маленькими «китічками» на Городенківщині традиційно прикрашали маленький барвінковий віночок, що чіплявся с правого боку смушевої шапки молодого [Архів 2012, арк. 12].

Весільний вінок (на картонній основі) з герданами, декоративними стрічками, позолоченим барвінковим вінком та шовковими стрічками убирали молодій у с. Чернятин Городенківського р-ну [Етнографічні мотиви 2008, с. 95].

Різноманіттям весільних уборів молоді та дружок відзначалася також Снятинщина. До артефактів середини ХХ ст. належить експонат Музею етнографії та художнього промислу — невисокий вінцеподібний убір зі с. Усті Снятинського р-ну (МЕХП, ЕП-69681). Він вирізняється тим, що його бісерний декор становлять вісім коротких герданців, чотири з яких вертикально нашито на праву й чотири — на ліву скроневі області вінка, тобто вони мають нетрадиційне вертикальне розміщення. Впадає в око також художньо-стилістична різноликість герданців, виконаних з дуже різного (колористично не співзвучного) бісеру. Цей артефакт здавався винятком з правил і випадковим (не автентичним) твором. Але у 2015 р. у с. Прутівка (колишнє Карлів) Снятинського р-ну я натрапила на аналогічний досі побутуючий варіант збірного весільного вінка [Архів 2015, арк. 22—25].

Типове для Покуття розмаїття головних уборів засвідчує й варіант збірного весільного вінка, що побутовув у першій половині ХХ ст. у с. Великий Ключів тепер Коломийського р-ну. На характерну для Покуття прибрану «уплітками» зачіску молоді та дружок клали чільце, яке виготовляли із використанням різних декоративних матеріалів, зокрема, намистинок. Поверху чільця одягали найвиразнішу частину убору —



підковоподібний «вінок», створений із викладених з пір'я квітів [Стельмашук 1993, іл. 184].

У деяких селах, що не були осередками ЕМТ БОНН, головний убір нареченої бісерних елементів зовсім не включав. Наприклад, «молода ходила в павах», тобто вбирала вінцеподібний убір, по окружності декорований лише павиним пір'ям, у с. Баб'янці Коломийського р-ну [Архів 2013а, арк. 13].

Попри захоплення покутянок творчістю з бісером, у першій половині ХХ ст. на Покутті не отримала поширення бісерна вишивка натільного та нагрудного одягу. На такі висновки наптовхує мізерність відповідних артефактів. До рідкісних пам'яток початку ХХ ст. належить жіноча сорочка зі с. Стецева Снятинського р-ну Івано-Франківської обл., традиційну вишивку червоними й вишневими вовняними нитками якої звеселяє фактурний декор, вишитий бісером шести кольорів (МЕХП, ЕП-73781). [Рис. В. 108].

Вишита бісером сорочка стала масово з'являтися на Покутті лише наприкінці 1940-х рр. завдяки «басарабам»<sup>16</sup>, які рятуючись від голоду 1947—1949 рр. продавали найкрасивіші свої твори сусідам, зокрема й покутянам. Дехто з покутян, маючи фінансову можливість, радо купував для себе довоєнні буковинські сорочки [Архів 2013а, арк. 13, 20]. Разом із тим практики вишивання сорочок серед покутянок у той час ще не набули поширення.

Не торкнулася Покуття й широка мода на вишиті бісером оксамитові безрукавки. Такого типу виробів нема у музейних збірках, дуже рідко про них згадують респонденти літнього віку [Архів 2013а, арк. 14, 30]. Для прикладу, про свій довоєнний «дівоцький горсет» повідомила Юстина Олексіївна Григоруk, 1923 р. н., зі с. Струпків Коломийського р-ну. Судячи зі словесного опису, пошита з чорного оксамиту безрукавка мала доволі скромний вишитий склярусом і бісером декор у вигляді дрібних зірочок (облямування країв) та невеличких букетів (кутики передніх пілок) [Архів 2013а, арк. 16].

<sup>16</sup> Так на Покутті називали молдован та мешканців південних теренів України, зокрема Чернівеччини.

Так само й вишиті бісером кептарі зустрічалися у покутян лише спорадично й, можливо, мали не автентичне походження (НМНМГП, ДМ-339). Вкрай мало свідчень про декорований бісерними матеріалами поясний одяг. Респонденти не пригадують таких виробів. Проте світлини свідчать, що у 1920—1930-х рр. вишиті бісером оксамитові фартушки побутували на Снятинщині [Україна та українці 2007, с. 189, 191, 197]. У колекціях Медиків, Музеї села Іллінці та одному з Косівських музеїв пощастило натрапити й на самі артефакти (ПК Медиків; МС Іллінці, № 129; МКДПДМ, експозиція), які хоча й не завжди атрибутовані їхніми власниками як покутські, проте є аналогічними тим, які можна розгледіти на згаданих світлинах.

Ще одним об'єктом покутської вишивки бісером в першій половині ХХ ст. стала пошита з оксамиту торбина, яку теж можна розгледіти на деяких світлинах з Покуття. Рідкісні артефакти вдалося побачити також у Музеї села Іллінці та в експозиції однієї з приватних кнайп смт Заболотів [Архів 2018, арк. 5—7; Рис. В. 136].

Зовсім унікально знахідкою стала вишита бісером полотняна хустинка («ширинка»), що належить приватному колекціонеру зі смт Заболотів. Ширинка, правдоподібно, була виконана у 1930-і рр. майстринею зі с. Белелуя тепер Снятинського р-ну Івано-Франківської області (ПК Білика) [Рис. В. 139].

Згадувані оксамитові фартухи, торбини та ширинка походять зі Снятинщини. Вони вишиті якісним чеським бісером швами «уперед голкою» і «гладдю» та вирізняються багатю палітрою відкритих барв.

### **6.3.3. Третій етап покутської традиції**

У післявоєнні десятиліття виготовлення народними майстрами бісерних прикрас значно скоротилося. Імпортні бісерні матеріали, які продавалися у деяких «склепах» ще в роки війни, після її закінчення, наприкінці 1940-х рр., повністю зникли з продажу [Архів 2012, арк. 18]. На Покутті не спостерігалось масового знищення давніх бісерних виробів, яке задля новомодної вишивки одягу практикували майстри сусідньої Буковини. Тому

тут ще до 1970-х рр. продовжували широко побутувати бісерні оздоби та декоровані бісером головні убори першої половини ХХ ст., як також їхні репліки.

Цінну інформацію про творчість майстринь Покуття другої половини ХХ ст. акумулюють експонати НМНМГП, серед яких відсутні твори періоду 1950—1960-х рр., але уже є твори 1970-х років (НМНМГП, В-3186, В-3187, В-3188, В-3668, В-3669, В-4604, В-4605, В-4606, В-4607, В-5196). Справді, 1950—1960-х рр. були часом, коли кількість практикуючих майстринь у покутських селах була незначною. Виконання бісерних оздоб, як засвідчують польові розвідки, набуло масовості лише у 1990-х роках. Відтоді ж покутянки почали активно використовувати бісерні матеріали й у вишиванні компонентів народного одягу.

Отож, на початку третього етапу ЕМТ БОНН виконання бісерних прикрас на Покутті загасало, проте існувала практика використання творів першої половини ХХ століття. Внаслідок зношеності, кількість бісерних виробів поступово зменшувалася. Через це з нагоди весілля ще більш звичною стало позичати бісерні прикраси у тих, хто їх зберіг або, знаючи секрети творчості з бісером, міг створювати їх репліки.

Зокрема за повідомленням респондентів у післявоєнні десятиріччя продовжували широко побутувати стрічкові гердани, які дівчата носили на шії та грудях, а парубки — капелюхах. Серед найвідоміших також залишалися однодільні й зубчасті селянки, розеткові гердани, краватки та трясунки [Федорчук 2017б, с. 196]. Завдяки світлинам 1950—1960-х рр. маємо переконливі докази того, що вказані прикраси були повсюдно знаними як узвичаєні атрибути весільного одягу молодят, щонайбільше нареченої [Свйонтек 2013, іл. 27, 104]. Так на світлині 1960-х рр. з Городенківщини обоє молодят вбрані у вишиті сорочки (НМНМГП, Ф-137), але прикраси з бісеру доповнюють лише ношу нареченої. Поряд з різнорідними монистами груди молодої прикрашає стрічковий гердан з підвісками. Голова увінчана весільним вінком, центральну частину якого займає стрічковий гердан.

Нижній край убору оздоблюють підвіски з дутих намистин. Обидва гердани (на головному уборі та грудях) мають автентичні, типові для першої половини ХХ ст., композиції [Федорчук 2017б, іл. 10].

Свідченням того, що у 1950—1970-х рр. в поодиноких селах Покуття деякі майстрині зрідка виготовляли прикраси з бісеру, є зубчаста силянка «пійлка» зі с. Пужники Тлумацького р-ну, виконана з дрібного чеського бісеру (№ 11) доволі рідкісним мозаїчним нанизуванням. До виявлених під час експедицій творів 1970-х рр. належить також однодільна силянка «герданка» зі с. Мишин Коломийського р-ну. Композиція виконаної з нового чеського бісеру покутської прикраси має нескладний взір з мотивів ромба і хреста та вирізняється багатством насичених барв (12 кольорів та відтінків) [Архів 2013а, арк. 35].

У деяких селах Покуття бісерною прикрасою, що найдовше не виходила з ужитку, залишався стрічковий гердан для весільного капелюха. Навіть тоді, коли у селі не практикувало жодної місцевої майстрині, убір молодого, а подекуди й дружб, продовжували прикрашали стрічковими герданами, які купували у сусідньому селі або й навіть на Гуцульщині [Федорчук 2013б, с. 654].

Справді, до кінця 1970-х рр. осередків, де вироби з бісеру виконувала бодай одна майстриня, залишилося небагато. Доволі тривалий, понад тридцятилітній, період загасання народної творчості призвів до втрати цінних знань та навиків.

Наприкінці ХХ ст. з новою хвилею зацікавленості бісерним рукомеслом, замість втраченого нанизування «на декілька ниток» розповсюдилося значно легше в роботі нанизування «на одну нитку». Широкого використання набула легка в освоєнні техніка бісерного ткання, із застосуванням якої покутські майстри почали створювати найрізноманітніші геометричні та геометризовані взори.

На жаль, упродовж третього етапу ЕМТ БОНН, як уже вказувалося, зменшилося типологічне розмаїття бісерних прикрас, основний відсоток яких

почали складати гердани та силянки. Поширеними у творчості покутянок стали мотиви нескладних форм та нетипова для покутських бісерних творів кольорова гама. Особливо прикро те, що покутянки почали використовувати дешеві й неякісні бісерні матеріали.

Відродження автентичних традицій намітилося наприкінці 1970-х рр. головно завдяки креативності майстринь, які продовжували працювати навіть у роки повсюдного загасання мистецьких практик. Зокрема виготовлення стрічкового гердана («лапка») для прикрашання капелюха молодого та дружб постійно підтримувалося майстрами с. Великий Ключів Коломийського р-ну [Архів 2013а, арк. 32—33]. Світлини з цього та найближчих сіл засвідчують, що у 1940-х рр. на зміну «лапкам» з нанизаними геометричними vzорами прийшли прикраси з тканими геометризованими композиціями [Федорчук 2017б, іл. 6]. Зміни в орнаментиці стрічкових герданів сприяли появі нових звичаїв. Зокрема у с. Великий Ключів капелюх молодого стали значити «лапкою із зозульками» — з пташками, зображеними у квітах. А капелюхи дружб — «лапкою з квітками» — із самими лише фітоморфними мотивами [Федорчук 2021, іл. 151]. Цінно, що цей звичай зберігається у селі дотепер. Серед майстринь, що його підтримують — Марія Миколаївна Савчук (1937 р.н.) [Архів 2013а, арк. 34]. Свої «лапки» майстриня зі с. Великий Ключів виконує з якісного дрібного (№ 11) чеського бісеру технікою ткання. Глом композиції слугує білий колір, на якому панують мотиви створені у відтінках жовтої, зеленої, синьої та червоної барв. Художньої виразності майстриня досягає завдяки багатoelementним мотивам та контрастній палітрі з непрозорих та прозорих світлих і темних кораликів [Рис. В. 151, 152].

На початку третього етапу ЕМТ БОНН в осередках народного мистецтва Покуття доволі часто можна було натрапити на розетковий гердан. Зокрема ще у 1960-х рр. розеткові гердани («бóмблики на шию») виготовляли у с. Чортовець Городенківського р-ну [Архів 2012, арк. 8]. А от на Коломийщині такого типу прикраса залишилася улюбленим об'єктом творчості народних майстрів дотепер. На художньому ринку («Торговиця») в

Коломиї розеткові гердани сьогодні становлять більшість накладних прикрас, які там продаються.

Сучасним осередком виготовлення для себе і на продаж розеткових герданів, як також поясів та браслетів, є с. П'ядики Коломийського району. На жаль, багато хто з місцевих жителів займається виконанням, а точніше дублюванням одних і тих само орнаментальних схем, які різняться лише колоритом. Разом з тим, П'ядиківський осередок має високий творчий потенціал.

Взірцевим для багатьох п'ядиківських майстринь був творчий шлях уродженки с. Прокурави Косівського р-ну, а з 1976 р. мешканки с. П'ядики Коломийського р-ну, члена НСМНМУ Марії Дмитрівни Чулак (1933—2013 рр.). З таємницями бісерного рукомислу, завдяки бабусі, майстриня була знайома з дитинства, але її активна творчість з бісером розпочалася на початку 1990-х років. Вперше роботи М. Чулак були виставлені у 1991 р., а вже у 1992 р. відбулася її персональна виставка [Чулак]. Сьогодні поважну місію творчого лідера успішно здійснює донька майстрині з таким само іменем — Марія Чулак. Окрім неї сучасну традицію художніх виробів з бісеру у селі розвивають Оксана Танчинець, Владимир і Уляна Чорненські [Федорчук 2017б, с. 197].

До поступу мистецтва бісерних прикрас Покуття вагомо долучилася й уродженка с. Верхній Березів Косівського р-ну, згодом мешканка Коломиї, заслужена майстриня народного мистецтва України — Євгенія Петрівна Геник (1926—2016 рр.). Твори цієї майстрині, у яких переплелися мотиви гуцульської та покутської орнаментики експонувалися на численних виставках. Їх краса надихала до творчості майстринь Покуття й Гуцульщини, як також інших куточків України (НМНМГП, В-4605).

Третій етап етномистецької традиції бісерного оздоблення народної носії став часом подальшого розвитку бісерного декору головних уборів — чільця та весільного вінка. Щоправда, як уже згадувалося, відразу після війни покутяни головно використовували бісерні твори, виконані у довоєнний час

(перша половина ХХ ст.). Окрім цього, у 1960—1970-х рр. поряд із традиційним весільним вінком у багатьох селах Покуття (як і повсюдно в Україні) з'явився білий вінок зі штучних квітів із вельюном з легкої ажурної тканини.

До 1990-х рр. у частині осередків ЕМТ БОНН декорований бісером автентичний весільний вінок майже припинив побутувати. Проте там де цей головний убір усе ж зберігся на хвилі сучасного відродження національних традицій він став по-новому актуальним [Прутівське весілля 1991]. Завдяки творчості креативних майстрів художньо-стилістичні риси весільного вінка продовжують еволюціонувати, набуваючи нових варіативностей. Щонайбільше це стосується декорованих бісером весільних вінків із сіл Снятинського району (сс. Прутівка, Тулова, Устя, Підвисоке та ін.).

Для прикладу, художньо-стилістичною довершеністю вирізняється сучасний весільний вінок з бісерним декором зі с. Підвисоке Снятинського р-ну, яке ще донедавна було відоме своїм фольклорно-етнографічним колективом «Родина». Компоненти ансамблю народного одягу учасниць цього колективу, зокрема виконані із використанням бісеру стрічкові гердани, силянки як також головні убори, репрезентували автентичне багатство й самобутні риси творчості тутешніх майстрів [Свйонтек 2013, іл. 44, 45, 47, 57, 58, 68, 69].

На жаль, колектив «Родина» після смерті його керівника розпався, але мешканці с. Підвисоке продовжують берегти й розвивати обряди й мистецькі традиції свого села. Сьогодні традиційний збірний весільний вінок одягають на «княгиню» у п'ятницю перед весіллям. Вбрані у народну ношу молода та її дружки запрошують у п'ятницю гостей до себе на весілля, що розпочнеться наступного дня — в суботу. Спершу використовуючи червоні стрічки (для подовження волосся) молодій заплітають дві довгі коси («кіски»), які обвивають червоними стрічками («обвиткі»). Коси укладають на голові віночком та пришивають до зачіски червоною ниткою. Ззаду до зачіски підв'язують нашиті на червону стрічку різноколірні атласні стрічки

(«бінди»). Потім до потиличної частини зачіски прикріплюють так звану «квітку з вусиками» — півовальної форми деталь зі штучних квітів, увінчану трьома пучками щетини. Довкола «квітки з вусиками» викладають два стрічкові гердани. Далі передню частину зачіски прикрашають чільцем, що носить назву «берег» і має вигляд пов'язки, декорованої стрічковими герданами, тоненькими різнобарвними стрічками та штучними квітами. Довершує весільний вінок молододі тоненький барвінковий віночок, щільно обвитий позліткою і маркований чотирма червоними китицями [Федорчук 2017ж, с. 254—257]. Дружки ж молододі вбирають на голову лише різнобарвні стрічки та «берег» [Архів 2015, арк. 34—37]. Рис. В. 176.

Як свідчать респонденти, у 1950—1960-х рр. поодинокі покутські майстрині практикували вишивання бісерними матеріалами компонентів вбрання. Такі вишивки переважно втворювали «буковинській моді». З часом, від 1970-х рр., у результаті тривалих творчих експериментів стали з'являтися оригінальні художні рішення та авторські композиції, ґрунтовані на автентичній мистецькій спадщині. Першими такими творами стали тунікоподібні сорочки. Сьогодні вишивку бісерними матеріалами можна бачити також у декорі компонентів поясного та нагрудного вбрання.

Зокрема вишивку нитками та бісерними матеріалами замолоду поєднувала у своїй багатогранній творчості народна малярка із с. Торговиця Городенківського р-ну — Ганна Василівна Макулович (1940 р. н.). Щоб отримати «пацьорки», майстриня «розпускала» давні гердани та силянки. Основним об'єктом її творчості були чоловічі сорочки з вишитими січкою уставками [Архів 2012, арк. 16—17].

Мотиви покутської орнаментики дістали розвиток й у творчості майстрині зі с. Старі Кути — Ганни Михайлівни Галицької (1939 р. н.), яка почала вишивати бісерними матеріалами (січкою, бісером) у 1956 році. Вишиті бісером сорочки й нині складають основний асортимент її мистецького доробку. До улюблених належить мотив «цвіт папороті», знаний вишивальницями Старих Кут та найближчих сіл. Бісером та січкою вишиває



також донька майстрині — Марія Михайлівна Галицька (1962 р.н.). До кращих робіт цієї вишивальниці належать сорочки з мотивом «давній взір» та «ружі». Рис. В. 177.

Графічні та кольорові рішення цих та інших творів є авторськими інтерпретаціями композицій, поширених у покутській вишивці нитками. Вони характеризуються фітоморфними мотивами відносно невеликих розмірів, пануванням насичених природних барв.

Сучасну бісерну вишивку Покуття представляють роботи вишивальниці зі с. Торговиця Городенківського р-ну — Анастасії Іванівни Нагірняк (1951 р.н.). Першу свою сорочку майстриня вишила бісером та січкою у 1990-ті роки. Це була репліка сорочки, побаченої на буковинському весіллі [Архів 2012, арк. 19—21]. Згодом у доробку майстрині поряд із натільним з'явилося також декороване бісером нагрудне (кептар) та поясне (опинка) вбрання. Сьогодні майстриня виконуючи окремі компоненти та цілі ансамблі вишитого бісерними матеріалами одягу створює рослинні композиції, всіляко експериментуючи з формами мотивів.

До вишивальниць, у творах яких можна відшукати як місцеві, так і запозичені композиційні рішення, належить уже згадувана Марія Миколаївна Савчук зі с. Великий Ключів. Для своєї онуки майстриня вишила костюм (сорочка, опинка, пояс), взявши за основу геометричний мотив «загарєви», що з'явився у місцевій вишивці нитками у 1950—1960 роках. І своїми обрисами, і кольорами «загарєви» повторює традиційний космацький узір «лекічий», про що більшість місцевих вишивальниць не здогадуються, вважаючи непритаманний Покуттю візерунок місцевою художньою ідеєю [Архів 2013а, арк. 33—34].

Багато вишивальниць є також у с. Підвисоке Снятинського р-ну. Тут у сучасні комплекти вишитого бісером одягу входять сорочка або блузка, опинка або спідниця, іноді також кептар [Федорчук 2017б, іл. 14].

Великий вибір вишитих бісером сорочок, опінок, спідниць, поясів пропонують сучасним споживачам майстри народної творчості, що

виставляють свої вироби на Коломийському мистецькому базарі «Торговиці». У декорі панують фітоморфні композиції, виконані січкою, склярусом та зрідка — бісером. Кольорову палітру складають найрізноманітніші кольорові відтінки, серед яких нерідко можна натрапити на неприродно яскраві (їдкі) барви.

Серед досвідчених майстринь, що вільно володіють гармонією форм та кольорів — Марія Дмитрівна Том'юк (1979 р. н.) зі с. Слобідки Косівського району. Вишиті бісерними матеріалами костюми, що вирізняються композиційною варіативністю, складаються із сорочки, спідниці або опинки та пояса. Костюми майстрині мають значний попит. Основними споживачами є майбутні наречені, увагу яких найчастіше привертають костюми, кроєні з легкої білої полотняної тканини.

Дуже поширеними практики вишивання бісером стали серед майстринь с. Тулова Снятинського р-ну, де «кожна жінка цілу зиму сидить і вишиває пацьорками, бо там княгиня інакше на весіле не кличе. Там де є дівчина, то повинен бути цей костюм. Бо молода, дружки — вони всі у тих костюмах ходять» [Архів 2013а, арк. 21].

Отож, зоною найбільшого побутування вишитої бісерними матеріалами сорочки або й цілого ансамблю народного одягу стали покутські міста Коломия й Кути, а також низка сіл, як от Торговиця Городенківського р-ну, с. Великий Ключів Коломийського р-ну, Підвисоке й Тулова Снятинського р-ну, с. Слобідка Косівського р-ну та інші.

*Отже, можна зробити такі висновки до Підрозділу 6.3:*

Покутська традиція бісерного оздоблення народної ноші народилася на зламі XVIII—XIX ст. і мала низку локальних проявів, найвиразніше сформованих у Коломийській, Городенківській, Снятинській етномистецьких зонах.

Як також у сусідніх етнографічних районах народні майстри Покуття практикували набирання в разки, шиття та нанизування. Уживаними стали

прийоми нанизання: «сіточка» й «у хрестик», а також поєднання цих прийомів.

У XIX ст. в ансамблі покутського народного одягу побутувало щонайменше вісім типів накладних прикрас з бісеру (мониста, стрічковий гердан, стрічковий гердан з підвісками, однодільна силянка, об'ємна плетінка, обплетене монисто, трясунки, пояс) а також два типи декорованих бісером головних уборів (чільце, весільний вінок). Унікальною прикрасою було обплетене монисто.

У своїй творчості покутські майстри XIX ст. використовували наддрібний та дрібний бісер, щонайбільше білої, вохристої, темно-вишневої та темно-зеленої барви. Наприкінці XIX ст. колорит набув більшої варіативності; в орнаментиці утвердилися складні багатоелементні мотиви геометричних форм (ромб, хрест, різьки, свастя, гребінчасті, шнурові, S-подібні форми тощо). Найбільшою композиційною довершеністю та автентичною неповторністю відзначався стрічковий гердан, який покутяни часто нашивали на червону вовняну стрічку та облямовували бісерним ланцюжком, нанизаним з білих кораликів «у хрестик» або «колечками».

На другому етапі ЕМТ БОНН, у першій половині XX ст., до покутського народного строю додалося вісім типів накладних прикрас з бісеру (розетковий гердан, кутовий гердан, хрещатий гердан, перетинчастий гердан, зубчаста силянка, язик, котильон, краватка); а також один тип поясного вбрання (фартух) та два типи доповнень (торбина, ширинка). Продовжували побутувати два типи декорованих бісером головних уборів. Серед унікальних типів бісерних виробів — язик, торбина й ширинка, які були виявлені лише на Покутті.

В орнаментиці накладних прикрас та головних уборів продовжували домінувати геометричні форми мотивів. Зате набула розвитку колористика творів. Зокрема на Снятинщині поширилися композиції з білим тлом та мотивами яскравих барв.

Захоплення бісерною вишивкою спостерігалось головню на Снятинщині, майстри якої стали використовувати бісерні матеріали у декоруванні тунікоподібної сорочки (вкраплення бісеру), фартуха, торбини, ширинки (вишиті з бісеру композиції).

На початку третього етапу традиції творчість з бісером стала загасати й кількість практикуючих майстринь почала зменшуватися. Разом із тим використання бісерних компонентів народного строю як атрибутів обрядовості й звичаєвості все ще практикувалося у низці осередків. Зокрема продовжувало побутувати дев'ять типів накладних прикрас (мониста, стрічковий гердан, стрічковий гердан з підвісками, розетковий гердан, кутовий гердан, однодільна та зубчаста селянки, краватка, трясунки).

У 1970-х рр. мистецькі практики почали відновлюватися, помітно активізувавшись у 1990-х роках. У деяких селах Коломийщини виготовлення бісерних виробів стало популярним домашнім промислом. Асортимент накладних прикрас дещо змінився (стрічкові гердани, розеткові гердани, однодільні селянки, трясунки, краватка, пояс, браслет). Покутянки широко зацікавилися вишиванням бісером компонентів народного одягу (тунікоподібна сорочка, кептар, опинка). Як і на Західному Поділлі, так само й на Покутті місцева творчість перебуває під впливами буковинського мистецтва. Але у покутських осередках (сс. Великий Ключів, П'ядики Коломийського р-ну, с. Підвисоке Снятинського р-ну, Торговиця Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.) постійно більше число майстрів, які свідомо відроджують та розвивають автентичну традицію.

#### **6.4. Гуцульщина**

Гуцульщина — етнографічний район, який охоплює увесь Верховинський, південний схід Надвірнянського та південь Косівського р-нів Івано-Франківської обл., увесь Путильський та південь Вижницького р-ну Чернівецької обл., Рахівський р-н Закарпатської області. В науковій літературі існує умовний поділ на галицьку, буковинську та закарпатську Гуцульщину,

що відповідно локалізуються в межах Івано-Франківської, Чернівецької та Закарпатської областей [Гошко 1987, с. 26—27]. На півночі Румунії проживають мармароські та південно-буковинські гуцули, бісерні вироби яких я не досліджувала.

Ансамблі локальних комплексів народного одягу гуцулів мають багато спільних ознак, до яких зокрема належить побутування аналогічних типів вбрання, головних уборів та прикрас. Разом з тим, проживання в умовах гірського ландшафту на значних відстанях, а звідси — низька комунікативність горян спричинилися до багатой варіативності художньо-образної мови гуцульського вбрання різних теренів.

Цікавість гуцулів до скляних кораликів, зокрема й бісеру, засвідчують писемні та речові джерела. Зокрема у написаній в 1863 р. праці С. Витвицького «Історичний нарис про гуцулів» є спогад про те, що поширеною оздобою тутешніх жінок є скляні «пацьорки», яких вони носять на шії «дуже багато» [Витвицький 1993, с. 46]. Правдоподібно, до «пацьорків» (разків різного розміру та якості скляних кораликів) С. Витвицький відносив також мониста з бісеру. Але інформації про орнаментальні бісерні прикраси гуцулів праця не містила.

Одна з перших згадок про «гарні гуцульські нашійні виплети з намиста» міститься у листуванні М. Драгоманова. Зачарувавшись улітку 1875 р. у с. Микуличин (тепер Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл.) гуцульськими селянками він накупив і пізніше роздарував їх своїм близьким, зокрема сестрі Ользі Косач та її донечкам [Федорчук 2017г, с. 1048].

У 1870-х рр. пам'ятки гуцульського народного мистецтва збирав співробітник Львівського промислового музею (заснованого у 1874 р.) Л. Вербицький. Серед майбутніх музейних експонатів були й прикраси з бісеру; їхні замальовки згодом увійшли до альбомного видання ««Взори промислу домашнього» [Wierzbicki 1889, tab. 5, 6].

Побутування бісерних плетінок у гуцулів також нотували Я. Головацький [Головацкий 1877, с. 73], Ф. Ржегорж [Řehoř 1896],

В. Шухевич [Шухевич 1997, с. 150, 157], С. Маковський [Народное искусство 1925; Народне мистецтво 2019], О. Командров [Командров 1959, с. 85, 87, 88], Давид Гоберман [Гоберман 1966, с. 57] та інші.

Так у статті «Гердан» («Gerdan»), опублікованій у 10 томі наукового словника Яна Отто, Ф. Ржегорж зауважує таку важливу деталь, що гуцульські прикраси вирізняються тим, що мають металеву пряжку [Řehoř 1896]. Власне дослідник говорить про мосяжні чепраги.

До писемних джерел другої половини XIX — початку XX ст. належать програми, каталоги та описи сільськогосподарських, промислових та етнографічних виставок. Для прикладу, завдяки Маркелію Туркавському — автору розгорнутого опису Коломийської етнографічної виставки 1880 р. відомо, що на ній експонувалися гердани з Микуличина [Туркавський 2004, с. 15]. Збереглася також інформація, що на аграрно-промисловій виставці у Кракові 1887 р. експонувалося 79 зразків герданів (правдоподібно з Покуття та Гуцульщини), зібраних Володимиром Шухевичем [Молинь 2002, с. 296]. Цінність подекуди дуже коротких літературних згадок у засвідченні тогочасної гуцульської традиції, фіксуванні побутуючих типів бісерних виробів та деяких осередків народного мистецтва.

Важливими для народознавчих студій стали також зображальні джерела, головну частку яких складають зарисовки й світлини гуцульських типажів та бісерних творів. Більшість із них уміщено до ілюстративних додатків монографічних видань різного часу. Зокрема українським народознавцям добре знайомим є фотодоробок 1920—1930-х рр. М. Сеньковського. Низку давніх, як також сучасних, світлин вбраних у народну ношу гуцулів та їхніх бісерних творів містять альбомні видання І. Свйонтек [Свйонтек 2005; 2008; 2014] та М. Чулак [Чулак 2015]. Найбагатшим на фотоджерела є власний архів, зібраний під час польових розвідок на Гуцульщині [Архів 2002; 2008; 2013б; 2016а; 2016в].

Деякі типологічні, художні та функціональні особливості гуцульських накладних прикрас з бісеру XIX — першої половини XX ст. у контексті

загальноукраїнської традиції аналізувалися у моїй монографії «Українські народні прикраси з бісеру» [Федорчук 2007а]. Окремі відомості про бісерний декор гуцульської ноші я подавала також у низці статей [Федорчук 2008в; 2009а; 2012а; 2012в; 2013б; 2013в; 2014а; 2014б; 2016а; 2017г].

#### ***6.4.1. Перший етап гуцульської традиції***

Найдавнішим ареалом ЕМТ БОНН гуцулів стала буковинська Гуцульщина [Федорчук 2014в, с. 104]. Появу тут перших бісерних творів з орнаментальною структурою можна датувати початком ХІХ століття [Федорчук 2013в, с. 1081].

Стосовно галицької Гуцульщини найвірогіднішою видається гіпотеза, що народні вироби з бісеру з'явилися тут у першій половині — середині ХІХ століття. Гадаємо, що потрапили вони сюди через Покуття, яке собі запозичило їх з Північної Буковини [Федорчук 2017б, с. 189]. На покутський слід вказує той факт, що орнаментальні бісерні прикраси гуцулів другої половини ХІХ ст. (давніших творів практично не збереглося) найбільше тяжіли до покутських творів. Водночас твори тогочасних покутських майстрів вирізнялися складнішими композиціями. Окрім цього покутських пам'яток збереглося значно більше ніж аналогічних виробів з галицької Гуцульщини.

Окремішню етномистецьку зону становить закарпатська Гуцульщина. Сусідство з Румунією (де пролягав один із шляхів надходження бісерних матеріалів в Україну) мало б спричинити тут появу ранніх та численних осередків. Насправді ж, у ХІХ ст. прикраси з бісеру зустрічалися у небагатьох осередках Закарпаття; поширення вони отримали лише у ХХ столітті [Полянская 1976, с. 67]. Широкому впровадженню бісерного декору в структуру ансамблю народної ноші закарпатських гуцулів сприяло входження Закарпаття (як окремого адміністративного краю «Підкарпатська Русь») у 1919 р. до складу Чехословаччини (провідного європейського виробника бісерних матеріалів) [Архів 2016а, арк. 8, 11, 12, 15]. Зберігся значний пласт автентичних пам'яток, зокрема бісерних прикрас та декорованих бісером

компонентів вбрання (музейні експонати та експедиційні знахідки), які датуються 1920—1930-ми роками.

Ключові засади технології гуцульських бісерних виробів спільні із західноукраїнськими. Зокрема, майстрині ХІХ ст. використовували у своїй творчості венеційський, а з кінця століття — також богемський бісер дрібних розмірів (№ 12—11). Упродовж ХІХ ст. у практиці гуцульських майстрів побутували техніки: набирання в разки, нанизування, ткання, вишивання. Найпоширенішим у ХІХ ст., як і деінде, було нанизування. Наприкінці ХІХ ст. з'явилося бісерне ткання.

Як і деінде першими поширення дістали мониста, виготовленні найпростішою технікою — набиранням в разки [Федорчук 2012а, с. 455]. Зокрема, В. Шухевич в ілюстраціях до «Гуцульщини» зафіксував виконані набиранням у разки «силянки з червоних кораликів, переложених мосяжними бляшками» [Шухевич 1997, с. 157, іл. 73]. Прості й водночас ефектні разки червоного бісеру, поєднані з декоративними виробами гуцульських мосяжників стали оригінальним твором місцевих майстрів (МЕХП, ЕП-22067, ЕП-22107) [Федорчук 2017г, іл. 1].

Вже у першій половині ХІХ ст. гуцульське святкове вбрання доповнили бісерні оздоби з орнаментальною структурою, які нанизували («сіляли») у спосіб «на декілька ниток» прийомом «сіточка» у варіантах зі стороною ромба три або чотири намистини. Наприкінці ХІХ ст. гуцульські майстри освоїли техніку бісерного ткання. Але нанизування «сіточкою» й надалі залишалось найпопулярнішим прийомом виконання накладних прикрас.

Найбільше поширення отримав стрічковий гердан. Зокрема Я. Головацький згадував типову для покутської та гуцульської жіночої ноші бісерну стрічку «гердан», якою жінки прикрашали шию, а дівчата також заплетені й укладені віночком коси [Головацький 1877, с. 72—73]. Про жіночий нашійний стрічковий «гердан з дрібоньких пацьорок» згадував так само й В. Шухевич [Шухевич 1997, с. 150; Рис. В. 24]. Відомими на Гуцульщині були й інші автентичні назви стрічкового гердана: «гордón» [Архів 2013б, арк. 14],



«сілка» [Командров 1959, с. 87], «силянка», «партка», «чимбарик», «тканка» [Коцан 2012, с. 101, 150, іл. 129, 130]. Багатоваріантність назв підтверджує тривалу генезу прикраси, що особливо широко побутувала серед жіноцтва як нашійна оздоба. Зображення гуцульських стрічкових герданів другої половини ХХ ст. (придбаних М. Драгомановим у 1875 р. в Микуличині) як нашійної оздоби збереглися на світлинах родини Косач [Федорчук 2017г, іл. 2].

На галицькій та буковинській Гуцульщині, як також в низинних районах Буковини, на Західному Поділлі та Покутті, стрічковим герданом прикрашали парубочі капелюхи. Однак, за спостереженнями Я. Головацького та В. Шухевича, для повстяного капелюха гуцула найприкметнішими були інші атрибути: золотисті стрічки («басмани»), узорна («писана») мосяжна бляха («басаман») та різноколірні вовняні шнури («байорки») [Головацкий 1877, 148]. У ХІХ ст. парубочі убори чи то з герданом, чи то з «басаманами» й «байорками» додатково «закосичувалися» перами диких та свійських птахів «готурами» (пера глухаря), «когутами» (пера півня) чи «павунами» (пера павича), а також «бóвтицями» чи «волічковими дармовісами» (вовняні китиці) [Шухевич 1997, с. 154]. Давньою оздобою парубочих капелюхів були також трясунки («гúшки», «тріпало», «трісúльки», «трісúнка», «трясúчки») [Матейко 1987, с. 199]. На Гуцульщині, як і на Покутті, у деяких селах барвисті трясунки носили й дівчата, встромляючи їх у свої зачіски [Федорчук 2020е, с. 326].

Відомим на галицькій та буковинській Гуцульщині був стрічковий гердан з підшитими до його нижнього краю монетами [Смольський 2013, 36, 38, 86]. Аналогічні прикраси побутували повсюдно на Буковині, також Поділлі та Покутті. Але на Гуцульщині таку прикрасу носили виключно на шії [Федорчук 2020е, с. 336].

Зустрічався у гуцулів також стрічковий гердан з підвісками. Зокрема його зображення зафіксоване в альбомному виданні Л. Вербицького [Wierzbicki 1889, tab. 5]. З огляду на те, що самих пам'яток майже не

збереглося (РЕМ, 8762-11449), схоже, що у гуцулів прикраса такого типу могла бути рідкісною. Натомість улюбленим компонентом місцевого одягу стала однодільна селянка. Гуцульські майстрині надавали плетиву потрібної форми завдяки звуженню верхнього (до 1—2 кораликів) та розширенню її нижнього (до 3 і більше кораликів) ряду, який зазвичай ще й доповнювали підвісками («кутасиками», «дармовісами», «кóвциками», «цьóмбриками»). Для порівняння, у ХІХ — на початку ХХ ст. на сусідній Бойківщині, як спосіб моделювання однодільної селянки та кризи, широко практикувалося морщення («брижування») верхнього ряду нанизаної стрічки [Федорчук 2020г, с. 540].

Г. Врочинська-Савчук переконана, що «прикраси з бісеру у вигляді круглого комірця» почали виготовляти в селах Косівщини з середини ХІХ ст., звідки вони поширились з часом по всій Гуцульщині, Закарпатті, Прикарпатті та Поділлі [Врочинська 2007, с. 91]. Можна погодитися з ученою у тому, що гуцульська оздоба такого типу, змодельована на етапі нанизання (а не пізніше), з'явилася на галицькій Гуцульщині доволі рано, правдоподібно, у середині ХІХ ст., але у цей само час вона вже побутувала й у ноші буковинців та покутян.

До традиційних компонентів гуцульської чоловічої ноші належав також черес. На буковинській Гуцульщині зустрічався його святковий варіант, оздоблений кораликами. Серед артефактів — черес з колекції І. Снігура, шитий бісером «у прикріп по картону» із композицією у дусі орієнталізму, побудованою на поєднанні рослинних та зооморфних мотивів [Рис. В. 86]. Техніка виконання декору як також композиція на орієнтальну тематику підказує датувати твір початком ХІХ століття.

Наприкінці ХІХ ст. у чоловічому та жіночому одязі буковинських гуцулів з'явився розетковий гердан [Кожолянко 1999, с. 288]. Таку оздобу, відому під назвами «бáсма», «басамán», «йордán», «йордáник», «гьóрдан», «вісьóрок», «усьóрок» виконували поєднуючи техніки ткання, нанизання («сіточкою» або «псевдотканням») та набирання в разки: орнаментальні

фрагменти перемишували ажурними вставками з бісерних разків або сітчастих плетінок. Розетковий гердан, який носили чоловіки, виділявся своєю довжиною аж до пояса [Федорчук 2017г, с. 1052].

Прикрасою святкового народного строю закарпатської гуцулки став також виконаний з бісеру пояс, про що повідомляють деякі дослідники, наприклад О. Командров [Командров 1959, с. 88]. На жаль, артефакти мені не відомі, тому про технологічні та композиційні особливості таких прикрас говорити складно. Правдоподібно, орнаментика поясів мала багато спільного з композиційним вирішенням стрічкових герданів.

Про технологічні та художні особливості гуцульських бісерних виробів ХІХ ст. говорити доволі складно, оскільки тогочасних артефактів та ілюстративних джерел збереглося дуже мало. Зокрема у виданні Л. Вербицького розміщені кольорові схеми стрічкових герданів, стрічкового гердана з підвісками та однодільної селянки [Wierzbicki 1889, tab. 5]. Праця Л. Вербицького засвідчує, що у другій половині ХІХ ст. серед гуцулок добре знаними були саме ці три типи бісерних оздоб. Зафіксовані 14 пам'яток дають змогу проаналізувати також технологічні та композиційні особливості гуцульських прикрас. Гуцульські майстри опанували базові технічні навички й виконували плетінки різної ширини, нанизуючи на декілька (4, 6, 7, 8, 10) ниток сіточкою зі стороною ромба три та чотири намистинки. Оволодіння хорошим рівнем технічних навичок засвідчує й побутування відносно складних у виконанні багатоелементних мотивів ромба, хреста, зигзагу. Назагал зафіксовані Л. Вербицьким прикраси втворюють орнаментальні схеми (графіми, колорит), що набули розвитку у творчості сусідніх з гуцулами буковинців та покутян.

Стосовно колориту гуцульських бісерних прикрас слід враховувати можливі кольорові похибки тогочасної друкарської техніки, та все ж видно, що типове для рубежу ХІХ—ХХ ст. багатобарв'я гуцульських прикрас поки не з'явилося. Переважає чотириколірна палітра: блідо-рожевий, жовтий, вишневий та темо-зелений, які тут іноді доповнюють білий та чорний кольори.

До рідкісних артефактів ХІХ ст. належить нанизаний «сіточкою» стрічковий гердан з чепрагами, проілюстрований В. Шухевичем у монографії «Гуцульщина». Нині пам'ятка знаходиться у фондах МЕХП (МЕХП, ЕП-22135) [Рис. В. 24]. Мотив скісного хреста майстриня виконала з кораликів білого, вохристого, темно-вишневого, темно-зеленого кольорів. За композиційним вирішенням прикраса нагадує покутський твір ХІХ ст., що неопосередковано вказує на те, що накладні прикраси з бісеру з'явилися на галицькій Гуцульщині як запозичення мистецьких досягнень покутян.

Від ХІХ ст. українці використовували бісерні матеріали також у декоруванні дівочих головних уборів. Зокрема на Гуцульщині побутували обидва типи вінцеподібних уборів — чільце та весільний вінок. Бісерне чільце мало вигляд невисокого вінця з відкритим верхом, прикрашеного одним-двома стрічковими герданами, нерідко також вовняними кутасиками та фігурними бляшками [Федорчук 2008в, с. 542—543]. Ареал бісерного чільця обмежувався теренами Південної Вижничини. Більш знаним серед гуцулок було мосяжне чільце, в оздобленні якого з кінця ХІХ ст. іноді у вигляді крапель використовували бісер [Архів 2013б, арк. 24].

Атрибутом молодії та дружок у деяких містечках і селах буковинської Гуцульщини, за твердженням М. Костишиної, став нерозбірний весільний вінок «капелюшнина» [Костишина 1996, с. 35].

Більш знаним серед гуцулів був збірний весільний вінок, який поєднувався із зачіскою та створювався у результаті поступового уплітання та накладання найрізноманітніших оберегових та декоративних елементів, як от мосяжне чільце, уплітки з вовняних ниток, гудзики («пугвиці»), мушлі, стрічкові гердани [Федорчук 2017г, с. 1052].

До кінця ХІХ ст. майстри буковинської та галицької Гуцульщини стали застосовувати широкий спектр технічних і художніх прийомів. Сформовані автентичні технологічні, типологічні та художньо-стилістичні ознаки ЕМТ БОНН гуцулів уже добре проглядаються у творах наступного етапу традиції.

### 6.4.2. Другий етап гуцульської традиції

Цей етап етномистецької традиції, що тривав відносно коротко (з кінця XIX — до середини XX ст.), став часом побутування ще більшого числа типів накладних прикрас. Зокрема, улюбленою оздобою народної ноші гуцулок залишалися мониста із литих скляних червоних намистин. На галицькій Гуцульщині, як і на Покутті, зустрічалися також мониста зі скляних дутих дрібних білих кораликів. Поширеним компонентом народної ноші й надалі був стрічковий гердан, який одягали на шию [Рис. В. 178, 180, 181, 183]. Нотуючи особливу популярність стрічкового гердана С. Маковський писав, що такою неперевершено красивою прикрасою гуцулки хизувалися значно частіше аніж, для прикладу, намистами [Народное искусство 1925, с. 32].

У селах і містечках галицької та буковинської Гуцульщини стрічковим герданом традиційно декорували парубочі капелюхи. В експозиції Івано-Франківського краєзнавчого музею знаходиться чорна повстяна крисання із с. Жаб'є тепер смт Верховина Івано-Франківської обл., декорована стрічковим герданом, монистом, китицями з бісеру та вовняними кутасиками (ІФКМ, експозиція). Стрічковий гердан вирізняється геометричною орнаментикою (варіанти мотивів хреста та ромба) та багатобарвним (8 барв) колоритом. Так само багатобарвною є й палітра виконаних з бісеру мониста та китиць.

У першій половині XX ст. ареал стрічкового гердана, яким дівчата прикрашали голови, звузився до теренів буковинської Гуцульщини [Федорчук 2014а, с. 985].

Судячи зі збережених пам'яток ще популярнішою за стрічковий гердан була однодільна селянка, практично присутня в усіх музеях, де зберігається народна ноша гуцулів. Серед артефактів переважають неширокі плетінки з короткими підвісками або й зовсім без них. Чимало підтверджень широкого побутування однодільної селянки в гуцулів зберегли світлини, зокрема зроблені М. Сеньковським, на яких видно, що у святкові дні гуцулки носили однодільну селянку (одну або й декілька) в поєднанні з іншими прикрасами [Рис. В. 179].

Традиційною оздобою парубочого капелюха залишалися трясунки (НМНМГП, ДМ-260, МНАПЛ, О-7677) та дуже схожі до них м'які (набрані на нитках, а не волосіні) бісерні китиці з вовняними кутасиками («гушки»). Бісерні трясунки виконували з кораликів мішаних кольорів. Вони надто схожі між собою, відрізняються лише гатунками бісеру, з якого їх виконували і які є різними для різного часу.

На Закарпатській Гуцульщині трясунки з бісеру не побутували. Повстяну «крисаню» молодого та його дружб (замість трясунки) прикрашали «гутур'інкою» (від «г'отур» — глухар) — декоративним віночком, прикрашеним перами глухаря (звідси й назва) та іншими декоративними елементами, серед яких могли бути й бісерні матеріали (ЯІКМ, експозиція).

Упродовж першої половини ХХ ст. ще більшого поширення набув розетковий гердан. Його ареал тепер став охоплювати не лише терени буковинської, а також і галицької Гуцульщини [Архів 2002, арк. 4]. Розетковий гердан носили дівчата та жінки, а на буковинській Гуцульщині традиційно — також чоловіки.

Характерним атрибутом святкового одягу буковинських гуцулів залишався декорований бісером черес. У першій половині ХХ ст., завдяки впровадженню в оздоблення шкіряного пояса техніки вишивання бісером (замість «шиття у прикріп»), його стилістика суттєво змінилася, водночас набувши автентичних рис [Рис. В. 87, 88].

На другому етапі ЕМТ БОНН до ансамблю гуцульського народного одягу додалася зубчаста силянка. Таку жіночу оздобу у формі коміра із зубчастим нижнім краєм народні майстрині нанизували прийомами «сіточка» або «мозаїка» [Федорчук 2012а, с. 457]. Останній прийом нанизування, що з'явився у практиці гуцульських майстрів на початку ХХ ст., використовували зрідка для виконання незначного відсотка зубчастих силянок і також об'ємних плетінок. Нанизана «сіточкою» або «мозаїкою» зубчаста силянка не набула поширення, відповідно — її орнаментика не

зазнала достатнього розвитку. Здебільшого на зубчастих силянках панують нескладні композиційні схеми, у яких домінує мотив зигзага (ПК Медиків).

Серед нових компонентів народної ноші з'явилася дводільна силянка — оздоба, виконана з двох гармонійно поєднаних частин — стрічки та коміра (НМУНДМ, В-2280; ПК Колодій). Побутувала така прикраса, судячи з нечисленних пам'яток, лише у селах галицької Гуцульщини. Її виконували нанизанням «сіточкою». Верхня (стрічкова) частина озоби найчастіше випліталася «сіточкою» зі стороною ромба три намистини, тоді як нагрудна (у формі комірця) — зі стороною ромба чотири намистини.

Святкову ношу галицьких гуцулів збагатив також перетинчастий гердан — загалом рідкісна прикраса, відома також на Покутті та Бойківщині [Федорчук 2020г, с. 539] (НМУНДМ, В-2282) [Рис. В. 64].

Розповсюдженим компонентом святкового одягу українців Карпат та Прикарпаття стала об'ємна плетінка — тип жіночої прикраси у вигляді порожнистого шнура [Федорчук 2012а, с. 457]. У гуцулів така оздоба зустрічалася під назвою «силянка» [Архів 2016а, арк. 9]. Її виконували різними прийомами техніки нанизання, в залежності від чого прикраса мала розріджену або щільну структуру плетива (ПК Вінтоняк; ПК Колодій).

Ознакою заможності вважався нанизаний або вишитий з бісеру пояс — компонент жіночого та чоловічого одягу. Короткі згадки про бісерні пояси стосуються переважно народного строю закарпатських гуцулів [Командров 1959, с. 88; Полянская 1972, с. 61]. В. Коцан занотував, що у 1920—1940-х рр. у сс. Косівська Поляна, Росішка заможні жінки підперізувалися поясом, завширшки 6—8 см, який нанизували з різнобарвного бісеру. У взорах панували мотиви геометричних форм [Коцан 2012, с. 31]. Для порівняння, тогочасні крайки румунок відрізнялися і технікою виконання і характером бісерного декору: смуги, викроєної з темної фабричної тканини, прикрашали рослинним орнаментом, вишитим білим бісером та склярусом [Коцан 2012, с. 32].

До новомодних бісерних прикрас відносився котильон — чоловіча оздоба у формі невеликого прямокутника з дашком, яку переважно носили на грудях, зрідка — на поясі [Федорчук 2020е, с. 337]. Така оздоба стала своєрідним дівочим освідченням — юна майстриня дарувала особисто виготовлений котильон парубкові, до якого відчувала найбільшу симпатію [Федорчук 2012а, 458].

Гуцульських котильонів збереглося небагато (КМНМПП, Т-87; ПК Медиків). Але про котильони («висьорки»), що побутували до середини ХХ ст. у сс. Брустури та Річка Косівського р-ну Івано-Франківської обл., коротко згадувала М. Сахро [Сахро 1987, с. 442]. Зображення котильона зафіксував на одній зі світлин закарпатських гуцулів Р. Гулька [Opleštilová 2014, s. 150; Рис. В. 182]. Зрештою про оздобу такого типу ще пам'ятає дехто із гуцулів старшого віку. Так, мешканка с. Ільці Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. Параска Василівна Дрислюк, 1941 р.н., пригадала бісерну прикрасу (назви не пам'ятає) із зображенням лева у короні, яку дядько носив на кожусі з правого боку грудей. На аналогічних прикрасах односельців інформаторка бачила також зображення птаха [Архів 2013б, арк. 23]. Котильони з орнітоморфними композиціями були добре знайомі на теренах буковинської Гуцульщини [Федорчук 2007а, іл. 108]. Зокрема, на Путильщині таку оздобу називали «вістончик» [Архів 2008, арк. 23]. Побутовували котильони й серед закарпатських гуцулів. Майстрині з Рахівщини робили його своїм чоловікам. У декорі прикраси панували геометричні мотиви, аналогічні тим, які вишивали на уставках сорочок [Архів 2016в, арк. 6]. Особливістю закарпатського котильона було те, що його могли виконувати у техніці вишивання, тоді як на решті західноукраїнських теренів майстрині зазвичай послуговувалися технікою бісерного ткання, рідше — нанизування. Відоме також уживання котильону в ансамблі жіночого одягу. Зокрема, у колекції родини Медиків котильон представлений як гуцульська жіноча нашійна прикраса (ПК Медиків).



У першій половині ХХ ст. чоловічою прикрасою стала орнаментована вишивкою бісером, як також нитками, краватка [Федорчук 2003, с. 312]. Для виконання цієї модерної, досі нетрадиційної, оздоби часто застосовували схеми, запозичені з публікацій у жіночій пресі («Нова хата», «Жіноча доля»). Проте трапляються й пам'ятки, у композиціях яких панують мотиви й колорит автентичної орнаментики. До таких належить краватка зі с. Чорна Тиса Рахівського р-ну Закарпатської обл., походження якої засвідчує її специфічна композиція з мотивом розети й колоритом, у якому типово для Ясінянського куща виразно звучить синя барва [Рис. В. 85].

Тут відзначу, що прикметною особливістю творчості гуцульських майстрів першої половини ХХ ст. стала унікальна співзвучність декору (графіми мотивів, колорит) вишитої нитками сорочки та виконаної з бісеру оздоби. Яскравим прикладом суголосся декору накладної прикраси та вишитої нитками сорочки є творчість майстринь зі с. Космач Косівського р-ну Івано-Франківської обл., орнаментика якого належить до числа найбільш упізнаних. М. Сахро описала космацькі прикраси з бісеру як твори з ювелірними візерунками, скомпонованими з малих ромбиків та дрібненьких цяточок, що заповнюють усе тло [Сахро 1987, с. 441]. Такими само ювелірними, з делікатними формами геометричних мотивів, були й космацькі вишивки. Місцеві милозвучні назви орнаментальних мотивів у с. Космач з 1925 по 1960-ті рр. дбайливо нотував Григорій Смольський: «волоські», «ріжкаті», «пушкаті», «лекичі», «кнігинькові», «перлові», «ільчисті» (усього 30 назв) [Смольський 2013]. Для прикладу, вписаний у шестикутник ромб, обрамлений по периметру шістьма меншими одноколірними ромбиками дістав у с. Космач Косівського р-ну назву «кнігінька» або «кнегиньковий». Р. Захарчук-Чугай вказує, що «кнегиньковий узір» вишивали на уставках шлюбної сорочки молоді — «княгині» — звідси й назва [Захарчук-Чугай 1988, с. 135]. До ансамблю шлюбного одягу космачанки входила й силянка з «кнегиньковим» взором. Цей факт може пояснювати те, що «кнегиньковий» мотив у декорі космацької ноші є одним із найпоширеніших.

Прикметним для космацького строю є також «лекичий взір», зображення якого нагадує птаха в польоті (з розкритими крилами) [Захарчук-Чугай 1988, с. 135]. «Лекичий взір» зустрічається в орнаментиці вишитих, тканих та в'язаних компонентів народної ноші, а також стрічкових та розеткових герданів («вісьорків») [Федорчук 2003, с. 311].

Автентичною рисою усього комплексу космацького вбрання, зокрема «сильинок» та «вісьорків», став дещо «охолоджений» вкрапленням зеленої барви жовто-гарячий колорит. За визначенням Г. Смольського, вміло зіставлену гаму складала така барва: «жовть лимонна, жовть оранжева, ясно-червона (кіновар), темно-червона, чорна (переважно розвідна) і малий відсоток зеленої» [Смольський 2013, с. 23]. Обов'язковою на прикрасах з бісеру була також біла барва.

Про оригінальні орнаментальні рішення та унікальні номінації, окремі з яких збереглися й побутують у гуцулів донині, згадують також інші дослідники. Зокрема М. Сахро зафіксувала назви мотивів, однаково характерні як для вишитих нитками, так і виплетених з бісеру творів: «ріжкаті», «саморіжки», «круторіжки», «головкаті», «оверцові», «вуставкові», «косичками», «зірничками», «з конюшинкою», «скриньковий» [Сахро 1987, с. 441]. А В. Коцан, дослідивши бісерні пояси 1920—1940-х рр. закарпатських гуцулок із сс. Косівська Поляна, Росішка Рахівського р-ну, назвав основними графеми сонця у формі квадрату, ромбу, зірки («зірнички», «звізди»), восьмипелюсткової розети [Коцан 2012, с. 31]. Додам, що такі мотиви панували й у декорі нашийних та нагрудних прикрас закарпатських гуцулів. Від себе відзначу, що особливого поширення в орнаментиці бісерних оздоб усієї Гуцульщини (як також Покуття) дістали розети («звізди», «штерни», «ружі») [Рис. В. 146]. На основі мотиву розети упродовж першої половини ХХ ст. відбувся поступовий перехід від геометричних до геометризованих форм рослинних (квіток) мотивів [Федорчук 2016а, іл. 2].

Характерною рисою більшості гуцульських силянок першої половини ХХ ст. були відносно короткі підвіски з різнобарвного бісеру. Унікальною ж

прикметою «сильинок» із с. Космач Косівського р-ну Івано-Франківської обл. стали короткі підвіски, що набиралися з бісеру мішаних кольорів. Мерехтіння барв таких підвісок («цьомбликів», «вушок») підсилювало ювелірно-витончену орнаментику основного поля космацької оздобы.

У порівнянні з космацькими, мотиви у взорах бісерних прикрас інших сіл Гуцульщини були помітно більшими. Виразно великі форми мотивів мали взори оздоб із сс. Річка, Вербовець Косівського р-ну; сс. Голови та Красноїлів Верховинського р-ну Івано-Франківської області [Сахро 1987, с. 441]. Особливо широкі, ажурні (нанизування сіточкою зі стороною ромба чотири намистини) селянки виконували майстрині Верховинського району [Федорчук 2016а, іл. 4].

Серед кращих творів — дводільна селянка зі с. Білоберізка Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. з колекції О. Колодій. Основний орнаментальний мотив — ромб. У нашійній стрічковій частині оздобы цей мотив має вигляд невеликого одноколірного ромба, зате у комірцевій нагрудній — великого п'ятиколірного ромба, розділеного скісним хрестом на чотири менші частини. Прикметна особливість колориту — строкате багатобарв'я темного та світлого, прозорого та непрозорого бісеру, увиразнене контрастним звучанням синіх та срібно-дзеркальних кораликів (ПК Колодій).

Відзначу, що срібно-дзеркальний та золотисто-дзеркальний бісер, що з'явився у творчості українських народних майстрів на початку ХХ ст. найдавнішого і найширшого використання набув саме на Гуцульщині. Мерехтливий полиск сріблястих та золотистих барв з'явився завдяки сухозлоті також у тогочасному декорі гуцульського святкового вбрання, зокрема запасок [Никорак 2013, с. 459—460].

Власне, відрізнити традиційні гуцульські прикраси від дуже близьких їм покутських можна аналізуючи колорит творів, складовою якого часто є золотиста та срібляста барви (дзеркальний бісер). Виразною особливістю колориту народної ноші гуцулів завжди є багатобарв'я, яке, за влучним

спостереженням І. Гургули, зливається в один загальний тон — «вишневий (сс. Річка, Яворів), зелений і брунатний (с. Жаб'є), фіолетовий (с. Ворохта), золотаво-цеглястий (с. Космач), синій (с.мт Ясіня) та ін.» [Гургула 1966, с. 17].

Зазвичай для кольорового вирішення бісерних прикрас народні майстри першої половини ХХ ст. використовували бісер кількох гатунків — глянцевої (непрозорий і прозорий) та дзеркальної. Завдяки цьому кількість кольорових відтінків в палітрі бісерної прикраси завжди перевищувала кількість кольорових відтінків ниток, використаних у суголосному декорі сорочки. Зокрема, космацькі майстрині для виконання оздоб залучали бісер щонайменше дев'яти, а то й чотирнадцяти різноколірних відтінків, тоді як у вишивці нитками — п'ять-сім [Федорчук 2003, с. 308—309].

Упродовж першої половини ХХ ст. у комплексі гуцульського народного одягу продовжували побутувати декоровані бісером дівочі головні убори — чільце та весільний вінок.

Найбільше інформації збереглося про збірний варіант весільного вінка. У галицьких та подекуди й буковинських гуцулів до такого убору входили бісерні стрічки й трясунки [Матейко 1987, с. 197]. У ХХ ст. бісерні матеріали все частіше стали використовувати також у декорі таких елементів збірного вінка як мосяжне чільце, шовкові стрічки, барвінковий віночок («вінчик») [Архів 2013б, арк. 22].

А на закарпатській Гуцульщині побутував весільний вінок, що складався з «корони», яку накладали над чолом та двох дещо менших розташованих над висками «гутурінок». «Корону» й «гутурінки» нашивали на широку червону шовкову стрічку, яку накладали на голову й зав'язували на потилиці; обидва кінці зв'язаної стрічки спадали на спину. І «корона», і «гутурінки» мали вигляд невеликого в діаметрі виплетеного з барвінку вінка із закритим верхом. Декор виконували з різнобарвних вовняних ниток, бісеру, склярусу та шматочків дзеркальця [Коцан 2012, с. 47, іл. 114—117, 120, 123].

«Корона» (діаметром до 15 см, висотою — до 4 см) завжди була помітно більшою та ошатнішою за «гутурінки». У деяких осередках «корону»

молодої (на відміну від «корони» дружок) прикрашали спереду (у налобній частині) трьома монетами (або невеличкими мосяжними медальйонами із зображенням Богородиці), які називали «корони» або «гусоші» [Архів 2016а, арк. 7; Рис. В. 181].

Від рубежу ХІХ—ХХ ст. буковинські гуцулки почали вкраплювати бісер та січку у декор вбрання, зокрема вишитий нитками натільний одяг. А вже у 1920—1930-х рр. у всіх етномистецьких зонах Гуцульщини з'явилися сорочки, в оздобленні яких вишивка різноколірним бісером стала панівною. На теренах галицької Гуцульщини найдавнішим осередком вишивання бісером стало с. Соколівка Косівського р-ну Івано-Франківської області [Архів 2013б, арк. 15]. На буковинській та закарпатській Гуцульщині таких осередків було декілька [Сахро 1987, с. 442; Народное искусство 1925, с. 32].

Локальна варіативність вишитих бісером гуцульських сорочок (як також інших компонентів ноші) проявлялася у матеріалі та крої такої одяжі, топографії та стилістиці її декору. Так, буковинські та галицькі гуцулки використовували для пошиття святкових сорочок білу тонко прядену лляну тканину. Вишивали майстрині безпосередньо на полотнищах сорочки, розташовуючи декор спереду на грудях та рукавах, іноді також — подолом сорочки. У селах закарпатської Гуцульщини у 1920-х рр. святкові сорочки почали кроїти з білої узорної шовкової тканини, яку привозили з Чехії, через що називали «чеським шовком». Орнамент вишивали на полотняних вставках, які пришивали до кроєних з шовку деталей. У жіночих сорочках це були комір-стійка, («обшивка»), полики («вўставки») та манжети («дўди») (ЗКМ, Е-3796/1—4). У чоловічих — комір-стійка, манжети та манишка («пáзухи»). Декор гуцульських сорочок міг бути не лише вшивний, а також і накладний. Для прикладу, у чоловічій та зрідка жіночій ноші зустрічалися накладні манишки, які кріпили поверху білої (не декорованої) полотняної сорочки з допомогою гудзиків чи шнурівок (ЧОХМ, Т-38) [Рис. В. 117].

У вишиванні бісером гальцьку гуцулки використовували «півхрестиковий шов». Закарпатські ж майстрині «обшивки», «пáзухи» та

«дуди» могли виконувати також технікою бісерного ткання (ЗКМ, Е-3203) [Рис. В. 111]. Композиції, вишиті і так само ткані бісером, були аналогічними тим, котрі вишивали нитками. Поширений в гуцульській вишивці нитками «хрестиковий шов» легко переносився у вишивання бісером «півхрестиковим швом». Побутували й сорочки, у яких частина декору виконувалася бісером, інша — вишивалася нитками. Зокрема, на Закарпатті вишивкою бісером завжди оздоблювали уставки; а от манжети та комір по-різному: бісером або нитками [Архів 2016а, арк. 11—12, 15].

Осередки вишивання бісером вирізнялися оригінальною стилістикою. До загальних для усієї Гуцульщини тенденцій належить впровадження у тогочасну вишивку нитками та бісером фітоморфної орнаментики з геометризаними формами мотивів, що у творчості обдарованих майстрів різних теренів Гуцульщини знаходили щораз іншого трактування.

Так, на сорочках галицьких гуцулів зі с. Соколівка Косівського р-ну Івано-Франківської обл. панували ювелірно виписані галузки, тонко прорисовані й не громіздкі букети та вазони. У колориті переважали насичені темні барви [Федорчук 2016а, іл. 6].

У вишивках сорочок закарпатських гуцулів порівняно тривало домінували мотиви геометричних форм. Зокрема їм надавали перевагу вишивальниці з смт Ясіня, сс. Лазещина, Стебний, Чорна Тиса, Берлибаш (тепер Костилівка) Рахівського р-ну Закарпатської області. Уставки тутешніх сорочок мали вигляд щільно зашитих бісером смуг завширшки 10—15 см. В їх орнаменті панували восьмипелюсткові розети-квіти. У доволі багатому колориті орнаменту завжди виразно звучала блакитна барва, якою виконували основний мотив [Рис. В. 109, 185]. Фітоморфні мотиви стали з'являтися у вишивках згаданих осередків лише у 1940-х роках [Ясіня 2015, с. 51].

Зате квіткові взори залюбки вишивали на уставках своїх сорочок майстрині зі с. Богдан Рахівського р-ну. Основним мотивом таких взорів була завітчана галузка, вишита бісером яскравих барв. Тонкі обриси галузки та квіток вишивальниці розміщували на не зашитому бісером білому тлі тканини,

тим самим ще більше полегшуючи ніжно-ажурну графіку композиції [Рис. В. 110].

На теренах буковинської Гуцульщини вишивка сорочок бісерними матеріалами не дістала розвитку. Упродовж початку — середини ХХ ст. в ансамблі святкової ноші буковинських гуцулів продовжувала панувати уставкова сорочка, вишита нитками [Архів 2008, арк. 23—25].

У першій половині ХХ ст. в усіх етномістечьких зонах Гуцульщини спостерігалися перші спроби використання бісеру у вишивці нагрудного одягу, зокрема кептаря («кожуха», «кіптаря»). Вишивкою нитками й бісером, а також аплікаціями з сукна й шнурів та гудзиками оздоблювали опушені хутром кептарі, що побутували у с. Богдан Рахівського р-ну Закарпатської області (ЗМНАП, Е-2640). Виконана з бісеру стрічкова композиція кептаря мала ширину 2—3 см і складалася з рослинних та геометричних мотивів, найпоширенішими з яких були квітка («косиця») та ромб з вусиками [Коцан 2012, с. 36].

У 1920—1930-х рр. модною окрасою жіночого та чоловічого вбрання буковинських гуцулів стала хутряна безрукавка, краї якої прикрашали орнаментальною смугою з квіткових мотивів, вишитих гладдю кольоровими вовняними нитками. Поверх такої вишивки вкрапляли бісерні матеріали та лелітки [Архів 2008, арк. 24—25].

Унікальною особливістю народної ноші закарпатських гуцулів став сердак («петек»), який кроїли із нефарбованого або — у заможніших гуцулів — фарбованого у вишневий колір сукна та оздоблювали вишивкою бісером і нитками. Основним був декор передніх пілок, який виконували «півхрестиковим швом» на полотняних вставках і нашивали на готовий виріб. Інші ж частини «петeku» (комір-стійка, верхня та нижня частина рукавів) могли вишивати нитками (безпосередньо на сукні) та дооздоблювати вкрапленнями різноколірного бісеру [Рис. В. 130].

Серед рідкісних пам'яток народної ноші першої половини ХХ ст. — вишневий «петек», що належить Едуарду Зелінському. Святковий сукняний

сердак прикрашають вишивки, виконані дрібним чеським бісером (№ 11) «півхрестиковим швом» на полотняних вставках. Вставки розміщені на передніх пілках (довкола нагрудного розрізу), на комір-стійці, у верхній та нижній частинах рукавів. Основний мотив — чотирипелюсткова розета блакитного кольору. Вишивання бісером органічно поєднується з декором, виконаним вовняними нитками безпосередньо на сукняній поверхні «петека» [Ясіня 2015, с. 23, 38].

У першій половині ХХ ст. бісер, як модний та доступний художній матеріал, міг використовуватися в оздобленні й інших компонентів народної ноші гуцулів. Зокрема, Василь Коцан коротко згадує про відомі серед гуцулів Рахівщини вовняні шкарпетки («капчури») із вшитими поміж двох плетених частин повздовжніми орнаментальними смугами, які вишивали бісером на полотні [Коцан 2012, с. 55].

На жаль, виявити в польових умовах інформацію про такі вироби не пощастило. Зате на Рахівщині вдалося занотувати згадки про ткани запаски, нижнім краєм оздоблені тоненькою орнаментальною стрічкою, нанизаною з різнобарвного бісеру [Архів 2016а, арк. 11—12, 18]. До того ж один з таких артефактів пощастило зафіксувати у с. Стебний Рахівського р-ну Закарпатської області [Архів 2016а, арк. 18].

Отже, упродовж першої половини ХХ ст. на Гуцульщині спостерігалось стрімке збільшення осередків та майстрів народної творчості з бісером. Значно розширилася типологія бісерних компонентів народної ноші, серед яких з'явилися типи натільного, нагрудного, а на Закарпатті також — верхнього вбрання, у декорі якого поширення дістало вишивання бісерними матеріалами.

Виразні зміни відбулися й у стилістиці виконаних з бісеру композицій, серед яких, завдяки впровадженню технік ткання та вишивання, поширилися взори з геометризованими формами фітоморфних мотивів. Ключовою ознакою другого етапу ЕМТ стало те що, творчість гуцульських майстрів бісерних виробів набула виразних автентичних ознак.



### *6.4.3. Третій етап гуцульської традиції*

Початок (1950-ті рр.) третього етапу ЕМТ БОНН гуцулів супроводжувався зменшенням чисельності осередків та майстрів, інерційним існуванням вцілілих осередків, відсутністю новацій. Негативний вплив мала ціла низка суспільних чинників, найсуттєвіші серед яких — криза етнічної ідентичності, що потягла за собою падіння популярності та відповідно — широкого попиту на компоненти народної ноші (у тому числі й декоровані бісером).

Стримувало народномистецькі практики з бісером також післявоєнне зубожіння та зменшення надходжень в Україну бісерних матеріалів із Чехії. Мізерність надходжень в Україну чеського бісеру спонукала українок використовувати низькоякісний бісер, виготовлений на підприємствах Радянського Союзу. І хоча у 1950—1960-х рр. бісерні матеріали з Чехословаччини в Україну все ж експортувалися, їхній обсяг та асортимент розмірів, гатунків та кольорів для повноцінної творчості був недостатнім. Розмаїття розмірів, кольорів та гатунків чеського бісеру стало доступним гуцулам лише на початку 2000-х рр., відколи вони знову стали надавати перевагу щонайбільше глянцевою бісеру прозорого, непрозорого та дзеркального гатунків.

У 1970-х рр. рівень творчої активності майстрів став підвищуватися; почала зароджуватися нова плеяда майстрів. Значний відсоток творів цього часу — це репліки давніх творів як також далекі від традиції (через втрату частини навичок та знань) часто невдалі нові композиційні рішення.

За двадцять років, до 1990-х рр. чисельність осередків та майстрів відчутно зросла. Нарощення мистецьких практик та набуття необхідного досвіду сприяли появі якісних художніх ідей, більшість яких завдячує субетнічним та міжлокальним мистецьким взаємовпливам. Зокрема, майстри усіх етномистецьких зон Гуцульщини почали наслідувати творчість майстрів буковинського краю.

При аналізі типології накладних прикрас третього етапу ЕМТ БОНН гуцулів впадає у вічі їх зменшення. Через тимчасове загасання мистецьких практик до 1970-х рр. в ужитку залишалися й у деяких осередках збереглися до сьогодні стрічковий гердан, розетковий гердан, однодільна силянка, краватка, пояс. У весільній ноші молодят Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. продовжують функціонувати також трясунки [Архів 2013б, арк. 22; Бережниця 2012].

Зокрема у 1950-х рр. новомодним атрибутом буковинських гуцулок став вишитий бісером полотняний пояс «бав'янка» шириною 8—10 см [Кожоляно1994, с. 138]. Орнамент з рослинних мотивів виконували з різноколірного бісеру вишиваючи на полотні «півхрестиковим швом». У вишивці пояса з колекції І. Снігура поряд з бісером використано також лелітки, золотистий блиск яких слугує тлом святкової прикраси. Цей та інші тогочасні артефакти засвідчують, що для третього етапу ЕМТ БОНН нові композиційні рішення усіх без виключення типів бісерних виробів буковинські гуцули найчастіше пов'язували з технікою вишивання.

Стосовно ж накладних прикрас, виконаних у техніках нанизання і ткання, слід відзначити, що у 1950—1960 рр. повсюдно спостерігалася тенденція до спрощення та збіднення графічного й кольорового рішення їх композицій. Нищівним для народного мистецтва стало й ігнорування автентичною мистецькою спадщиною, і як наслідок — продукування й поширення примітивних композицій. На жаль, художній несмак через відсутність традиційних знань та навичок репрезентують також окремі сучасні прикраси гуцулів [Чулак 2015, с. 73, 74, 82].

Поряд із негативними відбувалися й позитивні реалії. Стійким осередком народного мистецтва, у якому упродовж другої половини ХХ ст. безперервно творило чимало майстринь, було с. Космач Косівського р-ну Івано-Франківської області. Популярними прикрасами ансамблю святкового та весільного народного жіночого одягу залишалися тут стрічковий гердан, однодільна силянка та розетковий гердан [Архів 2002, арк. 5]. На жаль,

естетичній досконалості тогочасних оздоб часто шкодило використання неякісних матеріалів. Так, капронова жилка, якою у 1960—1970-х рр. замінювали м'які не дуже міцні нитки, робила прикрасу штивною і непластичною. Через відсутність вибору не завжди вдало добирався бісер. Замість дрібніших (№ 11) майстрині іноді вживали більші коралики (№10), якими не можливо було досягти ефекту неповторної космацької ювелірності. Занадто відкритою і не зовсім звичною стала палітра прикрас. Зокрема прохолодну зелену витіснила переконливо холодна блакитна барва. Не відповідними узвичаєним були й відтінки кольорів жовто-оранжевого спектра. Поза тим народним майстрам вдалося зберегти основні секрети виконання космацьких «сільинок». Ще на початку XXI ст. у с. Космач більшість майстрів продовжувала нанизували накладні прикраси (стрічковий гердан, однодільна силянка, розетковий гердан) у спосіб «на декілька ниток» [Федорчук 2003, с. 308]. З появою якісних матеріалів творчість космацьких майстрів, які не припиняли своїх практик і тому не втратили основних навичок та знань, стала гідним продовженням автентичної традиції.

Оригінальну красу народних прикрас продовжували плекати й у інших куточках Гуцульщини. Для прикладу, представницею неперервної династії народних майстринь верховинського краю є Василина Кутащук (1967 р. н.), уродженка с. Верхній Ясенів, нині мешканка с. Криворівня Верховинського р-ну Івано-Франківської обл., котра перейняла секрети майстерності від мами — Марії Ватуйчак (1946 р. н.), уродженки с. Верхній Ясенів, яка вчилася мистецтву бісерних прикрас у своєї бабусі Олени Прокóp'юк (1908—1982 рр.), теж уродженки с. Верхній Ясенів. Нині прикраси з бісеру виконує також дочка Василини Кутащук — Галина Кутащук (1989 р.н.), яка народилася вже у с. Криворівня [Архів 2013б, арк. 21]. У творах різних поколінь цієї мистецької родини зберігалися та культивувалися унікальні риси автентичних прикрас. Зокрема у сучасних творах представниць знаної династії майстрів знайшли найбільший розвиток композиції з мотивами ромба, зигзагу та серця, які притаманні також декору вишитих нитками тутешніх сорочок. Винятково

вдалим є колорит оздоб. Побудовану на контрастах, а тому завжди дзвінку, палітру кольорів щораз складають близько дев'яти уміло скомпонованих барв [Архів 2013б, арк. 21].

До талановитих мисткинь, творчий шлях яких розпочався в умовах кризи народного мистецтва, належала уродженка с. Верхній Березів Косівського р-ну Івано-Франківської обл., член НСХУ, НСМНМУ, заслужений майстер народної творчості України Євгенія Генік (1926—2016 рр.), про творчість якої також згадувалося в контексті дослідження ЕМТ БОНН Покуття. Творчість Є. Генік наочно демонструє наскільки взаємопов'язаними можуть бути традиції Гуцульщини та Покуття у творчості однієї майстрині [Виставка Генік 1983]. Автентичним багатством гуцульського та покутського краю позначені ансамблі одягу, при виконанні яких Є. Генік поєднувала унікальні здібності ткалі, вишивальниці та виконавиці бісерних виробів (прикраси, головні убори).

До кращих слід віднести також бісерні твори уродженки Косова, члена НСМНМУ, голови Косівської організації Союзу українок Анни Богдан (1938 р. н.), піднесення творчості якої розпочалося у 1990 роках [Богдан]. Твори цієї мисткині вирізняються притаманним ансамблем гуцульського народного одягу сміливим різнобарв'ям. Окрім успішної творчості, А. Богдан вирізняє активна громадська позиція. Майстриня об'єднує навколо себе велике число шанувальниць народного мистецтва. Їй належить почин відродження традицій кооперації «Жіночий труд» (Косів, 1929 р.). Сьогодні вона господарює у косівському мистецькому салоні «Жіночий труд». Майстриня здійснює просвітницьку діяльність, вагомою частиною якої є відкрита для широкого глядача приватна колекція (ПК Богдан), репрезентована в Інтернеті як Домашній музей жіночих прикрас (м. Косів) [Домашній музей].

Перспективною є творчість молодого митця — уродженця с. Бабин Косівського р-ну — Богдана Петричука (1989 р. н.). Вдумливо аналізуючи традиційні секрети художньої виразності, майстер вивчає народні традиції

різних українських осередків, найбільше Гуцульщини, а також Буковини та Покуття. Перетворивши свою садибу на музей народного мистецтва, Б. Петричук колекціонує та відтворює давні бісерні прикраси, нерідко беручи за основу лише їхні невеличкі фрагменти або й чорно-білі світлини (ПК Петричука).

Окрім як типологічні пріоритети, спільними для творчості усіх сучасних гуцульських майстрів є засади технології. Зокрема, упродовж кінця ХХ — початку ХХІ ст. зріс асортимент бісерних матеріалів, а також тканин та ниток, придатних для вишивання бісером. У 1970-х рр., з поверненням популярності бісерного рукомесла, замість трудомісткого нанизування «на декілька ниток» почали застосовувати спосіб нанизування «на одну нитку». На відміну від способу нанизування «на декілька ниток», цим способом неможливо створити стрічку, а відповідно й орнамент, із дзеркально симетричною будовою. Тому у кінці ХХ ст. для виконання дзеркально симетричних композицій на сітчастих плетивах (будь-якої ширини) окремі майстрині почали практикувати нанизування «на дві нитки». Виконання плетива відбувається почергово то першою, то другою робочою ниткою. «Сіточка», виконана у такий спосіб, по висоті плетива (як і при нанизуванні на будь-яку парну кількість ниток) має кратну кількість ромбічних секцій, що, власне, необхідно для створення дзеркально симетричного взору.

А от для створення не ажурного орнаменту гуцульські майстрині надають перевагу техніці ткання. Особливістю тканого з бісеру декору є його композиційна спорідненість з вишитим (нитками чи бісером) декором. Таку перевагу техніки ткання часто використовують при виконанні нагрудних прикрас, зокрема найбільше розеткових герданів. Вдалим прикладом досконалого технічного рішення є ткані композиції розеткових герданів з мотивом «лекічий» (обрисами нагадує птаха в польоті).

І все ж аналізуючи еволюцію орнаментики накладних прикрас третього етапу ЕМТ БОНН, слід констатувати її не завжди вдалі результати. Запорукою успішної творчості є відродження та дальший розвиток місцевих традицій,

зокрема, створення нових орнаментальних схем на основі пануючих у першій половині (в часі утвердження автентичних засад творчості) геометричних мотивів ромба, хреста, зигзагу, розети, серця тощо. Різні графеми таких мотивів однаково успішно можна відтворювати у техніках нанизування та ткання. Окрім того, техніка ткання відкриває широкі можливості для розвитку фітоморфної орнаментики, яка вже знайшла визнання у вишивці гуцульського одягу. Областю новацій стали експерименти з кольоровою палітрою, традиційною ознакою якої має залишатися яскрава поліхромія.

Зрослий асортимент палітри сучасних бісерних матеріалів приваблює потенційних митців і тим самим сприяє подальшому розвитку мистецтва бісерних виробів. Схоже, найближчим часом повернуться у святкову ношу декоровані бісером головні убори. На сьогодні у деяких селах галицької та закарпатської Гуцульщини зберігся лише розбірний варіант весільного вінка, що зазнав суттєвої трансформації. Для прикладу, у 1962 р. в с. Чорна Тиса для основи «корони» традиційний віночок з барвінкового листя уже не плели. Використовували картон та тканину [Архів 2016а, арк. 12]. Щоправда, декор центральної частини весільного вінка ще зберігав такі звичні елементи як дзеркальце та бісерну плетінку.

У 1970-х рр. бісерні стрічки з весільних вінків гуцулок повсюдно зникли. Крім того, намітилась негативна тенденція до монументальності та надмірного блиску, спричиненого переважанням синтетичних матеріалів (стрічок, волокон, блискіток), внаслідок чого весільний вінок позбавився краси природних барв.

Разом із тим дівочі головні убори мають високий мистецький потенціал. Це переконливо демонструють твори Є. Геник, котра не обмежувалася кордонами традиційного ареалу та усталеними формами чілець і весільних вінків. Майстриня експериментувала з формами дівочих уборів, водночас максимально точно відтворюючи притаманну тому чи іншому осередку народної творчості орнаменту. Завдяки такому підходу дівочі головні убори

Є. Генік поєднали в собі первородне начало давньої традиції та креативність новації, як необхідної умови подальшого поступу традиції.

Від 1970-х рр. активізувалося зацікавлення бісером як матеріалом для декорування вбрання: натільного, нагрудного та поясного. Спалах моди на такі компоненти святкового одягу перенісся на Гуцульщину з рівнинної Буковини, де вишивання бісером безперервно розвивалося від початку ХХ століття [Федорчук 2014а, с. 989—994].

Вже у 1950-х рр. вишивальниці Путильщини відтворювали декоровані бісером сорочки Сторожинецького р-ну Чернівецької області [Архів 2008, арк. 25]. Розвиток автентичної вишивки бісером відновився в деяких осередках галицької Гуцульщини лише у 1970-х роках. Маю на увазі сс. Бабин, Соколівка та Яворів Косівського р-ну. На святкових тунікоподібних сорочках, вишитих бісером у 1970—1980-х рр., почерк тутешніх майстринь можна упізнати за особливою манерою стилізації, у якій панують зворушливі риси народного наїву. Вишиті бісером орнаментальні смуги з рослинними мотивами розташовували довкола пазушного розрізу, ними також прикрашали плечі (з грудей на спину) сорочки. Особливо розкішної була вишивка рукавів, що займала усю їх площу. Основними мотивами нарукавних композицій стали букети з великих та малих квітів. Серцевини великих переважно зірчастої форми квітів вишивали щораз по-іншому. В одних випадках вони були схожими на сонечко з променями; в інших — мали вигляд кола з зигзагоподібним контуром і привабними тичинками по його центру. Кожна майстриня на своїй сорочці малювала, а після того любовно вишивала власний наївно-прекрасний світ [Рис. В. 184].

Окрім сорочок у 1970-х рр. в осередках сс. Соколівка та Бабин Косівського р-ну об'єктами народної творчості з бісером стали сукняні камізьки («корушінки») та кожушані кептарі («корушіни», «кожушіни»). Вишивку розміщували краєм виробу та довкола нарукавних пройм [Архів 2013б, арк. 15—16]. Камізьки, кроєні з темної щільної тканини, оздоблювали стрічковим орнаментом з мотивами геометричних форм

(найчастіше ромби та розети), переважно використовуючи надто блискучий, а тому не виразний за звучанням кольорів, бісер дзеркального гатунку. До 1990-х рр. схожі між собою за композиційним рішенням сукняні «корушинки» були модною складовою сценічного одягу самодіяльних хорових колективів. До святкового строю переважно вбирали кожушані кептарі з фітоморфними vzорами. За топографією та стилістикою декору кептарі гуцулів із сс. Соколівки та Бабина нагадували аналогічну одіж буковинців, відрізняючись від неї не стільки композиційними мотивами, скільки гатунком бісерних матеріалів. Зокрема буковинці найбільше полюбили використовувати сатинову січку, а гуцули — дзеркальний бісер.

Наприкінці ХХ ст. у народному одязі буковинських гуцулів стала поширюватися вишита бісером поясна одіж. Зокрема, у 1980—1990 рр. ансамбль святкового одягу гуцулів Південної Вижничини та Путильщини доповнила декорована бісером вовняна опинка [Архів 2008, арк. 24—25].

На рубежі ХХ—ХХІ ст. гуцули із сс. Бабин та Соколівка Косівського р-ну Івано-Франківської обл. почали використовувати бісерні матеріали у декоруванні кроєного з білого узористого шовку фартуха. Такий фартух мав стрічково-ярусний декор, який стали вишивати користуючись канвою, яку у кінці роботи випорювали [Архів 2013б, арк. 6—7, 16]. Поліхромні фітоморфні стрічкові композиції бабинських та соколівських фартушків приємно вражають варіативністю, та водночас розчаровують відсутністю народномистецької компоненти: взори для вишивки гуцули купують там само де й бісер (базар, крамниця). Досвідченому етнологу впадає в очі, що авторами орнаментів є професійні дизайнери, а не місцеві майстрині.

Відзначу, що використання купованих орнаментальних зразків, авторами яких є професійні дизайнери, є дуже поширеним серед усіх (не лише гуцульських) вишивальниць явищем. Сучасний Інтернет та широка мережа крамничок виставляють на продаж викроєні або й уже зшиті блузки та сукенки з нанесеним на них орнаментом як також необхідні для вишивки бісерні матеріали. Торгові марки та компанії, що спеціалізуються на такій



продукції («Марічка», «Золота підкова», «Бісерок» та ін.) з одного боку розпалюють інтерес до новомодного мистецтва, з іншого — нищать локальну самобутність народної творчості. Для прикладу, торгова компанія «Бісерок» (м. Чернівці) на своїй інтернет-сторінці пропонує різноманітний асортимент — понад тисячу заготовок для вишиванок бісером [Бісерок].

Не без участі торгових марок, що продукують та розповсюджують орнаментальні схеми для вишивання, стала відроджуватися діяльність згаслих осередків народної творчості. Зокрема, на галицькій Гуцульщині у сс. Шешори, Прокурава, Брустури, Шепіт Косівського району вишивання бісером стало улюбленим заняттям значного числа рукодільниць. Мало не у кожному селі галицької, буковинської та закарпатської Гуцульщини можна розшукати одну, а то й декілька жіночок, захоплених вишиванням бісерними матеріалами за готовими зразками.

Відзначу, що зовнішні художні впливи, зокрема й спровоковані доступністю готових зразків, можуть виступати сприятливим чинником художньо-стилістичних трансформацій, бо ж етнічна мистецька традиція, як досконала еволюційна система, має тенденцію розвиватися у напрямку набуття автентичних рис.

Отже, на початку третього етапу ЕМТ БОНН гуцулів чисельність осередків та майстрів почала зменшуватися. Нові бісерні вироби зазвичай були репліками давніших творів, для виконання яких нерідко використовували не завжди якісний бісер. Разом із тим завдяки безперервним практикам народним майстрам деяких гуцульських осередків (сс. Бабин, Космач, Прокурава Косівського р-ну, Криворівня Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. та ін.) вдалося зберегти технологічні секрети автентичної творчості.

Вже наприкінці 1970-х рр. на теренах галицької Гуцульщини традиція бісерного оздоблення народної ноші стала по-новому актуальною: відродження мистецьких практик знаменувалося появою нових художніх ідей та рішень. Щонайбільшим виявилось зацікавлення бісером як матеріалом для декорування натільного, нагрудного та поясного вбрання. І хоча спалах моди

на такі компоненти святкового одягу завдячує впливам творчості буковинських майстрів, деякі з гуцульських осередків (Бабин, Соколівка Косівського р-ну Івано-Франківської обл.) відзначилися власними креативними ідеями, компліментарними власній мистецькій спадщині. У 1990-х рр. традиція бісерного оздоблення народної ноші почала знаходити своїх талановитих послідовників також на теренах буковинської, а від початку ХХІ ст. — закарпатської Гуцульщини.

*Отже, можна зробити такі висновки до Підрозділу 6.4:*

Народження та розвиток етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші гуцулів відбувалися у контекстах локальних традицій галицької, буковинської та закарпатської Гуцульщини. Найдавнішим ареалом стала буковинська Гуцульщина (початок ХІХ ст.), далі народномистецькі практики з бісером поширилися (правдоподібно з Покуття) на терени галицької Гуцульщини (перша половина — середина ХІХ ст.) й насамкінець досягли закарпатської Гуцульщини (друга половина ХІХ ст.).

На першому етапі ЕМТ БОНН провідною технікою виконання бісерного декору стало нанизування. У гуцулів з'явилися накладні прикраси з бісеру та оздоблені бісером головні убори. На кінець ХІХ ст. бісерні компоненти народного одягу набули загальних та локальних художньо-стилістичних ознак. Панівною стала орнаментика геометричних форм, яка в різних локальних осередках Гуцульщини виділялася варіативністю мотивів та кольорових рішень.

На другому етапі поширення отримали техніки ткання та вишивання. Висока популярність митецьких практик з бісером сприяла збільшенню типологічного розмаїття накладних оздоб. Також бісер з'явився в оздобленні компонентів натільного, нагрудного та верхнього одягу. У вишитих бісером композиціях розповсюдження набула фітоморфна орнаментика. Важливою відзнакою другого етапу традиції став успішний розвиток упізнаних художньо-стилістичних рис конкретних осередків. Спільною рисою бісерних творів гуцульських майстрів різних осередків стала унікальна співзвучність

графічного та колористичного вирішення композицій, які вишивали нитками (сорочки) і тих, які нанизували, ткали й вишивали бісером (накладні прикраси, сорочки).

Третій етап ЕМТ БОНН розпочався із загасання мистецьких практик. Повсюдно спостерігалось скорочення чисельності осередків та майстрів. Падіння популярності бісерних виробів призвело до часткової втрати знань та навичок. У 1970-х рр. на теренах галицької та буковинської, а з 1990-х рр. — закарпатської Гуцульщини знову почало наростати зацікавлення творчістю з бісером, як матеріалом декорування народної ноші. Бісер набув широкого використання у виконанні накладних прикрас та в оздобленні натільного нагрудного і також поясного вбрання.

***На підставі викладеного матеріалу можна зробити такі висновки до Розділу 6:***

Етнічна мистецька традиція бісерного оздоблення народної ноші українців є унікальною мережею різного рівня (етнографічний район, етномистецька зона, осередок) локальних етномистецьких традицій.

Найбагатшим мистецьким спадком вирізняються традиції Північної Буковини (подільська, попрутська, прикарпатська зони), Західного Поділля (північна та південна зони), Покуття (колومийська, городenkівська та снятинська зони) та Гуцульщини (буковинська, галицька, закарпатська зони), де ЕМТ БОНН народилася найшвидше та еволюціонує найуспішніше. Зокрема в ареалі Північної Буковини народження осередків традиції бісерного оздоблення народної ноші відбулося в останній чверті XVIII століття. З Північної Буковини традиція поширилася на терени Західного Поділля та Покуття, що сталося на зламі XVIII—XIX століть. У першій чверті XIX ст. осередки ЕМТ БОНН з'явилися також на теренах Гуцульщини.

У ході розвитку традиція набувала щораз більше універсальних (для південно-західного регіону) та унікальних (для етнографічних районів та осередків) автентичних рис, видимими маркерами яких стали особливості

технологічних, типологічних та художньо-стилістичних рішень народних творів.

Поступ етнічної мистецької традиції характеризувався різними рівнями пасіонарної та креативної активності носіїв традиції. Зокрема на першому етапі розвитку (кінець XVIII — кінець XIX ст.) ЕМТ БОНН активно нарощувався потенціал та нагромаджувався досвід. До кінця XIX ст. уже сформувалися основні риси художньо-стилістичної варіативності народної творчості різних етнографічних районів і окремих осередків.

Так само успішним був розвиток ЕМТ БОНН упродовж другого етапу традиції (кінець XIX ст. — перша половина XX ст.). Продовжувала розвиватися технологія, типологія й художня стилістика бісерних творів. Зокрема зріс асортимент бісерних матеріалів (розміри, форми, гатунки, кольори), поширилися нові техніки (ткання, вишивання). Збільшилося типологічне розмаїття творів, зокрема бісерні матеріали стали використовувати не лише у виконанні накладних прикрас та головних уборів, а також в оздобленні натільного, нагрудного та поясного вбрання та його доповнень. Тривало подальше формування унікальних художньо-стилістичних рис в автентичних контекстах народної творчості етнографічних районів, етномистецьких зон та осередків.

Третій етап ЕМТ БОНН розпочався з помітного спаду народної творчості з бісером, який майже повсюдно спостерігався до кінця 1970-х рр., що призвело до втрати частини досвіду та навичок. У різних районах та осередках традиції спад мистецьких практик і масштаби втрат були різними.

Зокрема в ареалі Північної Буковини мистецькі практики з бісером не припинилися, проте суттєво перемінилися. Зменшилося зацікавлення накладними прикрасами й відповідно — техніками нанизування й ткання. Буковинські майстрині захопилися бісерним декоруванням головних уборів та компонентів вбрання, що потребує навичок техніки вишивання. Як наслідок таких перемін, суттєво знизилось число поширених типів

накладних прикрас, зате зросло розмаїття вишитих бісером компонентів одягу, розвиток орнаментики яких активно триває до сьогодні.

У ареалах Західного Поділля, Покуття та Гуцульщини початок третього етапу ЕМТ БОНН супроводжувався значно відчутнішими втратами знань та навичок. Постійно скорочувалося число функціонуючих осередків та практикуючих майстрів. Креативність майстрів у тих осередках, що не припинили свою діяльність, була дуже низькою і їх діяльність, переважно, зводилася до створення реплік давніших творів.

Нарощення мистецьких практик намітилося у 1970-х рр., ставши загальною тенденцією лише у 1990-х роках. Так само як і в осередках Буковини, так і в осередках Західного Поділля, Покуття та Гуцульщини, основними об'єктами народної творчості з бісером стали компоненти вбрання (натільний, нагрудний, поясний одяг), у декорванні яких застосовують техніку вишивання.

Сьогодні в ареалах Північної Буковини, Західного Поділля, Покуття та Гуцульщини ще триває формування етномистецької парадигми третього етапу традиції бісерного оздоблення народної ноші. Мистецькі практики демонструють зростаючий потенціал локальних традицій.

## РОЗДІЛ 7

### ГОЛОВНІ ФУНКЦІЇ

### БІСЕРНИХ КОМПОНЕНТІВ НАРОДНОЇ НОШІ

Твір народного мистецтва є віддзеркаленням світогляду його автора і з'являється на світ не випадково, а задля виконання відповідних соціальних завдань. Ансамбль народного одягу, продуманий до найменших дрібниць, передусім забезпечував своєму власникові фізичний комфорт — захищав від холоду, спеки, дощу, снігу, вітру. Окрім практичної захисної, він також виконував естетичну, оберегову, звичаєво-обрядову, знакову, інформаційну, маркувальну, демонстраційну та низку інших взаємопов'язаних соціально важливих функцій.

Проблематику функціонального призначення компонентів східнослов'янського, зокрема й українського, народного одягу порушувало чимало дослідників. Найбільше зацікавлення викликали праці П. Богатирьова, М. Маслової, Г. Стельмащук, Н. Калашникової [Богатырёв 1971; Маслова 1978, с. 152—177; Стельмащук 1993, с. 145—206; 2013, с. 169—172; Калашникова 2002, с. 91—105]. У розвідках учені одностайні в розумінні компонентів народного костюма як важливих складових етнічного буття, що мають багато спільних для слов'янського світу функціональних рис.

Народний костюм завжди був особливим видом семіотичної системи, яка передбачає значні відмінності між структурами функцій костюмів різного (святкового, обрядового, недільного, буденного) призначення [Богатырёв 1971, с. 361]. Через це етнологи слушно вважають народну ношу «соціокодом», який фіксує «конкретні характеристики певної культури та здійснює комунікацію, трансляцію і засвоєння певної, значущої для цієї культури інформації» [Калашникова 2002, с. 7—8].

Важливі функції виконував також декор народного строю. Для різних його компонентів існувало своє коло композиційних схем та мотивів-знаків,

якими в соціум трансливали конкретні смисли. З огляду на це, важливим джерелом нашої розвідки став доробок О. Косач, Л. Вербицького, А. Хойнацького, Г. Павлуцького, Е. Кольбенгаєра, О. Кульчицької, В. Даркевича, М. Селівачова, І. Свйонтек та багатьох інших дослідників, які прагнули проілюструвати особливості художньо-семантичних засад орнаментики слов'янської та української культур [Косачева 1876; Wierzbicki 1889; Вишивки 1895; Павлуцький 1927; Кольбенгаєр 2008; Кульчицька 1930, 1959; Даркевич 1960; Селівачов 2005; Свйонтек 2005; 2008; 2013, 2014; 2018].

Для об'єктивності нагадаймо, що багато хто із сучасників ХІХ ст. вважав це століття часом занепаду автентичної орнаментики. Зокрема в передмові до праці «Історія українського орнаменту» Г. Павлуцький писав: «Свою працю ми кінчаємо ХVІІІ ст.; ХІХ вік нас не цікавить: у першій його половині лунали відгуки давньої мистецької культури, друга половина дала мало своєрідного» [Павлуцький 1927, с. 10].

Попри дискусійність деяких висловлювань, започатковані в ХІХ ст. дослідження особливостей української орнаментики згуртували ілюстративні джерела, які сприяють сучасним народознавцям успішно вивчати цей культурний феномен у його історичній динаміці.

Найвагомішим на сьогодні є мистецтвознавче дослідження М. Селівачова «Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія)», у якому зібрано найбільше народних назв та графічних форм орнаментальних мотивів, а одна з глав цілковито присвячена домінантним мотивам і їх семантиці [Селівачов 2005, с. 173—209, 277—333, 344—346].

Водночас аналіз деяких функцій бісерних компонентів народної ноші та їх орнаментальної мови проводився тільки у моїх публікаціях [Федорчук 1999, 2013б, 2017ж, 2019д, 2020б]. Основу цього розділу склали як уже апробовані, так і поки не проаналізовані відомості, зібрані під час польових досліджень упродовж 2001—2018 років. Безпосереднє занурення у творчий

світ та «лабораторію» колишніх і сучасних майстринь бісерних виробів засвідчило важливість естетичної функції.

### **7.1. Естетична функція**

Ця функція належить до ключових у мистецтві загалом, оскільки основне призначення художнього твору — створення досконалого образу, здатного культивувати художній смак та естетичне світосприйняття, надихати, захоплювати, дарувати радість.

Перебувати в середовищі краси й творити гарне та гармонійне є духовною потребою людини. У процесі художньої творчості формуються естетичні стереотипи й художні смаки, які віддзеркалюють усю повноту духовного світу майстра та того середовища, яке цього майстра виховало.

Уже самі прийняті в українців поняття «прикраса» — те, що слугує для створення краси, та його синонім «оздоба» — те, що збагачує, указують на першочергове естетичне завдання означених об'єктів художньої творчості, у цьому дослідженні — виконаних із бісеру самостійних творів (накладних прикрас) або декоративних композицій на одязі.

На етапі зародження ЕМТ БОНН українців особливе місце в естетичній системі ансамблю народного одягу посіли накладні прикраси, сама наявність яких свідчила про святкове (урочисте) призначення ноші. Із часом, імовірно від середини ХІХ ст., деякі бісерні оздоби стали складовою не лише святкового, а й буденного одягу, зокрема згадки про щоденне використання бісерних оздоб є у працях І. Франка. У 1886 р., описуючи буденну ношу мешканців злиденного бойківського села Лолин (нині Долинський р-н Івано-Франківської обл.), відомий дослідник народної культури писав: «Дівчата ходять без жодних хусток, з волоссям, заплетеним у дві коси і загорнутим навколо голови, притому у вухах носять сережки, так звані ковтки, а на шії часто пов'язку з кораликів власної роботи» [Франко 1980, с. 42].

Свідчення того, що бісерні прикраси вживали як щоденні компоненти народного костюма, зберігають історичні світлини. До них належить, наприклад, світлина Ф. Ржегоржа, на якій зафіксовано трьох дівчат зі



с. Тишківців (нині Городенківський р-н Івано-Франківської обл.), що зайняті домашніми справами — витрушують насіння з макових голівок. Дівчата, які повсідалися навшпиньки на великому рядні, вбрані у вишиті сорочки, на грудях кожної із них можна побачити коралі та стрічкові гердани. Щоб не забруднити свого одягу, вони позакочували рукави сорочок та накрили горботки полотняними фартушками [Hryniuk 1995, p. 47].

Бісерні оздоби як компоненти буденної ноші можна розшукати й на полотнах живописних. Серед таких — полотно Олени Плешкан «Пряля» (або «Жінка з куделею»), яке написала художниця 1938 р. у с. Русів тепер Снятинського р-ну Івано-Франківської області. Молода жінка, зручно вмовстившись на лаві, виконує звичну для неї роботу. Вона вбрана у вишиту білими нитками сорочку, горловину якої обрамляє багатобарвна силянка [Волошин 2010, іл. 83].

Зображальні джерела змальовують буденні ситуації та зберігають пам'ять про те, що українські дівчата й жінки дбали про свою привабливість не лише у свято. Щоденне використання бісерних прикрас в осередках ЕМТ БОНН було звичною справою. Попри те, що сучасні реалії українського села є дещо іншими, зустріти майстриню при хатній чи польовій роботі з невеличким герданом або силянкою на шиї можна дотепер. Такі приклади я фіксувала в с. Надорожна Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл. та в с. Лімна Турківського р-ну Львівської області. Власниці (вони ж майстрині) бісерних прикрас стверджували, що одягають прикраси щоденно, бо хочуть завжди бути красивими [Архів 2001, арк. 5; Архів 2005, арк. 13].

Накладні бісерні оздоби, декоровані бісером головні убори, компоненти вбрання та доповнення ансамблю народного одягу переважно використовували й використовують дотепер як складові святкової та обрядової ноші, для якої естетична функція є винятково актуальною. Етнографи й мистецтвознавці знають, що найбільше наочної інформації про народну ношу українців можна зібрати по селах у недільні, святкові, а особливо у весільні дні.

Естетична функція бісерного декору народної ноші безпосередньо пов'язана з усіма іншими функціями, зокрема з обереговою, оскільки красива річ, за народним повір'ям, забирає на себе увагу недоброї людини й тим самим оберігає власника речі від «лихого ока» [Федорчук 1999, с. 142—143].

### **7.2. Оберегова функція**

Ця функція є різновидом ширшої магичної функції, ґрунтованої на віруванні людей у містичні властивості предметів, образів (зображень) чи ритуальних актів, за допомогою яких створювали магичний захист від негативного впливу ззовні («від недоброго ока») та формували середовище життєдайної енергетики.

Відомо чимало народних засобів захисту «від недоброго ока», які дістали в науці узагальнену назву «апотропеї» (із грецької «те, що відвертає біду»). У перелікові народних апотропеїв українців є рослини та речі, які можна класифікувати як сморідні (цибуля, часник); одурманювальні (мак, конопля); отруйні (дурман, тоя, дикий мак); колючі (шипшина, глід, зуби, кігті, та ін.); такі, що засліплюють (блискучі матеріали); гіркі (полин); лікувальні й благодатні (кличальні рослини). Деякі з перерахованих апотропеїв стали узвичаєними складовими головних уборів молодят, передусім — нареченої. Зокрема уживаними були зубчики або й цілі головки часнику, які підшивали до убору нареченої. Поширеним атрибутом весільної ноші був також барвінковий віночок (символ багатоліття та нев'янучої вроди), яким увінчували головні убори молодої та молодого.

Ще один вид апотропеїв, як уже було відзначено, охоплював такі речі та засоби, які притягували погляд «злої сили» та відтак відвертали її увагу. Магичний захист, зокрема, приписували естетично привабливим компонентам ноші, поміж іншим, і тим, що виконані з використанням бісеру, — накладним прикрасам та головним уборам.

Про оберегове призначення накладної бісерної оздоби свідчить її найпоширеніша та найдавніша назва — «ґердан» і варіанти — «ґарда» (НМНАПУ, О-3796), «зґарди» (ЧОКМ, III-16337), «зґарда» (НМНАП, О-

1631, О-6520, НД-8417), «згардінка» (МНАПЛ, АП-16993), «згáрденька» (МНАПЛ, АП-7903).

Етимологічний словник української мови подає слово «гердан» як похідне від перського «gerden», що означає «шия» [Етимологічний словник 1982, с. 499]. Однак більш вірогідним видається інше тлумачення цього слова, яке запропонувала дослідниця художнього металу С. Боньковська. За її версією, слово «згáрда» (відоме в гуцулів як назва намиста з монет та мосяжних хрестиків), імовірно, українці запозичили з молдовської, болгарської або румунської мов, у яких «гард» (корінь слова «згарда») уживається зі значенням «загати». Тому дослідниця вважає, що слово «згарда» первісно тлумачили як «оберіг» [Боньковська 1999, с. 3—4].

Гіпотеза про те, що українські слова «гердан» та «згарда» означали саме захист-оберіг, а не прикрасу для шиї, видається логічною ще й тому, що «герданами» українці називали не лише нашійні, а й головні та нагрудні прикраси з бісеру. До речі, Етимологічний словник української мови подає версію походження слова «(з)гарда» як пов'язаного з французьким словом *garder* — «зберігати» [Етимологічний словник 1982, с. 473].

Обереговий зміст прикрас, назви яких мають корінь «гард» або «герд», на мою думку, засвідчує також виразна апотропейна символіка їх елементів. Означення із цим коренем характерне для прикрас ХІХ ст., конструктивні деталі яких мали незаперечну оберегову семантику, скеровану на побажання здоров'я та матеріального благополуччя. Це були хрестики та монети в структурі *згарди* (мосяжного виробу), а також практично всі орнаментальні мотиви в композиції *гердана* (бісерного виробу). Отже, прикраса з бісеру слугувала потужним оберегом не лише тому, що її привабливість відвертала увагу «злого ока», а й завдяки життєдайній семантиці її ключових елементів — орнаментальних мотивів.

Варто зауважити, що, за спостереженнями народознавців, первісну семантику давніх сюжетів народної вишивки було втрачено вже в 1860—1870-х рр., тим паче невідома вона сучасникам ХХ століття [Маслова 1978,

с. 154]. Водночас аналіз найбільш уживаних мотивів-знаків, відомих ще з первісної доби, як і аналіз деяких автентичних назв цих мотивів, усе ж дає підстави ученим робити деякі висновки. М. Селівачов знайшов чимало доказів того, що орнаментика українських народних творів має полісемантичний зміст, який «зводиться до захисту від злих сил, магічної стимуляції фертильності, оберігання життя й продовження роду» [Селівачов 2005, с. 270].

Завдяки описам в Інвентарних книгах державних музеїв та підписам на щитах із прикріпленими фрагментами різних орнаментальних схем бісерного плетива збереглися давні автентичні назви деяких мотивів, типових і для художньої вишивки, і для ткацтва: «хрестатий», «очкатий», «кавулистий», «ключевий» (S-подібний), «гребінчастий» тощо (НМЛ С-35—43) [Рис. В. 140]. Перелічені номінації стосуються переважно формотворчих особливостей мотивів, а не їх символічного змісту. Однак стійкість графічних форм орнаментальних мотивів, характерних для декору дуже різних компонентів ноші, засвідчує те, що народні майстри усвідомлювали їх знаковість. Попри втрачені знання про символіку того чи іншого орнаментального мотиву, народний майстер інтуїтивно усвідомлював предковічну силу кожного з них і ставився до всіх як до дієвих оберегів.

Широковідомим мотивом української орнаментики був хрест. У світовій культурі він є символом сонця, що трансформувався з первісної ідеограми вогню (хрест імітував знаряддя для добування вогню) [Даркевич 1960, с. 58]. Із поширенням християнства хрестоподібні форми перетворилися на релігійну символіку, водночас не втративши й свого первісного, укоріненого в дохристиянських часах значення.

В українській орнаментиці, за спостереженням М. Селівачова, хрестові мотиви представлено ледь не всіма відомими конфігураціями хреста: грецьким, андріївським, мальтійським, латинським, маріїнським та іншими [Селівачов 2005, с. 253], що — у суті речі — свідчить про тривалий розвиток такого, без сумніву, семантично важливого мотиву. Зокрема в композиціях

стрічкового гердана як найдавнішого типу бісерних прикрас найчастіше трапляються форми так званих андріївського (Х-подібний) та грецького (рівнораменний) хрестів, що пояснюється конструктивними можливостями техніки нанизування [Рис. В. 24, 27, 29, 30, 54—56, 61, 79].

Мотив хреста як семантичного знака в окремих осередках ЕМТ БОНН дотепер залишається дуже важливим. Для прикладу, у с. Белелуя Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. обов'язковими складовими убору молоді залишаються два так звані «хрестаті» гердани [Архів 2017б, арк. 3]. Щоправда, у колись відомому осередку ЕМТ БОНН колишня майстриня не змогла пояснити символічного значення цих герданів, і на запитання «чому у строї молоді мали бути два хрестаті гердани?» я отримала відповідь: «Не знаю. Так віддавна. І тепер так. Так мало бути» [Архів 2017б, арк. 4].

Панівним в орнаментиці українських народних прикрас із бісеру та в бісерному декорі головних уборів був також мотив ромба [Wierzbicki 1889, tab. 5, 6; Народне мистецтво 2019, с. 118]. Б. Рибаків звертає увагу на те, що вже в розписах трипільської кераміки ромб символізував землю, родюче начало якої позначалося скошеним хрестом, що розділяв ромб на чотири квадрати, у кожному з яких розміщувалися крапки-зерна (мотив «засіяне поле») [Рыбаков 1987, с. 552]. Дослідник української орнаментики М. Селівачов також апелює до висновків археологічної науки щодо ромба як давнього (із доби енеоліту) знака жіночої фертильності [Селівачов 2005, с. 191].

В орнаментиці бісерних творів ХІХ — початку ХХ ст. широко уживаними є варіанти «хрестатого» (із хрестом усередині), «очкатою» (із меншим ромбом або маленьким хрестиком по центру), «ріжкатою» (із променями та гачками довкола усіх чотирьох сторін) та з «городками» (із маленькими квадратами чи ромбиками довкола) ромба [Федорчук 1999, с. 147—148; Рис. В. 25, 26, 33, 54, 55, 68, 69, 74, 144, 149].

Поширеним у декорі народної ноші українців був також мотив розети як ще однієї (окрім хреста) давньої ідеограми сонця. Форми розети були

близькі до форми квітки — символу оновленого життя, дарованого животворною дією сонця [Даркевич 1960, с. 60]. Серед майстринь бісерних прикрас мотив восьмираменної розети найбільш відомий під номінаціями «звізди», «рожі», «ружі». Ці промовисті назви вказують на подібність форм мотиву до обрисів природних об'єктів, що могли бути для українок уособленням неземної і земної краси [Рис. В. 34, 51, 52, 67, 68, 85, 86, 96, 98, 100, 145, 146].

Наголосімо на тому, що хрест, ромб та розета домінували в композиціях весільних, уборів, для яких оберегова семантика була дуже актуальною. У селах буковинського Поділля, зокрема, обов'язковою складовою весільного вінка у ХІХ — початку ХХ ст. були вузчі та ширші гердани з мотивами ромба й розети (НМНАПУ, О-357; ПК Мельничука) [Рис. В. 54]. Часто центральне місце в конструкції весільного вінка посідала бісерна стрічка з мотивом ромба, обрамленого ріжками (ЧОМНАП, ПР-38; НМНАПУ, НД-1736), який, за найбільш поширеною версією, був символом єдності жіночого (ромб) та чоловічого (ріжки) начала. Іноді гердан із мотивом ромба (переважно «засіяне поле» та «ріжкатий») пришивали на внутрішню (заховану від людського ока) частину головного убору нареченої (НМНАПУ, О-938, О-357; МЕХП, ЕП-22784, ЕП-66344). Прикраса, любовно виплетена «не на показ», безсумнівно, мала оберегове призначення: у її орнаментиці кодували побажання довговічності шлюбу та щасливого продовження роду [Федорчук 2013б, с. 651].

Прикметно, що ріжкатий ромб був також мотивом «квітки» (прикраси для головного убору нареченого), відомої в деяких селах того ж таки буковинського Поділля [Федорчук 2013в, с. 1082]. На початку ХХ ст. мотив ріжкато ромба, що називався «баранячі роги», окрім згаданих випадків, засвідчено так само в орнаментиці нагрудних бісерних прикрас «згардів» і «силянок», а також вишитих жіночих головних уборів «рушників» [Кожолянко 1994, с. 86]. Це переконує в особливому ставленні буковинок до

такого мотиву як до важливого семантичного знака, що мав, безумовно, оберегове значення.

Поєднання мотивів ромба та ріжків було властиве також орнаментальній структурі збірного весільного вінка південної частини Західного Поділля. У Музеї народної архітектури та побуту у Львові зберігається 11 герданів весільного вінка XIX ст. із с. Лисичники Заліщицького р-ну Тернопільської області (МНАПЛ, АП-5517). На чорному тлі десяти стрічок розміщено мотиви простого або обрамленого променями чи ріжками ромба. На чорному тлі ще однієї стрічки — мотив «баранячих ріжків» у формі шеврона. Правдоподібно, що всі компоненти весільного вінка були єдиним «текстом», сакральний зміст якого складався із суми лаконічних знаків-символів, почергово «записаних» на кожному з 11 герданів [Федорчук 2007а, с. 60, іл. 59].

Давні артефакти та світлини свідчать про те, що мотив «баранячих ріжків» міг бути й у композиціях стрічкових герданів, які носили почепленими на святкових капелюхах західноподільські парубки (ІН НАНУ, ІФБ-11430). У XIX ст. народні майстри бісерних прикрас створювали композиції також з інших відомих своєю обереговою семантикою мотивів, таких як уже згадувані «кавулистий», «ключевий», «гребінчистий», а також найрізноманітнішої форми клинці, кривулька, вісімка, безконечник, свастя і т. д. Зокрема в XIX — першій половини XX ст. мотив свастя шанували майстрині Покуття (МЕХП, ЕП-22162, ЕП-22526; НМНМГП, В-5236; ПК І. Гречка) [Рис. В. 150]. У світовій культурі свастя є давнім (поширеним від бронзового віку) широковідомим символом вогню та сонця. За походженням і змістом свастя є близькою до хреста. За графічними обрисами вона відрізняється від хреста відростками, які символізують обертальні рухи сонця по небу [Даркевич 1960, с. 56, 59]. Свастя для українців була знаком побажання добра; символом, що відвертає нещастя. Уже згадувані покутські майстрині вважали цей мотив одним із найважливіших жіночих оберегів. Ще в середині XX ст. стрічковий гердан зі свастею носили жінки, які мріяли про

материнство [Федорчук 2007а, с. 62]. Дослідниця української писанки В. Манько пише про звичай дарувати писанки зі свастею тим, хто не мав дітей [Манько 2005, с. 21]. Цікаво, що на Поділлі популярний у вишивці й ткацтві мотив свасті (у вигляді перехрещених латинських літер «S») був відомий під назвою «баранячі роги» [Селівачов 2005, с. 278].

У першій половині ХХ ст. прикрасою-оберегом, незалежно від іконографії та символічного підтексту, став котильон. У селах Північної Буковини котильон здебільшого мав вигадливу композицію з мотивом завітчаної галузки. В осередках Східної Галичини на котильйонах переважали геометричні композиції (Галерея УВО). Практично всюди відомі й символічні для українців зображення тризуба, лева, жовто-блакитного прапора [Федорчук 2019е]. Важливо, що котильйон зазвичай виконувала дівчина для того хлопця, якому бажала добра та щастя [Федорчук 2013б, с. 652]. Зокрема оберегом вважали котильйон, який виготовляла молода майстриня для парубка, який ішов до війська. Подарунок мав оберігати від усіх можливих небезпек. Не випадково котильйони можна розглядіти на світлинах воїнів українських національно-визвольних формувань першої половини ХХ ст. [Пахолко 2006, с. 23—24].

Окрім накладних прикрас, магичні властивості приписували також вишитому бісером декору одягу. Улюбленицею вишивальниць стала рожа — основний елемент мотивів галузки, вазона й вінка. За Селівачовим, рожатроянда в українській народній орнаментиці була символом краси, ласки та веселості, галузка уособлювала молодість та красу, вазон був образом дерева життя, а вінок — символом гідності й перемоги [Селівачов 2005, с. 173, 176, 179, 182].

У другій половині ХХ ст. в осередках народного мистецтва берегова семантика бісерних компонентів народної ноші почала втрачати свою актуальність. Це яскраво демонструє сучасне використання весільного вінка нареченої на Покутті, яке я тривало досліджувала, зокрема застосовуючи метод включеного спостереження [Федорчук 2017ж]. Доволі тривалий



(кількогадинний) обряд одягання весільного вінка зберігає багато традиційних рис і передбачає не лише уплітання й укладання кіс та накладання на зачіску узвичаєних оберегових і декоративних елементів весільного вінка, а й убирання молодої у весь народний стрій. Обряд завершується накладанням весільного барвінкового віночка й благословенням батьків нареченої колачами. Вбрана в народну ношу й увінчана весільним вінком наречена «іде в село просити на весілля», після чого увечері знімає вінок. До шлюбу вона вбирається в сучасний весільний одяг, нехтуючи обереговим захистом закодованого на сімейне благополуччя весільного вінка [Федорчук 2019д, с. 107].

Зазначу, однак, що сьогодні багато самодіяльних та професійних майстрів бісерних виробів ґрунтовно цікавиться апотропейною символікою різних компонентів народної ноші та відроджує її у своїх творах. В осередках народного мистецтва такі тенденції поки не стали панівними, але позитивні зміни поза сумнівом можливі й там.

### **7.3. Обрядово-звичаєва функція**

Ця функція передбачає використання декорованих бісером компонентів народної ноші як важливих атрибутів обрядових дійств та звичаїв. Із появою таких компонентів їх почали використовувати так само, як і аналогічні давні компоненти (особливо прикраси та головні убори), які не мали бісерного декору. Зокрема в осередках ЕМТ БОНН різнотипні бісерні оздоби стали обов'язковими атрибутами весільної ноші молодої. У с. Підвербці Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл. молодій, яка збиралася до шлюбу, співали:

Де ж ти ся молоденька збираєш,

Що ти собі пацьорки складаєш?

Збираюся моя мамко до шлюбу —

Вже ти більше за наймичку не буду [Архів 2001, арк. 17—18].

На Буковині, Західному Поділлі та Покутті стрічковим герданом (одним або кількома), а іноді ще й трясунками прикрашали капелюх молодого. На

Покутті можна почути: «Прикраси з пацьорок носили до 1958—60 року... без цього не було весілля», «На весілля прикраси з бісеру хто не мав, то зичив», «Гірдани на капелюхи вдягають молодому і досі» [Архів 2001, арк. 10—14].

Справді, у деяких селах бісерні компоненти народної ноші й дотепер активно використовують у весільних обрядах. Їх можна бачити в ансамблях одягу нареченої та нареченого, а також дружок та дружб [Федорчук 2020б, с. 530].

Як не дивно, але в деяких селах використання бісерних компонентів у весільній обрядовості було актуальним навіть тоді, коли місцева бісеротворчість загалом уже згасла. Зокрема, як засвідчила мешканка с. Жуків Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл., «гірдани на весільному капелюсі молодого не виходили з ужитку ніколи. Зараз їх купують у Косові і ними прикрашають капелюх молодого» [Архів 2001, арк. 11, 14].

Серед знакових атрибутів весільних обрядів — головні убори нареченої та дружок. У весільному вінку наречена із дружками обходила родичів, запрошуючи їх на весілля. Вінок на нареченій був і під час вінчання. У деяких селах він заміняв церковний шлюбний вінець [Маслова 1984, с. 188]. Сьогодні ж, як уже відзначалося, у більшості осередків ЕМТ БОНН весільні вінки молодої та дружок найчастіше залишаються атрибутами тільки першого дня весільних церемоній [Архів 2017а, арк. 7, 12]. Їх одягають молода та дружки, коли ходять по селу запрошувати гостей на весілля [Федорчук 2019д, с. 107].

Серед української молоді було узвичаєним робити промовисті взаємні подарунки. Від дівчини подарунком уподобаному хлопцеві міг бути власноруч виконаний гердан для капелюха. О. Кольберг, аналізуючи народну ношу покутських парубків із сіл Чортовець, Гарасимів, Незвиська, писав, що літній солом'яний капелюх власної роботи має багато оздоб, серед яких «гердани», які плетуть дівчата на виданні і які дарують нежонатим хлопцям. Після одруження парубок зазвичай дарує свій оздоблений герданами,

шовковими биндами, самодільними кутасами, качиним пір'ям та ін. капелюх молодшому братові або іншому парубкові [Kolberg 1882, s. 36].

Під час однієї з експедицій я натрапила на столітню бабусю, яка емоційно пригадувала дуже схожий звичай, який був поширений у 1930-х рр. на Покутті [Архів 2013а, арк. 8]. Бабуся розповіла, що в с. Джуркові Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. дівчина, зустрічаючись із хлопцем, дарувала йому на капелюх «трисунку». І хлопець, гордий із такого подарунку, ходив у свята і до церкви в капелюсі, прикрашеному дівочим знаком уваги. Але могло так статися, що за якийсь час хлопець, про якого йдеться, починав заглядатися на іншу. Тоді обманута джурківчанка, підстерігши зрадливого парубка коло церкви, обирала вдалий момент, підбігала до нього, зривала йому з голови капелюха, кидала ним об землю і тішилася з того, що її подарунок розпадався й розсипався по землі. А хлопець, звісно, засмучувався, бо залишався без «трисунки», яка була не тільки прикрасою його капелюха, а й знаком дівочої уваги до нього [Архів 2013а, арк. 8].

Новим звичаєм, пов'язаним із парубочою прикрасою з бісеру на початку ХХ ст., стала так звана «котильонова забава» (від французького *cotillon* — назви танцю «котильон») [Словарь 1977, с. 199]. На таку забаву сходилася молодь, щоб поспілкуватися й потанцювати. Котильонові забави відбувалися в містах і селах Східної Галичини та Буковини.

У селах котильонові забави влаштовували зазвичай у часі Великодніх свят, в очікуванні яких дівчата виготовляли з картону, матерії, ниток, стьожок, бісеру саморобні прикраси у вигляді квітки, букета або серця [Курочкін 1994, с. 377]. Власні польові розвідки засвідчують, що найбільшого поширення серед українок набули котильони, виконані з бісеру.

Освідчення-котильон дівчина чіпляла уподобаному парубкові на одяг із лівого боку грудей як запрошення на «котильоновий вальс». Вдячний за такий дарунок, хлопець після танцю мав обов'язок пригостити дівчину

солодощами. Якщо між ними виникала взаємна симпатія, їхні стосунки продовжувалися.

Звичаї, пов'язані з використанням бісерних компонентів, особливо накладних прикрас народного костюма, стосувалися не тільки урочистих нагод, а й щоденного побуту. У селах із тривалою традицією значущою була навіть наявність або відсутність оздоб. Зокрема І. Франко у праці «Етнографічна експедиція на Бойківщину» відзначив, що нашійні прикраси з бісеру, так звані «драбинки», в околицях Лютовиськ належали до характерних ознак жіночого одягу. «Тому жінка, в якої ми на ярмарку в Лютовиськах купили її драбинку, — писав він, — зняла справжнє голосіння: «Ой боже ж мій! Тепер я перед цілим селом зганьблена, як можу я показатися між людей така гола без драбинки?» [Франко 1982, с. 91].

Нагадаймо й те, що за відповідними (іноді навіть малопомітними) атрибутами завжди можна було розпізнати буденний та святковий варіанти ансамблю народного вбрання. Для прикладу, до середини ХХ с. на Західному Поділлі у с. Вільховець Борщівського р-ну Тернопільської обл. на щодень та у свято парубок носив солом'яний капелюх. Буденний убір шили із солом'яних кісок домашніми ручнопряденими нитками та не прикрашали. Натомість святковий шили купленими чорними нитками «дрібненько раз коло разу». Довкола тулії («ярмулки») його прикрашали блискучим ремінцем або ж стрічковим герданом («гордяном»). Попід бородою капелюх кріпили стрічкою, що називалася «дземби». Для святкового капелюха «дземби» робили з вузького «гордяна», для буденного — із блискучого ремінчика або «всуканого» з кількох кольорових ниток шнурочка [Колтатів 1994, с. 62].

У давніх осередках бісерних виробів дівчата та жінки мали звичай носити щодня один тоненький гердан або силянку, тоді як святкову ношу доповнювали одночасно декількома прикрасами різних типів та розмірів. У піст, за спостереженнями К. Матейко, переважно носили лише молочне і прозоре намисто [Матейко 1977, с. 138]. Водночас, зокрема на Покутті, мені

траплялося чути застереження: «Боронь Боже було перла одягати в піст» [Архів 2001, арк. 11].

По-різному ставилися до оздоб одягу в жалобі. Адам Фішер на початку ХХ ст. писав про традицію відому у Грубешівському повіті на Холмщині не носити пацьорків при скорботі. Але при цьому дослідник зауважував: «зрештою є різні звичаї» [Fischer 1928, с. 110]. Наприклад, у деяких осередках ЕМТ БОНН українців у піст носили темну «силенку», що була прикрасою «для всіх станів і багатших, і бідніших» [Архів 2001, арк. 12].

Накладні оздоби подекуди використовували не тільки як компонент ноші. Збереглася світлина кінця ХІХ ст., яку зробив Ф. Ржегорж у с. Бережниця Королівська тепер Жидачівського р-ну Львівської області. На ній дві дівчини несуть процесійну ікону Богородиці, щедро прикрашену різними намистами [Нгуниук 1995, с. 83]. Прикметно, що в традиційних осередках ЕМТ БОНН до церкви разом із намистами офірували також бісерні оздоби.

Звичай офірувати гердани та силянки для оздоблення образу або фігури Богородиці існує й сьогодні, проте рідко можна побачити серед таких прикрас давні (перша половина ХХ ст.) твори. І все ж таки давній стрічковий гердан було виявлено на фігурі Богородиці в Церкві святого Миколая Чудотворця с. Велика Лінина Старосамбірського р-ну Львівської області. Відразу два стрічкові гердани початку ХХ ст. я сфотографувала на процесійній іконі Богородиці у Церкві Святого Миколая с. Чортовець Городенківського р-ну Івано-Франківської області. Давню однодільну силянку пощастило побачити на аналогічній іконі у Церкві Пресвятої Трійці того ж села. Однодільні силянки середини ХХ ст. на іконах Богородиці я виявила в Церкві святого Юра с. Баб'янка Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.: одна із них — на полотні «Житіє великомучениці Варвари», а інша — на образі «Богородиці з Дитям» (в іконостасі) [Федорчук 2021, с. 175—176].

Відоме своїм багатством бісерних прикрас Покуття зберігає й інші цікаві звичаї. Скажімо, у деяких селах (Тишківці Городенківського р-ну, Задубрівці, Підвисоке Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.) донині побутує традиція прикрашати невеличкою стрічковою плетінкою, а також штучними квітками дзбанок, у якому святять воду на Йордань [Архів 2012, арк. 13; Архів 2015, арк. 29, 30, 37]. Нині важко встановити витоки такого обрядового використання прикраси, однак цілком імовірно, воно пов'язане із давньою обереговою функцією гердана, який у цьому випадку міг підсилувати (доповнювати) магичні властивості освяченої води.

Захоплення творами з бісеру мало також інші цікаві прояви. У с. Торговиці Городенківського р-ну Івано-Франківської обл., що є давнім народним осередком бісерних виробів, а також малярства на склі, на образах іноді зображали Агнця Божого (на руках Іван Хрестителя), на шиї якого малювали декоративну стрічку, дуже схожу на стрічковий гердан [Шпак 2012а, с. 173]. Схожі на стрічкові гердани елементи можна розшукати також серед інших сюжетних зображень [Шпак 2017, с. 227; Рис. В. 156].

#### ***7.4. Знакова й маркувальна функції***

Компоненти ансамблю народного одягу, які традиційно мали знаки-маркери етнічної, автентичної, статево-вікової, соціальної, матеріально-статусної та інших ідентичностей, закономірно виконували тісно пов'язані між собою знакову й маркувальну функції.

Виразні знаки-маркери завжди мав ансамбль весільної ноші, особливо убір молоді, який змінювався упродовж весільного циклу. Зокрема в с. Космач Косівського р-ну Івано-Франківської обл. у перший день весілля (коли молода запрошує на весілля) голову молоді, як і її дружок, традиційно увінчує підковоподібної форми убір, так звані «косиці». Окрім того, на потиличній частині убору молоді кріплять так звану «щітку». На другий день весілля (коли молода йде до шлюбу) «щітку» уже кріплять спереду «косиць» (над чолом). На «щітку» накладають «вінок» (невеличке колечко, зшите з помазаних медом червоних шовкових ниток та насіння часнику). В

останній, третій, день весілля молодята зривають свої «вінки» та обмінюються ними. Отож, убір молодої уже не має «вінка» [Федорчук 2021, с. 177].

Серед знаків-маркерів весільних головних уборів чимало й бісерних виробів. Для прикладу, у с. Більче-Золотому Борщівського р-ну Тернопільської обл. головний убір молодої відрізнявся від убору дружки чільцем (у вигляді широкої бісерної стрічки) із підвісками (ІН НАНУ, ІФБ-11405, 11411, 11412, 11417, 11450, 11466, 11467). А на Покутті схожі між собою бісерні весільні вінки молодої та її дружок ще й досі можна розпізнати за чотирма (зрідка й більше) червоними китичками, якими маркують барвінковий віночок молодої. Такими самими китичками означають маленький барвінковий віночок молодого [Архів 2015; 2016б; 2017].

У попередньому розділі уже згадувалося, що у с. Великому Ключеві Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. молодий та його дружки носять капелюхи, оздоблені різними стрічковими герданами. Зокрема ознакою строю молодого є капелюх, прикрашений герданом із «зозульками» (пташки серед квітів). А на капелюхи дружок чіпають гердан з «квітками» (без пташок) [Архів 2013а, арк. 34].

У багатьох інших селах того ж таки Покуття (про що уже говорилося) зберігся звичай весільну ношу молодого обов'язково доповнювати капелюхом, оздобленим будь-яким (не обов'язково автентичним) стрічковим герданом.

Різні етапи весільної обрядовості можна було простежити й за наявністю деяких бісерних компонентів ноші. Наприклад, ще до середини 1960-х рр. на Бойківщині, у с. Нижній Рожанці Сколівського р-ну Львівської обл., в останній день весілля голову молодої пов'язували бісерною стрічкою — «молодицею», поверх якої накладали хустку. Така обрядодія означала «замолодичення», тобто перехід дівчини в статус молодиці. Відтоді гердан і хустина ставали обов'язковими компонентами святкового одягу тепер уже заміжньої бойківчанки [Федорчук 2007а, с. 6].

### 7.5. Демонстраційна та інформативна функції

Від респондентів старшого віку добре відомо, що в першій половині ХХ ст., коли в селах уже масово поширився міський одяг, народна ноша залишалася соціально важливим елементом, за допомогою якого демонстрували етнічну, національну, а часто й політичну ідентичність.

На жаль, під час експедицій Галичиною та Буковиною про тих хлопців та дівчат, які любили вбиратися в народну ношу, не раз доводилося чути чимало трагічного. Наприклад, розповідаючи про одяг 1920—1940-х рр. у с. Тишківцях Городенківського р-ну Івано-Франківської обл., респондентки (сестриці сільської церкви) показали декілька світлин. Увагу привернула одна з них, де були дві дівчини, одягнуті у вишиті нитками сорочки та стрічкові гердани, які прикрашали їхні голови й шиї [Архів 2012, арк. 11]. Це виявилася світлина вихованих у патріотичному дусі двох рідних сестер. Одна з них згодом стала зв'язковою українських повстанців, і ще зовсім молодою загинула: «Москалі вбили у Топорівцях того, що була за Україну... У 1944 р. її вбили. Тиждень лежала на полі у збіжжі. Її вартували, аби мамі си не дозволити (*її забрати*). Тіло розпадалося. А тоді її з другого села (*люди*) викрали та похоронили... Мала тоді 20 років. Це вона йшла зі своїм хлопцем. Йому кáшкет прострілили, він врятувався...» [Архів 2012, арк. 12].

В експозиції Заліщицького краєзнавчого музею експонується світлина молодої українки Обробко Насті, 1929 р. н., зі с. Дунів тепер Заліщицького р-ну Тернопільської області. Дівчина вбрана в народний одяг та прикраси з бісеру. Із підпису відомо, що дівчина була станичною УПА (Заліщицький КМ, експозиція).

У часи національних протистоянь одягнути на себе народну одіж у деяких ситуаціях було загрозливим для життя, особливо коли на вишитій сорочці або на тканому з бісеру гердані чи котильоні було зображення національної символіки.

Як уже згадано вище, на світлинах воїнів українських формувань початку — середини ХХ ст. іноді можна розгледіти бісерний котильон. Через



цю обставину фалеристи якийсь час вважали котильон саморобною військовою відзнакою, що насправді було близьким до істини. На Буковині, у с. Погорілівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл., майстриня художніх виробів із бісеру пригадала як у роки Другої світової війни вона, мешкаючи тоді у с. Вербівцях, допомагала своїй тітці (старшій за неї на кілька років) «висилати вівсьорок» (котильон) із зображенням тризуба. Прикрасу замовив для себе командувач загону українських повстанців, які дислокувалися недалеко в лісі [Архів 2007б, арк. 20—21].

В експозиції Буцацького краєзнавчого музею виставлено тканий із бісеру котильон із зображенням лева в короні. Підпис під експонатом повідомляє, що у 1930-х рр. ця оздоба була емблемою фестин українців у Бучачі (Буцацький КМ, експозиція).

Прикраси з бісеру, особливо часто вишиті бісером оксамитові горсети, камізельки й запаски, були популярними компонентами народного строю українських організацій «Пласт», «Сокіл», «Луг», «Просвіта». У Галичині вишиті бісером безрукавки у 1920—1970-х рр. зазвичай мали церковні хористи, а також учасники художніх самодіяльних колективів. За спогадами інформаторів, український народний одяг, серед якого й вишиті бісером компоненти, вбирали учасники «фестин». Для прикладу, такі щорічні «фестини» на стадіоні в Добромилі організовували члени товариства «Просвіта». Самодіяльні колективи боролися за нагороди — тризуб та грошову премію. Збереглася світлина учасників таких «фестин» — церковних хористів зі с. Губичі Старосамбірського р-ну Львівської обл. Усі хористки вбрані у вишині сорочки, шалянові спідниці та вишиті бісером «кабати» [Архів 2005, арк. 8].

Отже, народна ноша інформувала про етнічне походження власника, про його місце проживання, про вік, стать, соціальний статус, естетичні вподобання, політичні симпатії.

Окрім цього, наявність бісерних виробів в ансамблі народного одягу свідчила про відповідний матеріальний статус родини, а в поодиноких

випадках — про рівень достатку цілого села. Скажімо, у 1944—1950-х рр. убогістю вирізнялися села, через які проходила лінія фронту і які були винищені пожежами, спричиненими артобстрілами. Для прикладу, розшукати бісерні прикраси або компоненти народного одягу, вишиті бісером, не вдалося в с. Бариш Бучацького р-ну Тернопільської обл., у якому ще у 1956 р. «діти до школи босі ходили з кошичками, плетеними зі шмару» [Архів 2011, арк. 44].

Бідніші села з-поміж інших вирізняє і поширена колись та відома дотепер практика позичати весільні атрибути, зокрема весільний вінок, який мала не кожна наречена [Архів 2013а, арк. 20]. Серед іншого часто позичали вишиті бісером оксамитові безрукавки, які в першій половині ХХ ст. мали лише ті, «хто багатший був». А бідніший міг собі дозволити вишивати хіба що на полотні бавовняними чи вовняними нитками [Архів 2011, арк. 76].

Про матеріальний статус свідчили, як відомо, прикраси з монет. Зокрема в осередках Північної Буковини дівчата та жінки із заможних родин носили у свято салбу, верхній край якої прикрашав стрічковий гердан. А в селах Західного Поділля побутовали «мониства», «гроші на шию», що склалися зі стрічкового гердана та пришитих до його нижнього краю срібних монет (НМНАПУ, О-3635; ТОКМ, Т-1237, Т-5906).

Відомо, що у ХІХ — першій половині ХХ ст. у родині, де було кілька дівчат, ноша найстаршої вигідно вирізнялася, бо «старша дівчила» [Архів 2011, арк. 81].

***На підставі викладеного матеріалу можна зробити такі висновки до Розділу 7:***

Бісерним компонентам народного вбрання традиційно властива поліфункціональність. Кожен із компонентів виконував одночасно кілька важливих для соціуму функцій, ключовими з яких були: естетична, оберегова, обрядово-звичаєва, знакова, маркувальна, демонстраційна, інформаційна. Естетична функція забезпечує духовну потребу людини перебувати у середовищі краси.

Писемні та зображальні джерела вказують, що у XIX ст. у буденних та святкових практиках широкого використання набули накладні прикраси з бісеру. Згодом, головню у святковий ужиток, увійшли декоровані бісером головні убори, компоненти вбрання й доповнення ноші. Естетична функція є стрижнем поліфункціонального змісту етнічного мистецтва та його творів.

Аналіз джерел також дає підстави стверджувати, що українці широко використовували бісерні компоненти народної ноші як обереги. До таких оберегів щонайбільше належали накладні прикраси з бісеру, які так само як і прикраси з інших матеріалів, були оберегами апіорі. Водночас бісерні оздоби вирізнялися з-поміж інших також закодованою в орнаментальних мотивах життєдайною символікою.

Бісерні компоненти народної ноші в осередках етномистецької традиції стали органічними складовими обрядовості та звичаєвості. Зокрема вони знайшли широке використання як атрибути весільної обрядовості. Серед таких творів — весільні вінки молодої та дружок, бісерні стрічки для капелюха молодого, а з XX ст. також вишите бісером вбрання нареченої та дружок.

Вже у XIX ст. звичним стало щоденне використання невеликих (скромніших за святкові) накладних прикрас з бісеру. У деяких осередках ЕМТ БОНН українців бісерними оздобами почали прикрашати Богородичні образи та фігури, зокрема по церквах. Рідкісними, проте вартими уваги є зафіксовані на Покутті випадки використання бісерних стрічок як прикрас посуду для свяченої води.

Деякі бісерні вироби могли бути, а подекуди й досі являються знаковими елементами, якими маркували/маркують ношу в особливих випадках, найчастіше пов'язаних з весільною обрядовістю та її основними учасниками.

Ансамбль народного одягу демонстрував етнічне походження власника. Деякі з його компонентів, серед яких і виконані з бісеру, інформували про конкретне місце проживання, про вік, про стать, про соціальний статус, про політичні симпатії та естетичні вподобання власника.

Наявність певних компонентів ноші демонструвала відповідний матеріальний статус родини, або несла інформацію про рівень заможності усього села.

Перелічені функції успішно реалізуються в сучасному житті осередків ЕМТ БОНН українців. Зокрема використання бісерних компонентів ансамблю народного одягу щонайбільше сьогодні пов'язане з весільною обрядовістю. Щоправда, давні звичаї та ритуали помітно трансформувалися. Яскраво засвідчує такий стан доволі поширений сьогодні на Покутті та Гуцульщині обряд одягання весільного вінка, який здійснюють задля запрошення гостей на весілля.

Аналіз ключових функцій бісерних компонентів народної ноші дозволив переконатися, що твір народного мистецтва завжди виступає складовою духовно-матеріального світу, який, еволюціонуючи, породжує нові смисли та культурні реалії.

## РОЗДІЛ 8

### КОНЦЕПЦІЯ ЕТНІЧНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ БІСЕРНОГО ОЗДОБЛЕННЯ НАРОДНОЇ НОШІ УКРАЇНЦІВ

#### 8.1. Вступні положення

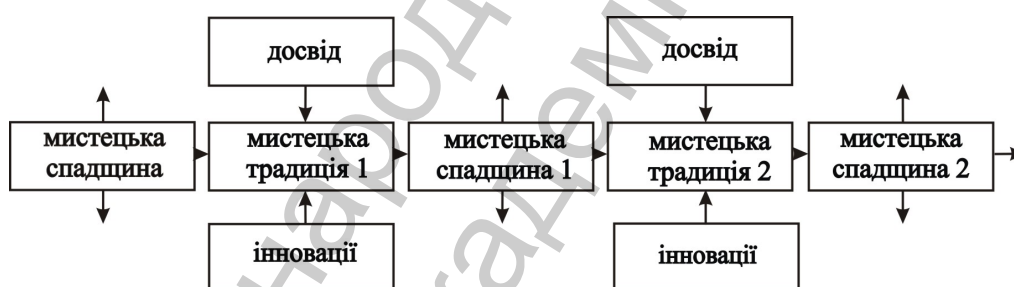
Для дослідження етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців як системи, основними функціями якої є створення, вибіркоче засвоєння, збереження, передача та розвиток художнього досвіду, а також використання мистецьких творів як смислотвірних елементів етнічної культури, було обрано системно-історичний та системно-ресурсний підходи.

Застосовуючи системно-історичний підхід у попередніх розділах було здійснено загальну реконструкцію традиції, а також ґрунтовно досліджено локальні прояви ЕМТ БОНН українців на теренах Північної Буковини, Західного Поділля, Покуття та Гуцульщини. Вдалося з'ясувати, що творчість українських народних майстрів загалом та майстрів різних етнографічних районів, етномистецьких зон та осередків зокрема вирізняється певними технологічними, типологічними та художньо-стилістичними особливостями, які постали видимими маркерами автентичності загальноукраїнської та локальних традицій.

При здійсненні реконструкції ЕМТ БОНН українців також було виявлено, що час народження та періоди активності локальних традицій мають певні розбіжності, з'ясування причинно-наслідкових механізмів яких потребує специфічної методології. Зокрема, осмислити раніше здобуті результати й запропонувати своє бачення ЕМТ БОНН українців дозволило застосування системно-ресурсного підходу. Його суть полягає в тому, щоб досліджувати етнічну мистецьку традицію як систему, що володіє енергією, від перепадів якої залежить активність та якість мистецьких і пов'язаних із ними звичаєво-обрядових практик [Федорчук 2017в, с. 571—572]. В історичному розділі роботи відзначалося, що усі процеси всередині ЕМТ БОНН українців були і є узалежненими від сплесків-падінь активності етносу.

Разом з тим, енергетичні ресурси традиції залежать також і від іншого, про що йтиметься далі у цьому розділі.

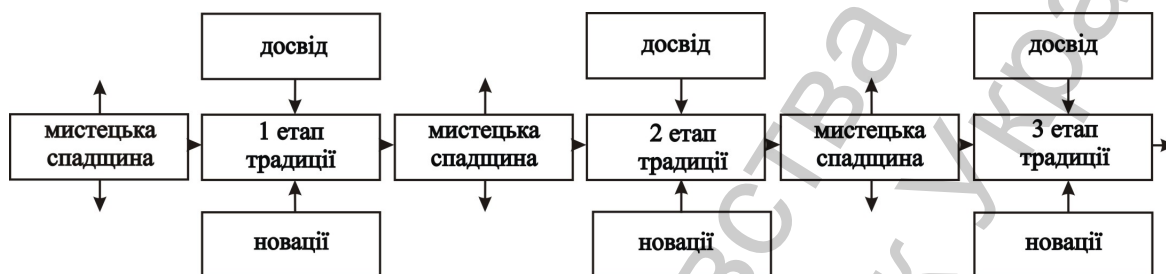
Для початку слід накреслити теоретичну модель етнічної мистецької традиції. У М. Станкевича модель ЕМТ ґрунтується на теорії про *перервну* традицію, що складається з «первинної» і «вторинної» традицій, коли на зміну згаслій первинній приходить вторинна традиція [Станкевич 2004, с. 75; 2020, с. 115]. Згідно з баченням М. Станкевича (про що згадувалося у підрозділі 2.2) мистецьку традицію конструюють три основні компоненти: «консервативні елементи трансльованої спадщини (найактуальнішої частини досвіду попередніх поколінь)», елементи сучасного мистецького досвіду та найновіші елементи, які є спонтанними спалахами технологічних, типологічних, художньо-стилістичних ідей та їх рішень [Станкевич 2020, с. 115] (Рис. 8.1.1).



**Рис. 8.1.1.** Трикомпонентна модель етномистецької традиції  
(схема Станкевича)

Приймаючи за основу схему М. Станкевича, я усе ж стала розглядати традицію як *непервну* (цільну) систему, що проходить етапи розвитку (а не як систему, що вмирає і знову народжується). Тому, на відміну від М. Станкевича, який оперує поняттями «первинна традиція» і «вторинна традиція», я стала використовувати поняття «*етап традиції*» (перший, другий, третій ...). Також я замінила поняття «інновації» на поняття «новації», оскільки термін «інновації» варто вживати лише коли йдеться про засвоєні новації, а не всі, зокрема й неперспективні, нововведення.

Адаптована до мого бачення теоретична модель ЕМТ представлена у запропонованій схемі, де основними компонентами традиції виступають: мистецька спадщина, досвід, новації (Рис. 8.1.2).



**Рис. 8.1.2.** Трикомпонентна модель етномистецької традиції  
(схема авторки)

Найзагадковішою ланкою у такій моделі є відправний компонент — «мистецька спадщина», від якої традиція (що власного мистецького спадку ще не має) бере початок. Сам М. Станкевич цього феномену не торкається. Разом з тим, говорячи про первісну (синкретичну) традицію її змістом називає наповнення синкретичними стереотипами (архетипами) [Станкевич 2004, с. 68]. А до найцінніших етномистецьких стереотипів відносить такі, «які коріннями (точніше елементами та мотивами) сягають архаїчної традиції, їх ще називають архетипами» [Станкевич 2004, с. 76]. Саме архетипи (синкретичні стереотипи) становлять основу мистецької спадщини (трансльованої через мережу давніх неперервних морфемних традицій). Саме на ґрунті мистецької спадщини давніших етнічних мистецьких традицій й виникає нова морфемна або жанрова етнічна мистецька традиція.

Вибудовуючи далі своє бачення ЕМТ як організованої системи я зіткнулася з проблемою розуміння основних принципів її еволюціонування. Аналізуючи поетапний поступ етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народних ноші українців і також враховуючи його результати, було виокремлено п'ять базисних принципів, завдяки яким традиція виконує свої ключові функції (створення, вибіркоче засвоєння, збереження, передача

та розвиток автентичного художнього досвіду, а також використання мистецьких творів як смислотвірних елементів етнічної культури). Зокрема було виокремлено принцип змін, принцип спадковості, принцип взаємодії та взаємозв'язку, принцип компліментарності та принцип актуалізації.

**Принцип змін:** зміни є необхідною умовою розвитку; вони закладені системою ЕМТ у механізм її самозбереження. У різних часопросторових культурних контекстах заради свого самозбереження мистецька традиція усотуючи ідеї нового часу й самовдосконалюючись постійно трансформується. Кожному етапу традиції відповідає певна (відповідна своєму часу і місцю) етномистецька парадигма.

**Принцип спадковості:** зміст ЕМТ складають успадковані архетипи, які еволюціонують разом із самою традицією: твір мистецтва — своєрідна мутація архетипів. Йдеться, про постійну трансляцію «глибокого підтексту культури», сформованого та відточеного століттями; про те, що О. Каменський називає «пам'яттю культури», її «генетичним фондом» [Каменський 1980, с. 14]. Розуміння принципу спадковості пов'язане зі знаннями про архетипи української культури та смисли української ментальності — об'єкти тривалих філософських дискурсів.

Зокрема Сергій Кримський тлумачить архетипи як «наскрізні символічні структури, які є на всіх етапах розвитку тієї чи іншої нації, від початку і до нашого часу» [Кримський 2010]. Розмірковуючи про нетлінність етнічних цінностей та сутність архетипів української культури український філософ відзначав: «якщо розвиток йде за схемою по спіралі, то у середині цього процесу не може бути «дірки». Спіралі історії накручуються на стрижневі, центральні цінності, які збагачуючись не гинуть, а постійно відроджуються у нових формах, перетворюючи сучасність у всечасність метаісторії» [Кримський 2008, с. 304].

Услід за філософами до основних архетипів української культури, що постійно відроджуються у нових формах, я віднесла:



— архетип *філософія Серця* (світ Гармонії) як метафори інтимних глибин душі [Кримський 2008, с. 307—310]. З цим архетипом пов'язаний ліричний кордоцентризм української душі [Бондаренко 2008, с. 73] та антропоцентризм українського народного світогляду;

— архетип *Софійності* (Премудрість Божа), з яким асоціюються ідеї християнської віри, «радісного художества осмисленої життєдіяльності», свого роду «онтологічного оптимізму» [Кримський 2003; 2008, с. 310—312];

— архетип *Матері* (Земля Годувальниці, Поле, Рідний Край), який тісно пов'язаний із культом своїх предків [Бондаренко 2008, с. 75];

— архетип *Слова* (Меч Духовний) як початок вільної думки та вільної людини [Кримський 2008, с. 313—314], як універсальна форма духовності, як символ виживання нації [Ковальчук 2007, с. 12], як первень художньої ідеї;

— архетип *вільної особистості*, одним із проявів якого є спрага творчості. Архетип, тісно пов'язаний із притаманною українцям потенційною творчою енергією [Бондаренко 2008, с. 74].

Насправді змістовне підґрунтя будь-якої культури та її традицій ще складніше і представлене, окрім як архетипами, також культами та смислами, символами, ідеями, цінностями та нормами, стереотипами поведінки та діяльності [Анохіна 2010, с. 93]. Авторське бачення взаємозв'язків між найважливішими з архетипів та культів української культури візуалізує схема на Рис. 8.1.3.



**Рис. 8.1.3.** Основні архетипи української культури у системі ЕМТ

(схема авторки)

**Принцип взаємодії та взаємозв'язку:** етномистецька традиція піддається впливам і сама впливає на інші (етнічні та морфемні) традиції. Взаємодії та взаємозв'язки завжди виникають при будь-яких контактах поміж культурними просторами, як іноетнічними (теорія культурних трансферів), так і між міжморфемними. Стосовно досліджуваної традиції міжморфемні взаємодії та взаємозв'язки демонструє використання бісеру як декоративного матеріалу (окрім як на суто бісерних виробках, якими є накладні прикраси) на виробках народного ткацтва (вишивання бісером на тканих намітках), деревообробництва (інкрустація бісером на доповненнях одягу, меблях, посуді, сувенірній продукції), мосяжництва (інкрустація бісером на прикрасах, доповненнях одягу), кушнірства (шиття й вишивання бісером на кептарях) тощо. Найтриваліший та найтісніший взаємозв'язок — аж до накладання традицій — простежується із народною вишивкою. Зокрема, у ХХ ст. вишивання стало поширеною технікою виконання бісерного декору кроєних з різних матеріалів (полотно, оксамит, шкіра, овчина) компонентів народної ноші.

**Принцип компліментарності:** у системах морфемних та жанрових етнічних мистецьких традицій панує компліментарний відбір. За слушним висновком Л. Гумільова, протиставлення «свої» і «чужі» («ми» — «вони») є особливим типом системотворчого зв'язку в етносі. З втратою відчуття «своїх» і «чужих» етнос зникає як система [Гумилёв 1992, с. 52]. Отож, компліментарний відбір у системах етнічних традицій відіграє ключову роль.

**Принцип актуалізації:** актуалізація є необхідною умовою відродження мистецьких практик після їх загасань. Періодична актуалізація забезпечує безперервність етнічної мистецької традиції.

Зокрема важливим результатом реконструкції поетапного розвитку етномистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців став висновок про те, що досліджувана традиція відпочатково й дотепер еволюціонує у контекстах різних за енергетичним наповненням та змістом

періодів. Цим періодам я дала назву «фази пасіонарно-креативного потенціалу».

Тут зупинюся на трактуванні уведеного мною поняття «пасіонарно-креативний потенціал». За Л. Гумільовим, «пасіонарність» (від лат. *passio* — пристрасть) — ефект, який створюється під дією варіацій різних джерел енергії, як особлива якість характеру людей; це генетично закладене незбориме внутрішнє прагнення (усвідомлене або, частіше, неусвідомлене) до діяльності, скероване на здійснення якої-небудь цілі (часто ілюзорної) [Гумилёв 1990, с. 33]. Звідси, пасіонарії — люди, які мають уроджену здатність абсорбувати із зовнішнього середовища енергії більше, ніж це потрібно для існування, і скеровувати цю енергію на цілеспрямовану роботу з видозміни довколишнього світу.

У запропонованому баченні етномистецької традиції під терміном *пасіонарний потенціал* розуміється кількісний показник, що відображає рівень чисельності й активності пасіонаріїв, котрі є носіями ЕМТ. До пасіонаріїв-носіїв традиції я відношу як талановитих майстрів, так і пересічних виконавців, роботи яких мають низьку або й нульову естетичну вартість. До них я також зараховую носіїв традиції, що беруть участь у звичаєво-обрядових практиках, але через відсутність художніх здібностей не стають майстрами. Своїм зародженням усяка традиція завдячує саме пасіонаріям, частина яких згодом доростає до рівня креативних майстрів.

*Креативний потенціал* — якісний показник, що вказує на ступінь естетичної спроможності запропонованих народними майстрами художніх рішень та нових творчих ідей. Завдяки креативності народних майстрів етнічна мистецька традиція набуває автентичних рис та постійно розвивається.

*Пасіонарно-креативний потенціал* (скорочено — ПКП) — величина, яка характеризує ресурс діяльно-творчої активності носіїв етномистецької традиції. Рівень пасіонарно-креативного потенціалу тим вищий, чим вищим є сумарний показник чисельності осередків та учасників творчості, кількості та

креативності художніх ідей. Високий рівень ПКП супроводжують також поступ технології й типології творів народного мистецтва, попит на такі твори, їхня функціональна значимість і т. п. [Федорчук 2017в, с. 570].

Різні рівні пасіонарно-креативного потенціалу традиції мають різне змістовне наповнення, що, власне й спонукає розглядати еволюційні зміни всередині ЕМТ БОНН українців у контекстах не лише етапів еволюційного розвитку, а також і фаз пасіонарно-креативного потенціалу [Федорчук 2017д, с. 66—73].

М. Станкевич свого часу накреслив багатомірну діахронну модель етномистецької традиції, у якій виокремив п'ять функціональних стадій ЕМТ (*іноваційно-генезисна, генеративна, актуалізаційна, оптималізаційна, ентропійна*), яким передують початкова так звана *спонукаюча* стадія, коли процес творення традиції ще не почався. Зміну п'яти еволюційних стадій учений подав у вигляді східчастого графіка та прив'язав до хронології нагромадження мистецького досвіду (який підіймається на щораз вищу сходинку) [Станкевич 2004, с. 77—79; Станкевич 2020, с. 115—116].

Я ж діахронну модель ЕМТ бачу у вигляді кривої, яка фіксує динаміку рівнів пасіонарно-креативного потенціалу (див. далі Рис. 8.4). Різним рівням ПКП відповідають різні фази: *зародження, первинного розвитку, креативного піднесення, реверберації, актуалізації*.

Фаза *зародження* ЕМТ розпочинається з моменту пасіонарного поштовху, який є результатом нагромадження необхідного для старту нової традиції енергетичного ресурсу. Високий рівень енергетичного ресурсу проявляється у чисельності й активності пасіонаріїв, налаштованих стати носіями нової ЕМТ. Пасіонарно-креативний потенціал етномистецької традиції зростає. Процеси зародження ЕМТ зазвичай супроводжуються дією сприятливих для формування традиції чинників (Див. Підрозділ 8.2).

У фазі зародження відбувається ознайомлення з мистецькими творами чужорідної традиції та робляться спроби їх відтворення, як також перші

спроби використання творів новоявленої традиції як атрибутів звичаєвості та обрядовості. Цю фазу також можна називати «фазою наслідування».

Для різних етномистецьких зон (локальних традицій) тривалість фази зародження (як також інших фаз) є неоднаковою — від 50 до 20 років. Так само різняться хронологічні межі інших фаз. Зокрема у найдавніших ареалах народної творчості з бісером, тобто на теренах Північної Буковини, Західного Поділля та Покуття, фаза зародження тривала найдовше: гіпотетично розпочалася у 1790—1800-х рр. і тривала до 1840—1850-х років. Разом з тим, на закарпатській Гуцульщині осередки БОНН стали виникати порівняно пізно — у кінці 1870-х років [Федорчук 2016а, с. 380]. Фаза зародження тут була значно коротшою, аніж у найдавніших ареалах, і закінчилася у 1890-х рр., правдоподібно, завдяки такому стимулюючому чиннику як впливи дещо старшої традиції галицьких гуцулів [Федорчук 2017в, с. 570].

Фаза *первинного розвитку* — час подальшого нарощення пасіонарно-креативного потенціалу молоді традиції. У фазі первинного розвитку формується мережа осередків ЕМТ і закладаються автентичні риси народної творчості. Твори новоявленої традиції стають атрибутами звичаєвості та обрядовості.

Аналіз пам'яток (їх чисельність та художні якості) дає підстави вважати, що первинний розвиток традиції БОНН у найдавніших ареалах, тривав не менше 30 років: в осередках Північної Буковини до 1870-х, а Західного Поділля та Покуття до 1880-х років. У відносно пізньому ареалі закарпатської Гуцульщини первинний розвиток відбувався приблизно 20 років, до 1910-х років [Федорчук 2017в, с. 570—571].

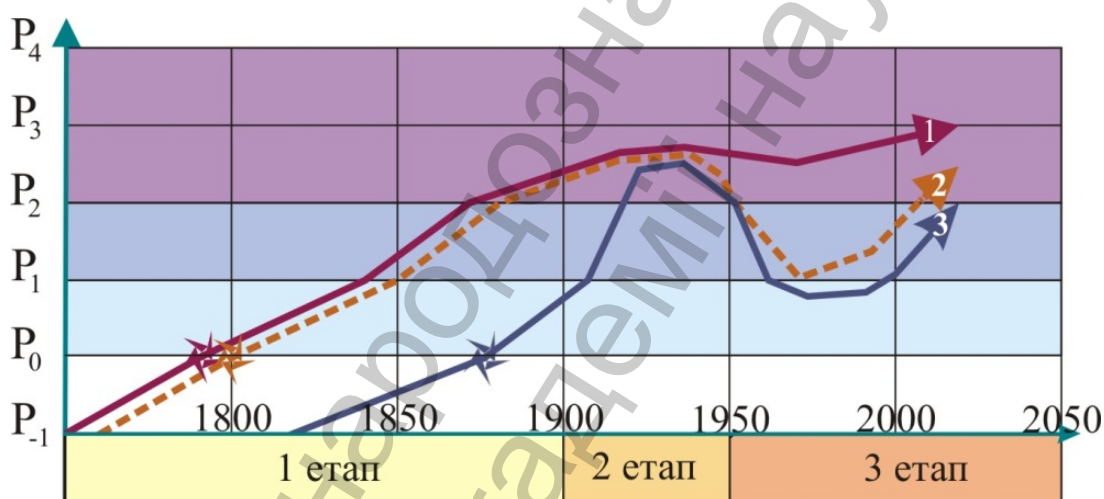
Фаза *креативного піднесення* — час, коли традиція досягає небаченого дотепер високого рівня ПКП. В осередках ЕМТ набувають розвитку автентичні риси творів. Рекордно високою стає чисельність і креативність носіїв традиції; творчість народних майстрів фонтанує мистецькими ідеями; бісерні компоненти народної ноші набувають виняткової актуальності.

На Західному Поділлі та Покутті фаза креативного піднесення тривала близько 60 років — від 1880-х до кінця 1940-х років. А от, у творчості майстрів буковинського Попруття та буковинського Поділля фаза креативного піднесення, що розпочалася у 1870-х рр. продовжує тривати й досі — уже понад сто сорок років [Федорчук 2017в, с. 571].

Фаза *реверберації* — час падіння пасіонарно-креативного потенціалу традиції. У фазі реверберації в одних осередках мистецькі та пов'язані із ними звичаєво-обрядові практики згасають, у інших — практики тривають, але народні майстри не продукують нових творчих ідей; чисельність функціонуючих осередків та майстрів народної творчості суттєво скорочується. Цю фазу можна схарактеризувати як «післязвуччя» донедавна активних мистецьких та звичаєво-обрядових практик. Ця фаза у різних етномистецьких зонах мала різну тривалість в середньому від 20 до 50 років — щонайменше з кінця 1940-х рр. й до кінця 1960-х років. А буковинське Поділля та буковинське Попруття ця фаза оминула: практики виконання та використання бісерних компонентів народної ноші були тут завжди актуальними [Федорчук 2014б, с. 1392—1401].

Фаза *актуалізації* — час пасіонарно-креативного пробудження, коли починає зростати ПКП традиції та зростає попит на її твори. З настанням цієї фази до творчості повертається частина майстрів старої генерації; з'являються майстри нової генерації; зростає чисельність осередків; частково відроджуються навички та знання; починається пошук новітніх креативних ідей. Ця фаза є перехідною ланкою між фазами реверберації та нового періоду креативного піднесення. Тобто фаза актуалізації є передвісником фази креативного піднесення. Власне зараз відбувається перехід з фази актуалізації у фазу креативного піднесення. Наприклад галицька Гуцульщина й Покуття вже на початку 2010-х рр. увійшли в цю фазу, а закарпатська Гуцульщина лише на її порозі. Сьогодні майстрині Рахівського р-ну Закарпатської обл., чисельність яких продовжує зростати, практикують реконструкції бісерних виробів першої половини ХХ століття [Архів 2016а,

арк. 6, 9, 14; Архів 2016в, арк. 3, 6]. Про настання тут фази креативного піднесення можна буде говорити коли у творчості закарпатських гуцулок стануть з'являтися успішні (такі, що знайдуть своїх послідовників) креативні ідеї. Загалом сьогодні на західноукраїнських теренах різними темпами відроджуються старі осередки; зростає чисельність практикуючих майстрів; формується мистецька парадигма нового (третього) етапу ЕМТ БОНН українців, тобто спостерігається впевнене зростання ПКП досліджуваної традиції [Федорчук 2017в, с. 576]. Графічну схему динаміки рівнів ПКП для трьох вибіркового локальних ЕМТ БОНН представлено на Рис. 8.1.4.



По осі абсцис позначені роки. По осі ординат — рівні (P) пасіонарно-креативного потенціалу. Зірочками на кривих ПКП позначені точки, що відповідають моментам пасіонарних поштовхів. Рівні ПКП прив'язані до фаз ЕМТ. Зокрема, фаза зародження починається на 0 рівні ( $P_0$ ), первинного розвитку — на 1 рівні ( $P_1$ ), креативного піднесення — на 2 рівні ( $P_2$ ) ПКП. Фаза реверберації характеризує тенденція до зменшення ПКП та його падіння нижче 2 рівня. Тенденція до збільшення ПКП вказує на настання фази актуалізації; по досягненню 2 рівня ПКП настає фаза креативного піднесення

**Рис. 8.1.4.** Діахронна модель етномистецької традиції з динамікою рівнів пасіонарно-креативного потенціалу для локальних ЕМТ буковинського Поділля (крива 1), Покуття (крива 2) та закарпатської Гуцульщини (крива 3) (схема авторки)

Отож, етнічна мистецька традиція є злагодженою системою, відкритою до впливів на хронологічному, територіальному, морфемному і жанровому

рівнях, у якій діють принципи: змін, спадковості, взаємодії та взаємозв'язку, компліментарності, актуалізації та ін. Усі процеси всередині системи етномистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців узалеженні від пасіонарності, здатної впливати на пасіонарно-креативний потенціал традиції (масштаби та якість народної творчості). Різним рівням ПКП відповідають певні фази ЕМТ: зародження, первинного розвитку, креативного піднесення, реверберації, актуалізації.

## 8.2. Чинники формування, еволюціонування та актуалізації етнічної мистецької традиції

Чинники етнічної мистецької традиції — сукупність причинно-наслідкових феноменів, під дією яких традиція формується та еволюціонує. Дія чинників вирізняється варіативними проявами, узалежненими від хронотопу традиції й зокрема від того, у якій саме фазі пасіонарно-креативного потенціалу перебуває традиція. Для означення усього пласту чинників було введено поняття «чинники формування, еволюціонування та актуалізації ЕМТ» (чинники ФЕА). Чинники ФЕА були класифіковані за параметрами: за середовищем походження, за характером походження, за тривалістю дії, за рівнем впливу, за характером впливу (Рис. 8.2.1).

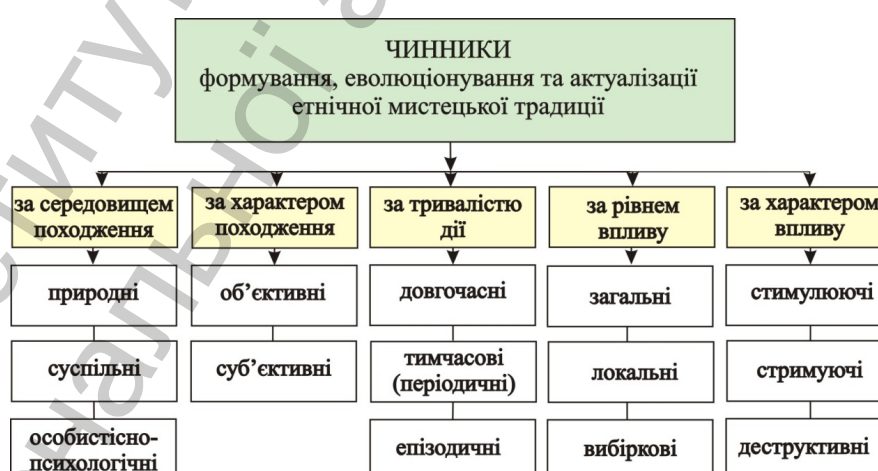
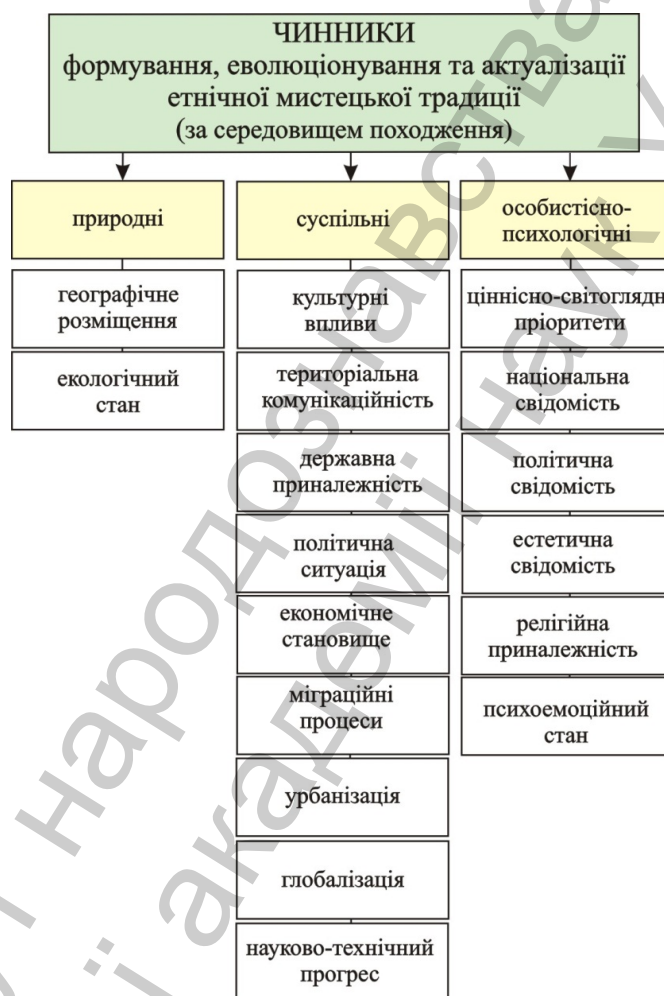


Рис. 8.2.1. Чинники ФЕА етнічної мистецької традиції

(схема авторки)



За базове для подальшого дослідження було обрано упорядкування чинників ФЕА за середовищем їх походження — природні, суспільні та особистісно-психологічні. Безсумнівно, у системі ЕМТ усі чинники (більшість із яких взаємопов'язані) є однаково важливими (Рис. 8.2.2).



**Рис. 8.2.2.** Чинники ФЕА етнічної мистецької традиції за середовищем походження (схема авторки)

До *природних чинників* (чинників природного походження) належать географічне розміщення та екологічний стан краю загалом і конкретного осередку народного мистецтва зокрема. Не потребує доведення те, що від локації етномистецької зони на географічній мапі Європи, України, краю прямо узалежнені автентичні риси етнічної традиції, як також менталітет й естетичні уподобання носіїв традиції.

Добре відомо, що географічне розміщення обумовлювало матеріальні передумови формування та еволюціонування низки етнічних народномистецьких традицій. Так, для кераміки, килимарства, художньої обробки дерева, плетіння з природних матеріалів та деяких ін. народних мистецьких традицій стимулюючим художні практики чинником було існування місцевої сировинної бази: глини, продуктів вівчарства, деревини, лози тощо. Для прикладу, осередок народного гончарства міг виникнути й тривало функціонувати лише в місцевості, де були поклади гончарної глини і доступна деревина для відпалу глиняних виробів у гончарній печі [Мотиль 2011, с. 44].

Завжди важливим був екологічний чинник, позаяк природна краса довкілля — необхідна умова високої естетичної свідомості й психологічного комфорту потенційного майстра як основного носія традиції. Останні з перелічених (естетична свідомість, психологічний комфорт) належать до особистісно-психологічних чинників, що є тісно взаємопов'язаними як з природними, так із суспільними чинниками.

*Суспільні чинники* представляють найбільш численну групу, яка продовжує поповнюватися все новими феноменами. Суспільні чинники вирізняються мінливою дією, узалежненою від перебування традиції у тій чи іншій фазі пасіонарно-креативного потенціалу; можуть мати діаметрально протилежні прояви.

Так у фазі зародження ЕМТ БОНН українців ключову роль відігравали іноетнічні культурні впливи, які безпосередньо пов'язувалися з територіальною комунікаційністю її потенційних осередків. Новонароджена традиція найшвидше поширювалася у розташованих на магістральних шляхах селах та містечках: їх мешканці першими знайомилися із досягненнями майстрів близьких і далеких осередків народної творчості. Розвинена мережа територіальних сполучень забезпечувала майстрам безперервний доступ до ринку бісерних матеріалів.

Очевидним є те, що найдавніші осередки ЕМТ БОНН стали з'являтися в рівнинних районах Північної Буковини, Західного Поділля та Покуття (1790—1800-ті рр.) насамперед завдяки тому, що тутешні населені пункти мали хороші комунікації з навколишнім світом. Натомість у важкодоступних гірських селах, зокрема на закарпатській Гуцульщині, традиція з'явилася доволі пізно — у кінці 1870-х років [Федорчук 2017в, с. 570].

У фазі креативного піднесення стимулююча роль чинника високої територіальної комунікаційності нівелювалася. Натомість ваги набув чинник низької комунікаційності, сприятливий для плекання унікальних рис народної творчості. Невипадково творчість майстрів Гуцульщині є дуже багатою на варіативності художньо-образної мови бісерного оздоблення народного строю, комплекси якого зазвичай окреслювалися одним селом та вирізнялися самобутнім досконало-гармонійним поєднанням прийомів художньої виразності [Федорчук 2017г, с. 1047].

На розвитку ЕМТ БОНН українців позначився й чинник державної приналежності. Мається на увазі тривале перебування України в двох різних політичних, як також культурно-мистецьких, просторах — Австрійської (Австро-Угорської) та Російської імперій. Зокрема перебування Галичини та Буковини у складі Габсбурзької монархії (до якої входили також Венеція і Богемія) мало виразно стимулюючу дію, особливо у фазі зародження ЕМТ. Як уже говорилося, спільна державна приналежність сприяла швидкому проникненню із заходу імперії до Галичини та Буковини культурного трансферу, яким стала традиція бісерного оздоблення народної ноші.

Водночас для підвладних Російській імперії центральних та східних теренів України державна приналежність виявилася стримуючим чинником. ЕМТ БОНН українців сюди дісталася значно пізніше (середина XIX ст.) й не набула такого ж успішного розвитку як на західних теренах України, однією з причин чого була недоступність якісних бісерних матеріалів. Зокрема відомо, що тутешні майстри використовували низькосортний бісер, який виробляли у кустарних майстернях. Використання бісеру, що характеризувався

нестандартними розмірами, обмеженою палітрою гатунків та кольорів, звужувало арсенал засобів художньої виразності до мінімуму й тим самим чинило негативний вплив на народну творчість. Разом із тим, упродовж другої половини XIX — початку XX ст. завдяки хисту й тривалим творчим практикам майстрині Київського Полісся, Середнього Подніпров'я й Східного Поділля напрацювали оригінальні композиційні рішення й тим самим внесли свою цінну лепту в багатоголосся локальних проявів етномистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців.

Державна приналежність певним чином пов'язувалася з політичною ситуацією. Україна, на жаль, тривалий час перебувала у складі чужинських імперій. Відтак українці піддавалися національному гнобленню, реакцією на яке були періодичні спалахи національно-визвольної боротьби. Останні сприяли зросту етнічної та політичної свідомості, прагненню українців ідентифікувати себе як єдиний народ, що має глибокі культурні традиції. Одним з найпоширеніших способів самоідентифікації, надто в роки визвольних змагань, ставало масове прилучення до народної творчості [Федорчук 2018в].

Стимулюючим народну творчість чинником було здійснюване настоятелями церков та лідерами українських громадських організацій духовно-патріотичне виховання. Зокрема, духовно-виховні настанови непересічних українських священників культивували в українців любов до рідного краю, здатність розуміти й насолоджуватися гармонією світу божественної краси, породжували потребу в естетичній рефлексії. Для прикладу, закономірним, на мою думку, було те, що відомими з XIX ст. осередками ЕМТ БОНН Покуття були сс. Серафінці, Топорівці, Тишківці, Чортовець Городенківського р-ну, сс. Стецева, Белелуя Снятинського р-ну Івано-Франківської обл., де знаходилися парафії славнозвісних священників: о. Миколи Загайкевича (с. Серафінці), о. Івана Сас-Стрийського (с. Топорівці), о. Кирила Гаморака (с. Стецева), о. Івана Плешкана

(с. Чортовець), священничих династій Шухевичів (с. Тишківці) та Озаркевичів (с. Белелуя) [Волошин 2010, с. 13—14; Арсенич 2010, с. 57].

Важливим для формування, еволюціонування та актуалізації ЕМТ було економічне становище держави. У часі економічних потрясінь в Україні скорочувалося, або й зовсім припинялося постачання бісеру. Так, зубожіння, спричинене Другою світовою війною, голодомор 1946—1947 рр., а разом із ними припинення постачання чеського бісеру, як також інші (суспільні і особистісно-психологічні) чинники, призвели до майже повсюдного настання фази реверберації (1950—1970-ті рр.).

Деструктивним чинником виступав і неблагополучний економічний статус окремих родин. Від респондентів довоєнного покоління неодноразово доводилося чути, що художня творчість для них була недосяжним заняттям через бідність, велику кількість дітей у родині або ж раннє сирітство [Федорчук 2018а, с. 323].

Водночас було виявлено, що у системі ЕМТ деякі із деструктивних чинників загального рівня на локальному чи вибірковому рівнях впливу здатні мати стимулюючу дію. Так, в ареалі буковинського Поділля та буковинського Попруття голодомор 1946—1947 рр. сприяв мистецьким практикам. Щоб уберегти родини від голоду буковинки несли свої довоєнні вишиті бісером сорочки у села Покуття й Західного Поділля, де вимінювали їх на харчі [Архів 2007б, арк. 27]. Попит на декоровані бісером сорочки стимулював розвиток буковинської вишивки бісером, яка вже у 1970-х рр. стала для багатьох тутешніх майстринь прибутковим художнім промислом. Буковинське Поділля та буковинське Попруття оминула фаза реверберації. Мало того, запропоновані буковинськими вишивальницями нові художні ідеї в близькому майбутньому інспірували розвиток бісерної вишивки у суміжних осередках Гуцульщини, Покуття та Західного Поділля.

Зазвичай виражену деструктивну для мистецьких практик дію викликає й безробіття, яке теж пов'язане з безгрошів'ям. За відсутності коштів на придбання якісних художніх матеріалів одна частина майстрів припиняє

творчість, інша ж — починає використовувати дешеві матеріали як от радянський або тайванський бісер з нерівними обрисами, неприродними або схильними до вигорання кольорами. Уживання неякісних матеріалів суттєво шкодить естетичним рисам бісерних виробів, непривабливість яких в кінцевому результаті звужує коло носіїв традиції й тим самим викликає виродження художніх практик. Але у тих осередках, для яких мистецькі промисли є звичною практикою, безробіття нерідко має стимулюючу дію. Зокрема в ареалах Північної Буковини та Гуцульщини сьогодні є чимало майстрів, для яких вишивання бісером сорочок, блузок, опінок, запасок, спідниць і сукенок стало дохідною справою. Масові мистецькі практики сприяють народженню нових креативних ідей. Тобто, безробіття та пов'язане з ним раптове падіння економічного статусу донедавна матеріально благополучної родини належить до чинників, що на локальному і також вибірково рівнях можуть мати стимулюючу дію.

Уже в XIX ст. на народну творчість, зокрема й творчість з бісером, стали вагомо впливати індустріалізація й урбанізація. Так, індустріалізація спричинилася до поширення фабричної продукції, а урбанізація — до зростання впливу міської моди, внаслідок чого в ансамблі народного одягу стали звичними запозичені з міського костюма компоненти, які шили з фабричних матерій. У першій половині XX ст. в народному строї українок з'явилися кроєні з фабричної (оксамит, вовна) тканини та декоровані бісерною вишивкою горсет, камізелька, фартух, спідниця. Отож, індустріалізація та урбанізація сприяли розширенню типології бісерних компонентів народної ноші, а разом і поступу технології бісерних виробів.

Окрім іншого, в осередках народного мистецтва наприкінці XIX — початку XX ст. посилювалися впливи урбанізації через шкільництво. Багато хто з учителів сільських шкіл на уроках ручної праці знайомив своїх учнів з міською культурою й тенденціями міської моди.

Реальний вплив мала й друкована у містах жіноча преса. Особливо популярним серед жіноцтва Галичини у першій половині XX ст. був часопис

«Нова хата», що містив рубрику «Ручні роботи» зі схемами вишивок, мережок, ткання та в'язання гачком і на спицях. Більшу частину таких схем виконували професійні художниці, щонайбільше Олена та Ольга Кульчицькі [Щуркан 2019, с. 17].

Починаючи з кінця XIX ст. вагомий вплив на розвиток етнічних традицій чинить глобалізація, під якою розуміють усі процеси, які відбуваються в глобальному просторі і які увиразнюють і, одночасно, обмежують культурні практики [Niesporek 2018]. Важливим соціальним показником входження України до глобального суспільства став український міграційний процес [Павлюк 2017, с. 32]. Культурна глобалізація формує нове соціокультурне та інформаційно-комунікативне поле, веде до уніфікації й стандартизації культурно-духовних цінностей, зростання впливу масової культури [Калакура 2015, с. 419].

Здавалося б глобалізація з невідворотною уніфікацією культурного простору мала б шкодити художньо-стилістичному самовиразу учасників народної творчості й тим самим чинити деструктивний для етнічних мистецьких традицій вплив. Проте, один із найвідоміших проєктів глобалізації (він же продукт науково-технічного прогресу) — Інтернет сприяє не лише уніфікації, а також у деяких випадках — індивідуалізації народної творчості. Для креативного майстра, що жадає визнання та успіху, Інтернет створює можливість спілкування з численною аудиторією. Завдяки мережевим комунікаціям митець має можливість отримувати швидку реакцію на свої твори, стежити за творчістю інших і тим самим самовдосконалюватися, генеруючи щораз якісніші художні ідеї й підносячи рівень своєї майстерності.

Неоднозначні зміни, викликані глобалізацією, поки ще аналізуються та осмислюються світовою науковою спільнотою. Проте незаперечною є думка, що проникнення нових ідей — це могутній стимул розвитку [Боас 2007]. Зокрема нові можливості для розвитку приносять й знання про традиції інших

етнічних культур. Сприяючи культурним змінам, глобалізація тим самим виступає одним з дієвих чинників поступу етнічної мистецької традиції.

Тісно пов'язаним із глобалізацією є науково-технічний прогрес, якому власне й завдячують сучасні технології стрімкого розповсюдження інформації, щонайбільше уже згадуваний Інтернет. Швидкий доступ до теоретичних знань (наукові та науково-популярні публікації) та практичних навиків (майстер-класи) стимулюють зростання чисельності народних, а також самодіяльних майстрів, моделюють їх естетичну свідомість. Водночас «засмічення» всесвітньої мережі антинауковими «знаннями» та пропагандою неестетичних творів (чого теж не бракує в Інтернеті) чинять зворотний ефект. Так само шкідливими для народної творчості можуть бути впливи інших досягнень науково-технічного прогресу, щонайбільше програмування та механізації ручної праці. Уже сьогодні серед народних майстрів є такі, хто вивчає дизайн-програмування та купує вишивальні машини. Отож, впливи науково-технічного прогресу потребують наукових розвідок та дієвих реакцій на їх небажані наслідки, як от державних програм зі створення сайтів з якісною науковою та науково-популярною продукцією.

До стимулюючих народну творчість слід віднести й деякі епізодичні чинники, що, зазвичай, діють локально та вибірково. До таких належать міграційні епізоди (переселення майстра з одного осередку до іншого, наприклад, у зв'язку з одруженням), епізоди гостювання в осередку народної творчості, відвідини ярмарку, на якому торгують бісерними виробами тощо. З перерахованого найсуттєвіший вплив мали міграційні епізоди, які спричиняли зародження нових осередків народної творчості. Вироби майстра-переселенця на певний час набували статусу взірцевих. Проте згодом лідерство переймала творчо обдарована молодь, здатна продукувати художні ідеї, естетично близькі мистецькій парадигмі осередку [Федорчук 2018а, с. 324].

Від природних та суспільних взаємозалежними є *особистісно-психологічні чинники*, які переважно мають прогнозовану за характером



впливу (стимулююча, стримуюча, деструктивна) дію. Зокрема до особистісно-психологічних чинників було зараховано ціннісно-світоглядні пріоритети, різнорівневу (інертну, задовільну, високоактивну) етнічну, національну, політичну, патріотичну, естетичну тощо свідомість, (задовільний, незадовільний / комфортний, некомфортний) психоемоційний стан.

Високий рівень національної та водночас і патріотичної свідомості українців сприяв успішному еволюціонуванню багатьох етнічних мистецьких традицій. Зокрема у фазі первинного розвитку (час адаптації іноетнічної традиції) чинник високоактивної етнічної свідомості був важливим з огляду на прагнення українських майстрів надати новонародженій мистецькій традиції автентичних рис. Коли ж у всіх західноукраїнських ареалах процеси зародження та первинного розвитку ЕМТ БОНН завершилися, першорядного значення набув чинник високої національної свідомості, зростанню якої сприяла патріотично-виховна діяльність священників та українських громадських організацій. Ще вагоміше впливали на зростання національної свідомості визвольні змагання українців.

Наприкінці ХХ ст. зі здобуттям Україною державної незалежності розпочався новий сплеск національної свідомості українців, що ще більше піднісся з початком кровопролитної боротьби за соборність. Раніше уже акцентувалося на тому, що народна ноша є тим важливим засобом, за допомогою якого демонструють свою етнічну, національну, політичну ідентичність. Відтак у часи злету етнічної, національної й політичної свідомості піднесення пасіонарно-креативного потенціалу мистецьких традицій, що мають стосунок до виконання компонентів народної ноші, є прогнозованим феноменом.

До ключових особистісно-психологічних чинників належить також естетична свідомість, рівень якої, як уже згадувалося, пов'язаний з екологічним комфортом осередку, який (екологічний комфорт) сприяє емоційно забарвленим мистецьким рефлексіям. Окрім цього було підмічено,

що посилення потреби бачити і творити красу передбачувано відбувається у часи піднесення рівня етнічної, національної, політичної та патріотичної свідомості, тобто у часи пошуку себе заради свого цілісного самовдосконалення.

Різні форми свідомості взаємозалежні із психоемоційним станом (психічним здоров'ям) майстра. Так, у 1950—1960-х рр. радянська антиукраїнська й антирелігійна політика, насильницьке насадження нових естетичних смаків спричинили психологічний дискомфорт, який поряд з іншими деструктивними чинниками сприяв настанню фази реверберації.

Не менш важливим за психічне, є фізичне здоров'я майстра. Зазвичай неврівноважений психоемоційний стан, як також погане фізичне самопочуття, недуга, надто інвалідність, шкодять активній творчості. Проте відомі випадки, коли у пошуках психоемоційного спокою і також фізично невиснажливих заробітків потенційний майстер прилучався до народної творчості [Архів 2001, арк. 16—17; Архів 2011, арк. 66; Архів 2015, арк. 8]. Згадаю Євдокію Гнатюк (1932 р.н.) зі с. Підвербці Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл., знайомство з якою відбулося у 2001 році. Жінка, яка за станом здоров'я ледве пересувалася по хаті і мала скалічену праву руку, від матері та сестер ще у дитинстві навчилася лівою рукою нанизувати з бісеру прикраси та вишивати бісером і нитками рушники та інше [Архів 2001, арк. 16—17].

Отож, аналіз чинників формування, еволюціонування та актуалізації етнічної мистецької традиції засвідчив зовсім непростий механізм їхньої взаємодії та не завжди прогнозований прояв. Варіативність дії чинників підтверджує думку, що у системі етнічної мистецької традиції, окрім принципів та чинників ФЕА не менш важливу роль відіграють також інші феномени. Серед таких феноменів особливу увагу викликають феномени часу та місця (осередку) народного мистецтва, вивчення яких наближає до розуміння наскільки передбачуваними й, можливо, керованими можуть бути процеси, що відбуваються у системі ЕМТ.

### 8.3. Феномен часу

Час, як відомо, є однією з координат традиції, без якої неможливо локалізувати й описати жодне з її явищ. Але попри свою вагомість, час, як категорія теорії етнічної мистецької традиції, досі перебуває на маргінесі наукових студій. Зокрема, мало вивченими залишаються такі прояви часу, як час-початок, час активних практик, час-контекст традиції.

До розуміння категорії часу-початку, як моменту утворення нової етномистецької традиції, найближче підійшов М. Станкевич. Учений слушно відзначив: «утворення нової етномистецької традиції (морфемної, жанрової, локальної) може відбутися лише у тому випадку, коли для цього підготовлений ґрунт, коли вона (прийдешня традиція — *Ф. О.*) відповідає потребам даного середовища майстрів-споживачів. Нерідко цей ґрунт складають національно-психологічні, соціально-економічні, релігійні, політичні та інші умови» [Станкевич 2004, с. 77]. Названі М. Станкевичем «умови» я розглядаю як стимулюючі формування ЕМТ соціальні та психологічні чинники, які безсумнівно є дуже важливими. Але для запуску механізму народження нової ЕМТ (як і будь-якої іншої системи) перш за все потрібна енергія.

Логічно вважати, що час-початок мистецької традиції, як і час народження її надсистеми — етнічної традиції, має аналогічну природу. За Л. Гумільовим, народження етнічної системи відбувається завдяки енергетичному імпульсу, якому учений дав назву «пасіонарний поштовх» [Гумилёв 1990, с. 34; 2004, с. 81]. Узагальнена модель етнічної системи, за Л. Гумільовим, має вигляд усіяної піками хвилеподібної кривої пасіонарної напруги. Піки ілюструють періодичні пасіонарні «поштовхи» [Гумилёв 2004, с. 81]. Логічно вбачати, що такі періодичні збудження соціальної активності, які нескладно простежити в історії будь-якого етносу, окрім іншого, здатні стимулювати появу нових підсистем етнічної традиції, якими є її наукові, політичні, мистецькі тощо традиції.

Зокрема проявом одного з пасіонарних поштовхів було національне відродження кінця XVIII — XIX ст., яке забезпечило початок новим та успішний розвиток наявним етнічним традиціям українців: почалося активне розпрацювання проблематики й методологічного інструментарію українського народознавства [Павлюк 2008, с. 72; Тарнавський 2016, с. 20—21]; мали місце перші спроби етнопсихологічних студій [Балагутрак 2007, с. 5]; народилося не менше трьох нових українських мистецьких традицій: витинанки [Станкевич 1986, с. 13], народного малярства на склі [Шпак 2012б, с. 552] та, властиво, бісерного оздоблення народної ноші [Федорчук 2017в, с. 569].

Завдяки високому рівню соціальної активності українське професійне мистецтво жило духом романтизму майже упродовж усього XIX століття. Високим рівнем соціальної активності вирізнялася й перша половина XX ст., коли тривали національно-визвольні змагання українського народу за його державну незалежність. У цей час більшість етномистецьких морфемних та жанрових традицій українців володіло високим рівнем пасіонарно-креативного потенціалу. Особливої актуальності набули мистецькі традиції, пов'язані з виконанням компонентів народної ноші (промовистого маркера національної ідентичності), в декорі якої з'явилася національна символіка.

Упродовж майже усієї першої половини XX ст. ЕМТ БОНН українців нарощувала свій і до цього високий потенціал, тобто переживала фазу креативного піднесення [Федорчук 2017д, с. 71]. Та вже наприкінці 1940-х рр. зубожіння, яке настало після руйнацій Другої світової війни, винищення національної еліти, голодомор 1946—1947 рр., як також інші несприятливі чинники, спровокували майже повсюдне затухання мистецьких практик, тобто початок фази реверберації (кінець 1940-х — 1970-ті рр.) [Федорчук 2018а, с. 323].

Підйом пасіонарності, що почався наприкінці 1970-х рр., започаткував новий ріст пасіонарно-креативного потенціалу ЕМТ БОНН українців (фаза актуалізації). Спершу лише у деяких осередках, а з 1990-х рр. все ширше

стали нарощуватися мистецькі та пов'язані із ними звичаєво-обрядові практики цієї традиції [Федорчук 2017д, с. 70].

Розмірковування про впливи пасіонарності наближає до розуміння *часу активних практик*. Стосовно цього феномену особливий науковий інтерес, власне, викликає механізм відновлення активних мистецьких та звичаєво-обрядових практик після фази реверберації. Цінні міркування містяться у працях О. Найдена та М. Станкевича.

Зокрема О. Найден, який оперує термінами «художньо-фольклорна активізація» та «фольклорна активність» вважає, що у «зміні злетів і спадів ... фольклорної активності... простежуються три більш чи менш чітко позначених фактори: вид мистецтва, місцевість, де він функціонує, час його функціонування» [Найден 1989, с. 14]. Також О. Найден стверджує, що «художньо-фольклорна активізація» є наслідком якісних змін у структурах контексту традиції. Судження про те, що актуалізація традиції супроводжується якісними змінами її контексту, розділяє М. Станкевич, який інтерпретує «актуалізацію» етномистецької традиції як її «осучаснення», яке є одним із механізмів її розвитку [Станкевич 2004, с. 66].

Цінними є й твердження О. Найдена про те, що тісний зв'язок трьох «факторів (виду мистецтва, місцевості та часу функціонування — *Ф. О.*) зумовлює не загальновидову і не повсюдну фольклорну активність, а саме місцево-видову і місцево-часову» [Найден 1989, с. 14]. Тобто час активних практик настає у тих осередках, де мистецька традиція набуває актуальних (для свого часу) духовних, побутових та художніх функцій.

За моїми спостереженнями, актуалізація традиції, яка розпочалася після фази реверберації у 1970-х рр., завдячує піднесенню національної самосвідомості і як наслідок відродженню інтересу до традиційної весільної обрядовості українців, у контексті якої бісерні компоненти народного одягу знову стали широко затребуваними. Для прикладу, у 1970-х рр. відродження мистецьких практик (після фази реверберації) почалося в сс. Соколівка та Бабин Косівського р-ну Івано-Франківської обл. Тутешні майстри стали

широко використовувати бісер для декорування компонентів весільного строю. Автентичну традицію осучаснили креативні композиції, в основу яких було покладено оригінальне наївно-прекрасне відтворення навколишнього світу [Федорчук 2016а, с. 393—394].

Окрім виду мистецтва, місцевості та часу, О. Найден не виключає дію інших феноменів «художньо-фольклорної активізації», серед яких називає «повернення до предкових форм» та «надситуативну активність». Проте, учений не вважає ці феномени основоположними, бо тоді б, на його думку, народне мистецтво сприймалося як таке, що «вічно перебуває у стані “перманентного інфантилізму”» [Найден 1989, с. 15].

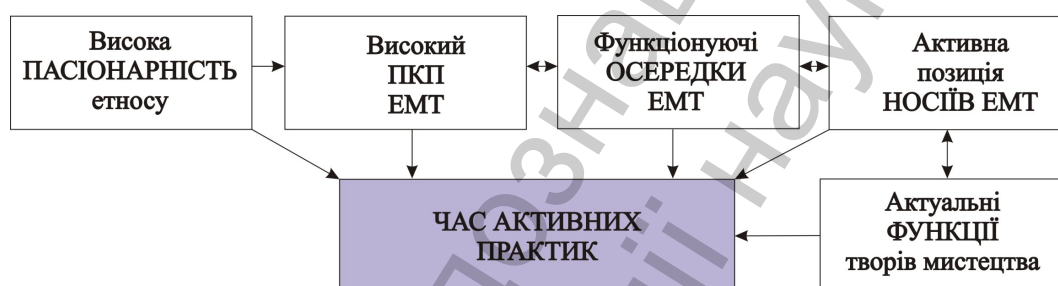
Але періодичне «повернення до предкових форм», на мою думку, слід тлумачити не як загадковий стан «інфантилізму», а як закономірну й передбачувану реалію, підпоядковану принципу спадковості, згідно з яким зміст ЕМТ складають успадковані архетипи («предкові форми») та стереотипи, які є постійно присутнім ядром традиції і еволюціонують разом із нею [Федорчук 2017в, с. 574—575].

Другий із названих О. Найденом феноменів — «надситуативної активності», який власне і є ключем до розгадки механізму «художньо-фольклорної активізації», я пояснюю піднесенням пасіонарно-креативного потенціалу в системах затребуваних ЕМТ. Таке піднесення, як показали мої спостереження, настає не спонтанно та непередбачувано («надситуативно»), а цілком очікувано й закономірно на тлі зростання соціальної активності.

Зокрема польові дослідження із застосуванням методів опитування і аналітичного осмислення наративів засвідчили, що підвищення пасіонарно-креативного потенціалу в системі ЕМТ БОНН українців тісно пов'язане з піднесенням соціальної активності, надто зростанням етнічної, національної та політичної свідомості й відповідно зацікавленістю творами мистецтва, що попри інші свої призначення демонструють етнічну, національну та політичну ідентичність носія традиції. Звідси висновок: активні практики в

системі ЕМТ БОНН українців завжди відбуваються на тлі піднесення пасіонарності<sup>17</sup>. Пасіонарність сприяє високому рівню ПКП традиції, коли діє багато осередків з активними носіями традиції, серед котрих є по-справжньому креативні майстри, твори яких виконують соціально важливі для певного часу функції (Рис. 8.3.1).

Рис. 8.3.1. Основні складові феномену часу активних практик у системі ЕМТ БОНН українців (схема авторки)



Усе досі сказане дозволяє наблизитися до розуміння ще одного феномену часу, а саме — *часу-контексту* (якісних характеристик певного часу) традиції стосовно якого народознавці використовують різні терміни.

Так, О. Каменський, розмірковуючи про загальний вимір часу-контексту, застосовує поняття «свій час». Історик мистецтва стверджує, що традиція коли завгодно і в будь-яких варіаціях може скористатися своїм «генетичним фондом», але такі варіації «кожного разу повинні досягти органічного зв'язку зі своїм часом» [Каменський 1890, с. 14]. Додам, що дискусія щодо «свого» часу в системі ЕМТ охоплює не менш цікаву й актуальну дискусію щодо феномену моди. Смысл останньої норвезький філософ Ларс Свендсен трактує як «нескінчену потребу нового» [Свендсен 2007, с. 10]. Усе нове (мода) стимулює автентичні новації, які є обов'язковою умовою поступу будь-якої мистецької традиції.

<sup>17</sup> Цей висновок повністю стосується лише досліджуваної традиції. Для інших традицій рівень пасіонарності може не бути визначальним.

Окрім загального, час-контекст має також індивідуальний вимір. Зокрема О. Найден, говорячи про індивідуальний вимір, оперує поняттям «певного часу» народної творчості — певного періоду року (вільний від землеробства) і життя (головно в молодості) народного майстра: «... селяни тих місцевостей, де створювалися оригінальна вишивка, писанки, іграшки, розписувалися хати і т. ін., займаючись господарством, ставали художниками тільки на певний час, в певний період року і життя, проте художній талант, смак, навички, відчуття, які були складовою частиною духовного змісту їх життя, ніколи не втрачали. Це — основа традиційності народного образотворчого мистецтва і один з принципів його колективності» [Найден 1989, с. 33]. І в продовження цієї ж думки: «Характерно, що в кожному конкретному “зараз” народного мистецтва присутні якісні моменти “до” і “після”» [Найден 1989, с. 33]. Іншими словами, теперішній час традиції — це мить, у якій якісно присутнє і минуле, і майбутнє.

Отже, феномен часу етномистецької традиції і його проявів ховає у собі широке поле наукових проблем, вирішення яких — тривалий дослідницький процес. Поки що можна узагальнити наступне: усі прояви часу у системі етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців пов'язані з пасіонарністю. Зокрема високому рівню пасіонарності завдячують час-початок та час активних мистецьких і пов'язаних із ними звичаєво-обрядових практик традиції. Від рівня пасіонарності залежать особливості часу-контексту традиції, у координатах якого відбувається нарощення або ж втрата традиційного досвіду та знань.

#### **8.4. Феномен осередку народного мистецтва**

Кожна етнічна мистецька традиція народжується та еволюціонує у певних місцях. Такі місця називають осередками традиції. Якщо йдеться про традицію народного мистецтва, то оперують поняттям «осередок народного мистецтва». У контексті цього дослідження терміни «осередок етномистецької традиції» та «осередок народного мистецтва» є



синонімічними, оскільки пропонуване дослідження стосується етномистецької традиції бісерного оздоблення *народної* ноші.

Ученими давно визнано, що етнічна культура укорінена в народному (селянському) ґрунті. Саме народне, а не професійне, мистецтво протягом тисячоліть зберігало, нагромаджувало й доносило до наступних поколінь важливі для етнічної свідомості архаїчні форми, символи, мотиви та художні тексти, які мають вічні цінності [Станкевич 2020, с. 163]. Отож, дослідження феномену осередку народного мистецтва наближає до розуміння процесів, що відбуваються у системі етнічної мистецької традиції загалом.

Раніше було з'ясовано, що у системі традиції діють принципи, основними з яких є принцип змін, принцип спадковості, принцип взаємодії та взаємозв'язку, принцип компліментарності, принцип актуалізації. Еволюційні процеси всередині ЕМТ моделюють також природні, суспільні та особистісно-психологічні чинники (чинники ФЕА). У фазах зародження та первинного розвитку ЕМТ особливо відчутним є впливи природних та суспільних чинників. До таких належать: місцезнаходження потенційних осередків мистецтва з огляду на досяжність природних ресурсів, які є матеріалом художньої творчості; а також особливості навколишнього ландшафту, від якого залежить рівень екологічного комфорту потенційних майстрів. Так само вкрай важливим для народження осередку народного мистецтва є наявність шляхів сполучення, близькість ярмарків та сусідство з мистецькими осередками, творчість майстрів яких може слугувати зразком для наслідування. Відомо ж, активні комунікації забезпечують обмін досвідом та знаннями, а отже сприяють культурним запозиченням та обмінам.

Зокрема художні практики в системі традиції бісерного оздоблення народного одягу українців мають здатність актуалізуватися і ставати особливо продуктивними в періоди підвищення політичної, національної і патріотичної самосвідомості носіїв традиції. Це пов'язано із тим, що однією з функцій народного одягу (в тому числі її бісерних компонентів) є

демонстрація національної і соціальної приналежності [Fedorchuk 2019a, p. 24].

На жаль, бачення принципів і чинників формування еволюціонування і актуалізації етнічної художньої традиції не дає вичерпного розуміння феномену осередку народного мистецтва, як *місця успішних мистецьких практик, результатом яких є автентична (власна й упізнана) художня мова*. Тут доречно згадати розмірковування М. Станкевича щодо суті автентичності (від грецького «справжній») як своєрідного художнього ідеалу, об'єктивними вимогами якого є: «а) *самобутність*; б) *самовизначення* у діалозі між традицією і новаторством; в) *закоріненість* та *відкритість* горизонтам значень» [Станкевич 2015, с. 58—59].

Було зауважено, що такий важливий чинник як розташування населеного пункту на магістральних шляхах жодним чином не гарантує народження тут осередку народного мистецтва. Так само і знаходження населеного пункту в ареалі художньої традиції не гарантує, що він (цей населений пункт) стане ще одним місцем процвітання тієї традиції, яка успішно розвивається зовсім поруч і якій, здавалося б, ніщо не заважає знайти своїх послідовників також і тут.

Про *вибіркову природу розташування осередків народного мистецтва* писав зокрема О. Найден. Досліджуючи домашній розпис українців, вчений заперимітив, що навіть у зонах масового поширення цього виду мистецтва була велика кількість місцевостей і сіл, де він не прижився, хоча інші види народного мистецтва там здавна розвивалися [Найден 1989, с. 13].

Вибірковість розташування осередків мистецтва є також рисою ЕМТ БОНН українців. На це впевнено вказують фотоджерела. Так, для Коломийської етнографічної виставки 1880 р. Ю. Дуткевич підготував 81 фотографію з видами гуцульських і покутських сіл та типажами їх жителів. Бісерне оздоблення зафіксовано лише в ансамблях народного одягу сіл Чортівець, Ясенів-Пільний Городенківського повіту, Белелуя Снятинського повіту (Покуття) і Микуличин Надвірнянського повіту (Гуцульщина)

[Dutkiewicz 1880]. Також на виставці експонувалися й самі «гердани» з с. Микуличина [Туркавський 2004, с. 15].

Для Другої крайової етнографічної виставки 1887 р. в Тернополі А. Сількевич зробив 50 фотографій з народними типажами (гуцули, бойки, подоляни та ін.) з 37 повітів. Бісерні компоненти можна побачити тільки в костюмах сіл Іспас Вижницького повіту (ІН НАНУ, ІФБ-10619) та Тулуків Снятинського повіту (ІН НАНУ, ІФБ-10645).

Вибіркову природу давніх осередків традиції побічно підтверджують і датовані ХІХ ст. музейні експонати, яких відносно мало, а позначених конкретним осередком традиції ще менше. Зокрема у фондах МЕХП та НМЛ зберігаються атрибутовані стрічкові гердани і декоровані герданами дівочі та парубочі головні убори (МЕХП, ЕП-21486, 21494, 21517, 22391—22578; НМЛ, С-11—18, 30—64). В інвентарних книгах вказані Снятинський, Городенківський (Покуття), Заліщицький (Західне Поділля) повіти і Буковина (повіти і села не позначені). Назва осередку зафіксована лише зрідка; найчастіше фігурують покутські села Тишківці Городенківського повіту (НМЛ, С-30—32) і Вовчківці Снятинського повіту (НМЛ, С-35—45).

Незначну частину датованих ХІХ ст. бісерних творів українців містить також колекція Ф. Ржегоржа (NM), у якій представлені артефакти зі Східної Галичини і Буковини [Fedorchuk 2020a, s. 73, 76—77]. Серед зазначених осередків народного мистецтва фігурують покутські села Тишківці Городенківського повіту (NM, S-2873—2875), Стецева Снятинського повіту (NM, S-2904, 2906—2916), а також буковинське містечко Глибока (NM, S-2864—2868).

Аналіз згаданих пам'яток ХІХ ст., а також артефактів ХХ—ХХІ ст. (частина яких була виявлена безпосередньо в осередках традиції) впевнено підтверджує, що загальнодоступні (враховуючи помірну вартість сировини і нескладну технологію) художні практики з бісером, як колись, так і тепер відбуваються не у всіх селах і містах, розташованих в ареалах традиції. Зокрема найбільше осередків досліджуваної традиції сформувалося і

продовжує функціонувати на теренах Північної Буковини, Західного Поділля, Покуття та галицької Гуцульщини [Федорчук 2013в, с. 1081; 2015б, с. 842; 2017б, с. 188—189; 2017г, с. 1048].

Дослідження локальних проявів ЕМТ БОНН українців в ареалах Північної Буковини, Західного Поділля, Покуття та Гуцульщини (див. Розділ 6) засвідчують, що тут традиція успішно розвивалася аж до середини ХХ ст., відколи на Покутті, Західному Поділлі та Гуцульщині почалося загасання мистецьких практик, тобто розпочалася фаза реверберації (кінець 1940-х рр.), вихід з якої намітився у кінці 1970-х років [Федорчук 2019б, с. 13]. Попри впливи глобалізації, інформаційного буму і доступності мистецької освіти, відродження мистецьких практик головно розпочалося й сконцентрувалося у колишніх (традиційних) осередках народного мистецтва. Це підтверджує, що місце успішних мистецьких практик має вибірковий характер і відносно високу стабільність. Тут принагідно згадується слушна думка одного з ініціаторів дискусії щодо «винайдених традицій» Е. Гобсбаума: «силу і пристосовуваність справжніх традицій не можна плутати з “винайденням традицій”». Там де старий уклад живий, традиції не треба ні відроджувати, ні винаходити» [Гобсбаум 2005, с. 21]. Цю думку можна продовжити: важливою умовою успішності мистецьких практик є автентичність традиції.

На унікальну природу осередку етномистецької традиції вказує також і те, що в такому особливому місці можна виявити відразу кілька морфемних художніх традицій. Так, М. Некрасова, згадуючи про розписи скринь і іграшок в Яворівському р-ні Львівської обл., помітила, що в населених пунктах цього району крім зазначеного виду народної творчості успішно практикувалося також ткацтво, вишивка, різьба по дереву [Некрасова 1983, с. 88].

Схоже спостереження було зроблено і щодо досліджуваної традиції, осередки якої найчастіше виникали в поліморфному мистецькому середовищі. І цьому є просте пояснення — нова художня традиція,

потрапляючи на ґрунт, засіяний архетипами і стереотипами давно наявних традицій, отримувала все необхідне, щоб стати успішним культурним трансфером. Осередками традиції БОНН українців часто ставали місця, де вже тривалий час плідно розвивалися орнаментально близькі традиції ткацтва і вишивки, які мали багату художню спадщину з розвинутою семантико-орнаментальною структурою. Мотиви вишитих і тканих композицій добре піддавалися стилістичним інтерпретаціям у техніках роботи з бісером.

Для прикладу, на основі колекції Ф. Ржегоржа можна порівняти орнаментику, яка панувала в одному і тому ж місці у той самий час на виконаних технікою нанизування бісером прикрасах і тканих «заборах» наміток [Fedorchuk 2020a, s. 77]. Зокрема аналіз артефактів з сс. Тишківці і Стецева дозволив виявити, що в композиціях цих різних за матеріалом і технікою виконання виробів домінують аналогічні графеми мотивів ромба, хреста і зигзага. Багато спільного має і колорит творів, в якому завжди є кілька відтінків червоного кольору.

Водночас відзначу, що один і той само осередок народного мистецтва міг бути місцем зародження, формування і процвітання не тільки орнаментально близьких художніх традицій. Наприклад, у ХІХ — першій половині ХХ ст. в с. Торговиця (тепер Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.) функціонувало мінімум п'ять традицій — бісерного оздоблення народної ноші, а також вишивки, ткацтва, писанкарства, живопису на склі. А в уже неодноразово згадуваному сусідньому осередку — с. Тишківці, крім бісерного оздоблення народної ноші, розвивалися також вишивка, ткацтво, кушнірство, писанкарство [Архів 2012, арк. 8—22].

Описані спостереження є особливо цінними з урахуванням того, що з кінця 1940-х рр. ЕМТ БОНН українців увійшла у фазу реверберації, коли багато осередків припинили своє функціонування. Коли традиція почала входити у фазу актуалізації, то найбільш активно процеси відродження мистецьких практик стали відбуватися на теренах Західного Поділля, Гуцульщини, Покуття. Тут же найкраще збереглася і тепер успішно

відроджується весільна обрядовість, у контексті якої відбувається осучаснення традиції бісерного оздоблення народної ноші українців [Федорчук 2019б, с. 14].

Але фаза реверберації для ЕМТ БОНН українців не пройшла безслідно. Була втрачена значна частина знань, напрацьованих місцевими майстрами в процесі півтора столітніх практик. Зокрема серед сучасних майстрів бісерних виробів мало тих, хто знайомий з техніками нанизвання та ткання. Сьогодні в осередках народного мистецтва найширше практикується вишивання бісером [Архів 2011, арк. 31, 41, 45; 2012, арк. 19; 2013, арк. 3, 15—18]. Стабільно активними залишаються художні практики з бісером на теренах Північної Буковини, яку обійшла фаза реверберації, поясненням чому є висока креативність буковинських майстрів, здатних до перманентної творчої активності.

Отож, осередок народного мистецтва — це унікальне місце тривалих і успішних мистецьких практик, результатом яких є автентична, тобто своєрідна (власна й упізнана) художня мова. Унікальну природу осередку народного мистецтва як особливого місця засвідчують: вибірковість локації (не кожне село/місто має потенціал стати осередком народного мистецтва), стабільність такої локації (осередки, що з'явилися на першому етапі розвитку традиції й досі володіють найбільшим потенціалом), а також його поліморфемний характер (в одному й тому ж осередку функціонує відразу кілька мистецьких традицій).

***На підставі викладеного матеріалу можна зробити такі висновки до Розділу 8:***

Етнічна мистецька традиція бісерного оздоблення народної ноші українців — це впорядкована система, яка проходить етапи розвитку, кожному з яких відповідає певна етномистецька парадигма, у формуванні якої беруть участь: мистецька спадщина, досвід, новації. Еволюційні процеси у системі етномистецької традиції підпорядковуються принципам,

ключовими з яких є: принцип змін, принцип спадковості, принцип взаємодії та взаємозв'язку, принцип компліментарності, принцип актуалізації.

Процеси усередині етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців виявляють узалежненість від змінної у часопросторі соціальної активності етносу (пасіонарності). Чим вища пасіонарність, тим вищим є пасіонарно-креативний потенціал традиції, тобто ресурс діяльно-творчої активності носіїв етномистецької традиції. На високий рівень пасіонарно-креативного потенціалу, зокрема, вказують численність осередків та учасників творчості, значна кількість та креативність художніх ідей.

Етнічна мистецька традиція еволюціонує в контекстах різних за ступенем продуктивності фаз пасіонарно-креативного потенціалу: зародження, первинного розвитку, креативного піднесення, реверберації, актуалізації. Спад пасіонарності наприкінці 1940-х рр. спровокував настання фази реверберації, наслідками якої стало скорочення чисельності діючих осередків та майстрів народної творчості, втрата частини знань та досвіду. На новій хвилі наростання пасіонарності етномистецька традиція бісерного оздоблення почала нарощувати пасіонарно-креативний потенціал і увійшла у фазу актуалізації. Актуалізація традиції (з початку 1980-х рр.) стала досить тривалим процесом, у результаті якого відродилася низка традиційних осередків народного мистецтва бісерних виробів, зросла чисельність учасників народної творчості, з'явилося чимало креативних (здатних продукувати нові творчі ідеї) майстрів.

На еволюційні процеси всередині ЕМТ БОНН українців значною мірою впливають чинники формування, еволюціонування та актуалізації традиції. У різних фазах пасіонарно-креативного потенціалу такі чинники можуть мати різну дію. На рубежі XVIII — XIX ст., у фазі зародження етномистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців, найвідчутніший вплив мали природні та суспільні чинники, зокрема, географічне розміщення й пов'язана із ним територіальна комунікаційність осередку. У ході еволюціонування досліджуваної традиції домінантними стали суспільні та

особистісно-психологічні чинники. Зокрема, актуалізація та входження досліджуваної традиції у фазу креативного піднесення тісно пов'язані з духовною потребою українців в етнічному, політичному, патріотичному, естетичному тощо самовираженні.

У процесах, що відбуваються всередині системи етнічної мистецької традиції, важливу роль відіграють феномени часу та місця. Зокрема стосовно феномену часу найбільший науковий інтерес складають такі його прояви: час-початок, час активних практик, час-контекст традиції. У кожному з проявів феномену часу простежується роль пасіонарності, підйоми якої забезпечують зростання пасіонарно-креативного потенціалу традиції, від рівня якого й залежать масштабність та якість мистецьких та пов'язаних із ними звичаєво-обрядових практик.

Дослідження ж феномену осередку народного мистецтва показало, що мистецькі практики з виконання бісерного оздоблення народної ноші українців з'явилися і мають вагомий результат лише у деяких місцях. У цих самих місцях відбувається й сучасне відродження традиції після тимчасового загасання її мистецьких практик (фази реверберації). Важливо й те, що осередки етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців принаймні на час свого народження були місцями, де одночасно розвивалося кілька морфемних традицій (тобто мали поліморфемний характер).



## ВИСНОВКИ

1. Аналіз сучасного стану дослідження теми підтвердив, що дотепер не існувало цільної реконструкції етнічної мистецької традиції бісерних виробів українців і так само традиції бісерного оздоблення народної ноші українців. Малознаними виявилися й функції бісерних компонентів українського народного строю.

Базисом дослідження були визначені писемні, зображальні, речові та усні джерела, більшість із яких була виявлена в ході 13 народознавчих експедицій Інституту народознавства НАН України та 9 відряджень до Львівської, Рівненської, Івано-Франківської, Закарпатської, Тернопільської, Чернівецької областей, а також під час опрацювання колекційних пам'яток з 44 музеїв України й зарубіжжя та з 28 приватних збірок України.

2. Встановлено, що витoki традиції бісерного оздоблення народної ноші українців пов'язані з історією більш ранньої традиції бісерних виробів українців, що народилася наприкінці X ст., завдяки культурному трансферу з Візантії. Першими бісерними виробами українців стали гаптовані шовковими, золотими та срібними нитками твори церковного призначення та компоненти княжої ноші, у яких перли та бісер використовували для обрисів зображуваних мотивів та персонажів. Від XVII ст. намистини почали уживати і як основний художній матеріал.

Переломним моментом розвитку традиції бісерних виробів стала друга половина XVIII ст., коли у європейську моду увійшов стиль «бідермаєр» (міщанський романтизм): бісерні вироби наповнили інтер'єри помешкань (картини, кімнатні перегородки, чохла для невеличких предметів) і храмів (шати до ікон, покрівці, елементи богослужбового одягу).

3. З'ясовано, що наприкінці XVIII ст. на хвилі масового захоплення творчістю з бісером відбулося народження традиції бісерного оздоблення народної ноші українців (як жанрової складової традиції бісерних виробів). Відтоді традиція пройшла два і зараз знаходиться на третьому етапі свого розвитку.

Перший етап етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші окреслено кінцем XVIII — кінцем XIX століття. Він пов'язаний з ідейними поглядами епохи романтизму (устремлінням до естетизації народної культури), зокрема з пробудженням укоріненої в народній культурі етнічної свідомості. Дієвим засобом етнічної самоідентифікації стає мистецька творчість; актуалізуються вже наявні та постають нові етнічні мистецькі традиції, серед яких і бісерне оздоблення народної ноші. Упродовж першого етапу склалися базові засади технології, типології та художньої стилістики українських творів; сформувалася основна частина осередків; творчість майстрів уже набула автентичних рис.

Другий етап традиції означений кінцем XIX — серединою XX ст. Це був час широких просвітницьких ініціатив української інтелігенції та час визвольних змагань українців за державну самостійність. На тлі високої соціальної активності традиція бісерного оздоблення народної ноші демонструвала потужний потенціал. Продовжувала зростати варіативність технологічних прийомів та типологічного розмаїття бісерних виробів; активно розвивалася художня стилістика.

Початок сучасного, третього етапу етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців датований зламом 1940–1950-х років. Водночас із закінченням Другої світової війни розпочалося нищення національної еліти, наслідком чого стало різке падіння пасіонарності. Соціальна пасивність спровокувала майже повсюдне загасання мистецьких практик. Актуалізація традиції розпочалася наприкінці 1970-х рр. й стала особливо помітною з 1990-х рр. із проголошенням державної незалежності України. Зараз триває употужнення потенціалу традиції та її активне піднесення. Спостерігається формування нової мистецької парадигми.

4. Визначено, що на першому етапі традиції народні майстри Східної Галичини та Північної Буковини мали доступ до якісного венеційського та богемського бісеру різних розмірів, проте неширокого асортименту гатунків.

Допоміжними матеріалами слугували кінська волосінь, лляні й конопляні нитки. Майстри володіли техніками: набирання в разки, шиття «у прикріп» та нанизування. Поширення й розвитку набула техніка нанизування способом «на декілька ниток» із прийомами: «сіточка», «у хрестик», «щільники», «у дужки», «псевдоткання».

На другому етапі традиції майстри досліджуваних теренів використовували переважно богемський бісер різних розмірів та широкого спектра гатунків, фабричні нитки, домоткані й фабричні тканини; дехто — спеціальні голки. Подальший розвиток отримала техніка нанизування; широке застосування здобули нові техніки — ткання та вишивання бісерними матеріалами.

На початку третього етапу традиції (1950—1980-і рр.) існувала гостра нестача якісних бісерних матеріалів. Лише наприкінці ХХ ст. в Україні почало налагоджуватися постачання чеського бісеру. Від початку ХХІ ст. доступними для художніх практик стали також різної якості українські, китайські, тайванські, турецькі, японські матеріали. Найбільш популярною серед сучасних майстрів стала техніка вишивання. У народній творчості буковинських майстрів також з'явилося в'язання бісером.

5. При класифікації типологічного розмаїття бісерних виробів українців було виокремлено три функціональні роди: компоненти ансамблю одягу, вироби церковного призначення, предмети хатньої обстави та ужитку. Серед компонентів народної ноші увиразнено чотири функціональні підроди: накладні прикраси, головні убори, вбрання та доповнення.

З'ясовано, що найдавніше походження (злам ХVІІІ—ХІХ ст.) має функціональний підрід накладних прикрас, що налічує чотири типологічні групи (головні, нашійні, нагрудні й поясні оздоби) представлені 20 типами. Із середини ХІХ ст. стали поширюватися головні убори, репрезентовані двома типологічними групами (вінцеподібні та платоподібні убори), серед яких виявлено три типи.

Наприкінці XIX ст. з'явилися перші вироби функціонального підроду вбрання, серед якого виокремлено чотири типологічні групи (натільний, нагрудний, верхній та поясний одяг) що разом налічують 15 типів. Найпізніше (перша половина XX ст.) походження має функціональний підрид доповнень, представлений двома типологічними групами (сумки, платоподібні вироби), репрезентованими трьома типами.

Загалом в ансамблі народної ноші українців виявлено 41 тип бісерних виробів. Унікальними типами з невеликим ареалом були й подекуди залишилися: обплетене монисто, квітка, язик (прикраси), чільце, цільний весільний вінок, намітка (головні убори), сорочка з кокеткою, сорочка з манишкою (вбрання), тайстра, торбина, ширинка (доповнення). Ареали унікальних типів знаходяться у межах Північної Буковини, Західного Поділля й Покуття, що неопосередковано вказує на те, що мистецькі практики з бісером найтриваліше й найуспішніше розвивалися саме тут.

6. При реконструкції локальних проявів етномистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців у її найстійкіших ареалах була засвідчена багата варіативність досліджуваної традиції й виявлені унікальні парадигми її автентичних варіацій, видимими маркерами яких виступають технологічні, типологічні та художньо-стилістичні пріоритети народної творчості. На цьому етапі роботи знайшла вичерпне підтвердження гіпотеза про вплив пасіонарності на активність мистецьких практик.

7. Встановлено, що у контексті традиційного світогляду українців основними функціями бісерних компонентів народної ноші стали: естетична, оберегова, обрядово-звичаєва, знакова й маркувальна, демонстраційна та інформативна. З'ясовано, що на різних етапах традиції ступінь затребуваності бісерних компонентів народного строю був різним. Завжди важливими залишалися лише естетична (як ключова функція будь-якого твору мистецтва) та інформативна (як універсальна функція артефакту культури) функції. Сьогодні всі знані функції знову актуальні. Утім понизився рівень значимості оберегової функції. Зокрема у весільній обрядовості наділені

обереговими символами компоненти народної ноші (серед них і бісерні вироби) у більшості функціонуючих осередків зараз використовують лише в передвесільний день (у народному строї запрошують гостей на весілля), натомість їх не використовують під час церковного шлюбу, хоча саме цей обряд завжди вважали одним із найважливіших та таких, що потребують оберегового кодування сімейного добробуту.

8. На основі ґрунтовного аналізу процесів у системі досліджуваної традиції були виявлені ключові принципи її еволюціонування:

— принцип змін: зміни є необхідною умовою розвитку; вони закладені системою етнічної мистецької традиції у механізм її самовдосконалення й самозбереження;

— принцип спадковості: зміст традиції складають успадковані архетипи, які еволюціонують разом із самою традицією, постійно транслюючи сформований та відточений століттями глибокий підтекст культури;

— принцип взаємодії та взаємозв'язку: етнічна мистецька традиція піддається впливам і сама впливає на формування інших традицій; взаємовпливи відбуваються у часовому, просторовому та морфемному вимірах;

— принцип компліментарності: усередині етнічної мистецької традиції панує системотворчий компліментарний відбір на «своє» і «чуже»;

— принцип актуалізації: актуалізація є необхідною умовою відродження мистецьких практик після ймовірних періодичних спадів пасіонарно-креативного потенціалу традиції.

9. Емпіричні дослідження традиції у її хронотопі засвідчили існування різних за рівнем активності й продуктивності періодів. Було введено поняття «пасіонарно-креативного потенціалу етнічної мистецької традиції», під яким розуміється ресурс діяльно-творчої активності носіїв традиції. Також було введено поняття «фази пасіонарно-креативного потенціалу», яким

означувалися різні за рівнем активності й продуктивності, як також і змістом, періоди етнічної мистецької традиції, а саме:

— фаза зародження: рівень пасіонарно-креативного потенціалу наростає; на що вказує збільшення чисельності й активності пасіонаріїв, налаштованих стати носіями нової традиції; потенційні майстри, знайомлячись з мистецькими творами чужорідної традиції, здійснюють їх репліки;

— фаза первинного розвитку: триває нарощення пасіонарно-креативного потенціалу молоді традиції; формується мережа осередків традиції; зростає чисельність майстрів; закладаються автентичні риси народної творчості; твори новоявленої традиції стають атрибутами звичаєвості та обрядовості;

— фаза креативного піднесення: рівень пасіонарно-креативного потенціалу досягає високого рівня, зокрема рекордно високою є чисельність і креативність носіїв традиції; творчість народних майстрів фонтанує мистецькими ідеями; примножуються унікальні риси автентичного мистецтва; бісерні вироби стають винятково актуальні;

— фаза реверберації: пасіонарно-креативний потенціал традиції спадає, в одних осередках мистецькі та пов'язані із ними звичаєво-обрядові практики згасають, в інших — практики тривають, але народні майстри не продукують нових творчих ідей;

— фаза актуалізації: починається поступове нарощення пасіонарно-креативного потенціалу традиції; до творчості повертається частина майстрів старої генерації; з'являються майстри нової генерації; зростає чисельність діючих осередків; частково відроджуються навички та знання; починається пошук новітніх креативних ідей. Фаза актуалізації підготовляє настання фази креативного піднесення.

Проходження вказаних фаз спостерігалось у контекстах більшості локальних традицій. Виключення склали локальні традиції буковинського Поділля та буковинського Попруття, які оминула фаза реверберації.

10. З'ясовано, що у всіх процесах, які відбувалися у системі етнічної мистецької традиції важливу роль відіграють чинники формування, еволюціонування та актуалізації етнічної мистецької традиції, дія яких вирізняється варіативними проявами, узалежненими від того, у якій саме фазі перебуває традиція. Після класифікації чинників на основі їх розподілу за середовищем походження (природні, суспільні, особистісно-психологічні) вдалося встановити, що у фазі зародження досліджуваної традиції найвідчутніший вплив мали природні та суспільні чинники, як от територіальна комунікаційність осередку, сила впливу іноетнічної мистецької традиції. У ході еволюціонування домінантними стали суспільні та особистісно-психологічні чинники, як от високий рівень політичної, національної, патріотичної, естетичної тощо свідомості носіїв традиції.

11. Завершальною частиною дисертації стало дослідження феноменів, відповідальних за часопросторові координати етномистецької традиції. З'ясовано, що народження традиції, її успішний розвиток та періодична актуалізація завдячують окрім іншого феноменам часу та осередку народного мистецтва. На прикладах продемонстровано, що такі прояви феномену часу як час-початок традиції, час активних практик та час-контекст традиції завжди виявляють тісний зв'язок з пасіонарністю.

А осередок народного мистецтва, як місце тривалих і успішних мистецьких практик, завжди виникає самостійно й лише у певних місцях, тривало не змінює своєї локації й у ньому, зазвичай, розвивається кілька морфемних традицій. Це переконало, вважати осередки народного мистецтва своєрідними «місцями сили», в яких успішно акумулюється енергія етносу й народжується чимало пасіонаріїв, для яких мистецькі практики є найкращим способом самореалізації. Звідси важливий висновок: будь-які ініціативи, націлені на підтримку народного мистецтва, повинні адресно скеровуватися безпосередньо в його традиційні осередки.

12. Перспективними напрямками майбутніх досліджень є подальші розгорнуті (у системах різних морфемних традицій) наукові дослідження

закономірностей та чинників формування, актуалізації та еволюціонування етнічної мистецької традиції. Окрім того, важливим вектором сучасних народознавчих розвідок має стати продовження досліджень феноменів часу, й осередку народного мистецтва; вивчення феномену народного майстра та феномену твору народного мистецтва.

ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА  
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

## Неопубліковані джерела:

1. **Архів 2001** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 477. Арк. 1—34: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані на Покутті та пограничних районах (Тисменицький, Тлумацький, Коломийський, Городенківський р-ни Івано-Франківської обл.) 3—10 липня 2001 р.
2. **Архів 2002** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1 Оп. 2. Од. зб. 499. Арк. 1—5: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані на Гуцульщині (сс. Космач, Брустори, Прокурава, Шепіт Косівського р-ну Івано-Франківської обл.) 9—11 серпня 2002 р.
3. **Архів 2003** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 506. Арк. 1—8: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані на Опіллі (Пустомитівський, Миколаївський, Городоцький р-ни Львівської обл.) 21—23 серпня 2003 р.
4. **Архів 2004** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2 Од. зб. 477 Арк. 1—11: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані у с. Самолусківці Гусятинського р-ну Тернопільської обл. 26 серпня 2004 р.
5. **Архів 2005** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 530а. Арк. 1—16: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані на Бойківщині (Старосамбірський та Турківський р-ни Львівської обл.) 3—5 жовтня 2005 р.
6. **Архів 2006** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 539а. Арк. 1—14: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані у Самбірському та Старосамбірському р-нах Львівської обл. 25 серпня — 5 вересня 2006 р.

7. **Архів 2007а** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 557а. Арк. 1—7: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані у с. Лолин Долинського р-ну Івано-Франківської обл. за 14 травня 2007 р.
8. **Архів 2007б** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 557б. Арк. 1—52: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані на буковинському Поділлі та Бессарабії (Заставнівський, Хотинський та Кельменецький райони Чернівецької обл.) 21 червня — 3 липня 2007 р.
9. **Архів 2008** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 581в. Арк. 1—41: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані на буковинській Гуцульщині (Вижницький, Путильський р-ни Чернівецької обл.) 10—23 червня 2008 р.
10. **Архів 2010** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 599б. Арк. 1—66: ПМ Олени Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані на Рівненському Поліссі (Костопільський, Березнівський, Сарненський, Дубровицький, Зарічненський р-ни Рівненської обл. 26 травня — 7 червня 2010 р.
11. **Архів 2011** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 636. Арк. 1—97: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані на Опіллі та Західному Поділлі (Бережанський, Козівський, Підгаєцький, Бучацький, Монастирський, Заліщицький, Борщівський райони Тернопільської обл.) 3—16 червня 2011 р.
12. **Архів 2012** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 676. Арк. 1—22: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані на Покутті (Сопів, Печеніжин Коломийського р-ну, Тишківці, Торговиця Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.) 13—15 серпня 2012 р.
13. **Архів 2013а** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 706. Арк. 1—38: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші

- українців», зафіксовані на Покутті (Коломийський, Городенківський, Снятинський р-ни Івано-Франківської обл.) 3—11 липня 2013 р.
14. **Архів 2013б** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 706а. Арк. 1—30: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані на Гуцульщині (Косівський та Верховинський р-ни Івано-Франківської обл.) 23—27 серпня 2013 р.
15. **Архів 2014** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 768. Арк. 1—55: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані на Покутті (Тлумацький, Тисменицький, Городенківський р-ни Івано-Франківської обл.) за 2—12 липня 2014 р.
16. **Архів 2015** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 777. Арк. 1—50: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані на Покутті та буковинському пограниччі (Снятинський, Городенківський р-ни Івано-Франківської обл., Кіцманський Чернівецької обл.) 16 липня — 2 серпня 2015 р.
17. **Архів 2016а** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 781. Арк. 1—20: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані на Закарпатській Гуцульщині (околиці смт. Ясіня Рахівського р-ну Закарпатської обл.) 29 травня — 1 червня 2016 р.
18. **Архів 2016б** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 781а. Арк. 1—30: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані на Покутті (Городенківський р-н Івано-Франківської обл.) 14—20 липня 2016 р.
19. **Архів 2016в** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1 Оп. 2. Од. зб. 781б. Арк. 1—20: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані на Закарпатській Гуцульщині (околиці м. Рахів Закарпатської обл.) 30 серпня — 2 вересня 2016 р.
20. **Архів 2017а** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1 Оп. 2. Од. зб. 788. Арк. 1—16: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші

- українців», зафіксовані на Покутті (Городенківський р-н Івано-Франківської обл.) 9—14 серпня 2017 р.
21. **Архів 20176** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1 Оп. 2. Од. зб. 788а. Арк. 1—12: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані на Покутті (с. Белелуя, смт. Снятин, м. Коломия Івано-Франківської обл.) 22—23 серпня 2017 р.
22. **Архів 2018** — Архів ІН НАНУ. Ф. 1 Оп. 2. Од. зб. 828. Арк. 1—6: ПМ О. Федорчук до теми «Бісерне оздоблення народної ноші українців», зафіксовані на Покутті (смт Заболотів, с. Іллінці Снятинського р-ну та м. Коломия Івано-Франківської обл.) 30 березня 2018 р.
23. **Кульчицька 1930** — Кульчицька Олена. Акварельні малюнки із серії «Весілля в с. Лолин». Орієнтовно 1930-ті рр. МЕХП. Фонд плакату. ЕП-83462, ЕП-83621—83625.

#### Опубліковані джерела

24. **Археологическо-библиографическая выставка 1889** — *Археологическо-библиографическая выставка Ставропигийского института*. Львов, 1889. 64 с.
25. **Бачинський 1916** — Бачинський Іл. Українські вишивки на Віденській виставі. *Діло*. 1916. 05.02. URL : <https://zbruc.eu/node/47279> (дата звернення: 16.06.2020).
26. **Бисер 1990** — *Бисер в культуре народов мира: Альбом-каталог первой международной выставки* / под ред. Н. Сосниной, В. Хвалина. Ленинград: Совместное советско-венесуэльское предприятие «Пётр Великий», Внешнеторговое акционерное общество «Яблонэкс», 1990.
27. **Бисерные изделия 1997** — *Бисерные изделия в России XVIII — начало XX века: Каталог выставки из собрания Эрмитажа* / авт.-сост. Моисеенко Е. Санкт-Петербург : Государственный Эрмитаж, 1997. 40 с., 116 ил.

28. **Виставка Геник 1983** — *Виставка творів Євгенії Петрівни Геник. Каталог* / упоряд. М. В. Канюс. Івано-Франківськ : Коломийська мійсьрайдрукарня, 1983. 24 с.
29. **Витвицький 1993** — Витвицький Софрон. *Історичний нарис про гуцулів* / переклад з польс. за виданням 1863 р. ; передм.; примітки М. Васильчука. Коломия : Світ, 1993. 96 с.
30. **Вишивки 1895** — *Вишивки Вхідної Галичини* / накладом А. Хойнацкого. Львів : Літографічна робітня А. Андрейчина, 1895. 18 табл.
31. **Вовк 1995** — Вовк Хв. *Студії з української етнографії та антропології* / упоряд. Ю. Іванченка. Київ : Мистецтво, 1995. 336 с.
32. **Возниця 2006** — Возниця О. *Вишивка моє життя*. Дрогобич : «Коло», 2006. 175 с.
33. **Волошинський 1919** — Волошинський І. *Весіле в Далешеві Городенського пов. Матеріали до української етнології*. Львів: Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. 1919. Т. XIX—XX. С. 2—34.
34. **Воропай 1991** — Воропай О. *Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис* (Репринтне видання Мюнхен, 1966) / Відповідальний за випуск С. І. Білокінь: У 2-х т. Київ: Оберіг, 1991. Т. 2. 448.
35. **Всероссийская выставка 1867** — *Всероссийская этнографическая выставка и славянский съезд в мае 1867 года*. Москва : Университетская типография, 1867. 473 с.
36. **Головацкий 1877** — Головацкий Я. *О народной одежде и убранстве Русинов или Русских в Галичине и северо-восточной Венгрии*. С.-Петербург : Типография В. Киршбаума. 1877. 85 с.
37. **Головные уборы 2004** — *Головные уборы в собрании Российского Этнографического музея* : набор открыток / сост. Н. М. Калашникова. Санкт-Петербург: РЭМ, 2004. 30 откр.

38. **Грушевський 2002** — Грушевський М. С. Гуцульська вистава. *Грушевський Михайло Сергійович. Твори: у 50 т.* / редкол.: П. Сохань, Я. Дашкевич, І. Гирич та ін. Львів : Світ, 2002. Т. 1. С. 244—245.
39. **Етнографічні мотиви 2008** — *Етнографічні мотиви у творчості Зеновія Кецала* / відпов. ред. С. Павлюк. Львів : Афіша, 2008. 176 с.
40. **Забуті скарби 2002** — *Забуті скарби. Народний одяг України та Польщі в малюнках Є. Глогівського та К. В. Келісінського* / авт. ст. А. Блаховський, Л. Булгакова-Ситник. Львів—Торунь : Товариство приятелів Музею етнографічного в Торуні ; Музей етнографії та художнього промислу у Львові, 2002. 48 с., іл.
41. **Історія Львова 1986** — *Історія Львова в документах і матеріалах: зб. документів і матеріалів* / ред. колег. М. В. Брик та ін. Київ : Наукова думка, 1986. 422 с.
42. **Калиняк 2004** — Калиняк М. *Українська вишивка. Сучасне трактування*. Альбом. Львів : Українські технології, 2004. 116.
43. **Катальог 1909** — *Катальог першої української хліборобської вистави в Стрию устроєної заходом краювого союзу господарсько-молочарського в Стрию*. Стрий : друкарня І. Айхельбергера, 1909. 43 с.
44. **Кляшторна 2013** — *Розсіяні в степах. Фотоматеріали з життя західних бойків на рідних землях та після переселення* / упоряд. Н. Кляшторної. Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2013. 192 с.
45. **Колтатів 1994** — Колтатів С. *Культура вільховечан. Одяг та взуття вільховечан* (матеріал опрацьовано і підготовано до друку М. Глушко). *Літопис Борщівщини* / ред. І. Скочиляс, М. Сохацький. Борщів : КТ Джерело, 1994. С. 60—68.
46. **Кондаков 1906** — Кондаков Н. П. *Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века*. Санктпетербург : Издание Императорской академии наук, 1906. 123 с.: VI таб. с ил.

47. **Косачева 1876** — Косачева О. П. *Украинский народный орнамент : Вышивки, ткани, писанки*. Киев : Типография С. В. Кульженко, 1876. 31 лист.
48. **Кульчицька 1959** — Кульчицька О. Л. *Народний одяг західних областей УРСР*. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. 74 табл.
49. **Літопис 1989** — *Літопис руський* / пер. з давньорус. Л. Махновця; відп. ред. О. В. Мшанич. Київ : Дніпро, 1989. 591 с.
50. **Львівський осередок 2009** — *Львівський обласний осередок національної спілки майстрів народного мистецтва України* / упор. З. Краковецька. Львів : Каменяр. 2009. 143.
51. **Марусик 2017** — Марусик Н. *Стародавні буковинські вироби з бісеру*. Київ : Народні джерела, 2017. 152 с., іл.
52. **Марусик 2019** — Марусик Н. *Бісерна терапія*. Київ : Народні джерела, 2019. 72 с., іл.
53. **Мрочко 1977** — Мрочко Фр. К. *Снятинщина. Причинки до крайової етнографії* (передрук Львів, 1897) / перекл. з польс. О. Ляшкевича. Дітройт. 1977. 129 с.
54. **Народне мистецтво 1919** — *Народне мистецтво Галичини й Буковини* = Народное искусство Галиции и Буковины и Земский Союз в 1916—1917 гг. войны / Ком. Юго-Запад. фронта Всерос. Зем. Союза, Отд. помощи населению, пострадавшему от войны. Киев : Тип. Худож.-ремесл. шк.-мастер. печат. дела, 1919. 68 с.
55. **Народне мистецтво 2019** — *Народне мистецтво Карпат* / Альбом ілюстр. С. К. Маковський ; упоряд. О. О. Савчук. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2019. 128 с., 110 табл., іл.
56. **Народное искусство 1925** — *Народное искусство Подкарпатской Руси* / пояснител. текстъ С. К. Маковского. Прага : Пламя, 1925, 157 с.
57. **Нова хата 1927** — Гургулівна І. Народні вишивки. *Нова Хата*. Рік III. Львів, червень 1927. Ч. 6. С. 1—3.

58. **Нова хата 1928a** — Ширинка (тлумачення слова та схеми вишивок). *Нова хата*. 1928. Ч. 7—8. С. 26.
59. **Нова хата 1928б** — Фото: «Народний стрій села Тяпчі, Долинського пов.». *Нова хата*. 1928. Ч. 12. С. 7.
60. **Нова хата 1930** — Крій уставкової сорочки з Галичини (на основі статті В. Білецької «Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация»). *Нова хата*, 1930. Ч. 5. С. 4—6.
61. **Нова хата 1934** — Світлина гуцулки з немовлям. *Нова хата*. 1934. Ч. 5. Обкладинка.
62. **Нова хата 1938** — Фото Ірини Гургули у стилізованій бойківській сукні, бісерному гердані на голову та кризі. *Нова хата*, 1938. Ч. 17—18. С. 21.
63. **Поленова 1919** — Поленова Е. В. [стаття без назви]. *Народное искусство Галиции и Буковины и Земский Союз в 1916—1917 гг. войны / ком. Юго-Запад. фронта Всерос. Зем. Союза, Отд. помощи населению, пострадавшему от войны*. Киев: Тип. Худож.-ремесл. шк.-мастер. печат. дела, 1919. С. 32—42.
64. **Путеводитель 1913** — *Путеводитель по второй Всероссийской Кустарной Выставке 1913 года в С. Петербурге, устроенной Главным Управлением Землеустройства и Земледелия*. С. Петербург : Типо-Литография «Якорь», 1913. 63 с.
65. **Путешествие 1997** — *Путешествие антиохийского патриарха Макария в Украину в середине 17 века, описанное его сыном архидияконом Павлом Алеппским / пер. с араб. Г. Муркоса*. Киев : Типография Киево-Печерской Успенской Лавры, 1997. 160 с.
66. **Пыляев 1990** — Пыляев М. И. *Драгоценные камни, их свойства, местонахождения и употребление* [Репринт. Воспроизведение изд. 1888 г.]. Москва : Совместное советско-австрийское предприятие Х. Г. С., 1990. 404 с.



67. **Свйонтек 2005** — Свйонтек І. *Гуцульські вишивки Карпат. Мистецтво орнаменту*. Альбом. Івано-Франківськ : Народне мистецтво, 2005. 220 табл.
68. **Свйонтек 2008** — Свйонтек І. *Вишивки Гуцульщини. Мистецтво геометричного орнаменту та колориту*. Івано-Франківськ : Нова зоря. 2008. Альбом 3: Сто узорів. 288 с.
69. **Свйонтек 2013** — Свйонтек І. *Покутські вишивки Прикарпаття. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту. Альбом 1*. Львів : Апріорі, 2013. 260 с.: іл.
70. **Свйонтек 2014** — Свйонтек Ірина. *Гуцульські вишивки Карпат. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту. Космацькі вишивки Косівщини*. Львів : Апріорі, 2014. Альб. 5. Кн. 1. 232 с.
71. **Свйонтек 2018** — Свйонтек Ірина. *Покутські вишивки Прикарпаття. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту. Другий мистецький альбом: Узори вишивок Городенківського району*. Львів : Апріорі, 2018. 92 с., іл.
72. **Січинський 1926** — Січинський В. *Українські орнаменти історичні*. Львів, 1926. 9 лист.
73. **Січинський 1992** — Січинський В. *Чужинці про Україну*. Київ : Довіра, 1992. 256 с.
74. **Скоропад 1993** — Скоропад Василь. *Мої спогади. Національний одяг в нашому селі. Літопис Борщівщини*. 1993. Випуск третій. С. 58—78.
75. **Смольський 2013** — Смольський Григорій. *Космацькі вставки*. Львів. 2013. 90 с.
76. **Снігур 2017** — Снігур І. *Буковина і буковинці. Побут, давній одяг / упоряд. О. Снігур*. Чернівці : Друк Арт, 2017. 319 с.
77. **Спасская 1919** — Спасская Е. Ю. [стаття без назви]. *Народное искусство Галиции и Буковины и Земский Союз в 1916—1917 гг. войны / Ком. Юго-Запад. фронта Всерос. Зем. Союза, Отд. помощи населению,*

- пострадавшему от войны. Киев : Тип. Худож.-ремесл. шк.-мастер. печат. дела, 1919. С. 18—31.
78. **Туркавський 2004** — Туркавський М. *Етнографічна виставка Покуття в Коломиї* / перекл. з польс. А. Б. Ємчук, вст. ст. М. М. Васильчука. Коломия : Народний дім, 2004. 40 с.
79. **Українці 1983** — Українці XIX—XX вв.: Каталог-указатель этнографических коллекций. Ленинград: ГМЭ народов СССР, 1983. 64 с.
80. **Україна та українці 2007** — *Україна та українці: історико-етнографічний мистецький альбом Івана Гончара. Галичина, Буковина*. Київ : НЦНК «Музей Івана Гончара», Оранта, 2007. 314 с.
81. **Україна й українці 2008** — *Україна та українці: історико-етнографічний мистецький альбом Івана Гончара. Вибрані аркуші*. Київ : УЦНК «Музей Івана Гончара», ПФ «Оранта», 2008. 344 с.
82. **Україна та українці 2011** — *Україна й українці: Галичина* [Набір подарунково-поштових листівок зі збірки світлин Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара»]. Київ : Майстер книг, 2011. 32 лист. (ф. 165x115).
83. **Український народний одяг 1988** — *Український народний одяг XVII — початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського* / авт. ст. Крвавич Д. П., Стельмащук Г. Г. Київ : Наукова думка. 1988. 273 с.
84. **Франко 1980** — Франко І. Переднє слово [до збірки Ольги Рошкевич 1886]. *Франко Іван. Зібрання творів у п'ятдесяти томах*. Київ : Наукова думка, 1980. Т. 27. С. 40—43.
85. **Франко 1982** — Франко І. Етнографічна експедиція на Бойківщину. *Франко Іван. Зібрання творів у п'ятдесяти томах*. Київ : Наукова думка, 1982. Т. 36. С. 68—99.
86. **Франко 1985** — Франко І. Етнографічна виставка у Тернополі. *Франко Іван. Зібрання творів у п'ятдесяти томах*. Київ : Наукова думка, 1985. Т. 46. Кн. 1. С. 469—479.

87. **Франко 2008** — Франко І. Галицько-руський орнамент на віденській виставі [1886]. *Франко Іван. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах*. Київ : Наукова думка, 2008. Т. 53. С. 173—175.
88. **Чубинский 1877** — *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, собранные д. чл. П. П. Чубинским*. Петербург : Этнографические издания императорского русского географического общества, 1877. Т 7. Ч. 3. Малоруссы Юго-Западного края. С. 342—608.
89. **Чулак 2015** — Чулак М. *Бісерні прикраси карпатського краю*. Львів : Апріорі, 2015. 168 с.
90. **Шухевич 1997** — Шухевич В. *Гуцульщина (перша і друга частина)*. Репринтне відтворення тексту 1899 року / вступ. ст. Д. Ватаманюк, П. Арсенич. Снятин : ПрутПринт, 1997. 350 с.
91. **Ясіня 2015** — *Ясіня — жива легенда Карпат*. Книга-фотоальбом / гол. ред. О. Головчук. Ясіня : Коло, 2015. 120 с.
92. **Dutkiewicz 1880** — Dutkiewicz Juliusz. *Pokucie. Туру*. 1880. 81 s.[альбом фотографій]. Зберігається в ІН НАНУ (ІН НАНУ ІФБ-8724).
93. **Fischer 1928** — Fischer Adam. *Rusini. Zarys etnografji Rusi*. Lwów-Warszawa-Kraków : Wydawnictwo Zakłady Narodowego im. Ossolińskich, 1928. 192 s., 3 tab., 33 il.
94. **Hryniuk 1995** — Hryniuk S. M., Picknicki J. *The Land They Left Behind: Canada's Ukrainians in the Homeland (Photography by František Řehoř)*. Chicago : Watson & Dwyer, 1995. 108 p.
95. **Kolberg 1882** — Kolberg O. *Pokucie. Obraz etnograficzny: w 4 cz.* Kraków : Drukarnia Uniwersytetu Jagiellonskiego, 1882. Cz. 1. 358 s.
96. **Kolberg 1970** — Kolberg O. *Dzieła wszystkie*. Wrocław—Poznań : PTL, 1970. Т. 54 : *Ruś Karpacka. Obraz etnograficzny*. Cz. I. 335 s.
97. **Komitska 2000** — Komitska A., Borissova V. *Bulgarian folk costumes (photographer Velislav Nikolov)*. Sofia : Borina, 2000. 16 ill.

98. **Kunzek 1935** — Kunzek Tomasz. *Ziemia Podolska: opis krajoznawczo-turystyczny województwa Tarnopolskiego*. Tarnopol, 1935. 48 s. 26 il.
99. **Moszyński 1929** — Moszyński K. *Kultura ludowa Słowian*. Cz. I: Kultura materjalna. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1929. 710 s.
100. **Opleštilová 2014** — Opleštilová H., Babka L. *Zmizelý svět Podkarpatské Rusi ve fotografiích Rudolfa Hůlky (1887—1961)* = The lost world of Subcarpathian Rus' in the photographs of Rudolf Hůlka (1887—1961). Praha : Národní knihovna České republiky, 2014. 291 s.: il.
101. **Ornela a. s.** — [Асортиментний каталог] *Ornela akciová spoločnosť*. Czech republic. Zasada : Art studio.
102. **Řehoř 1896** — Řř. [František Řehoř] Gerdan. *Ottův slovník naučný: illustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí*. Praze : Vydavatel a nakladatel J. Otto. 1896. Desátý díl: Gens—Hedwigia. S. 55.
103. **Wierzbicki 1889** — Wierzbicki Łudwik. *Wzory przemysły domowego. Wyroby włościan na Rusi*. Lwów : Muzeum Przemysłowe miejskie, 1889. Serya X. 12 Tab.
104. **Výstava 2019** — *Výstava Národního muzea «Stará Ukrajina Františka Řehoře»: katalog* / autori Medřická H., Záveská D., Blechová K., Boljuk O., Fedorčuk O. Praha : Národopisné muzeum, 2019. 29 st.

### Інтернет-ресурси

105. **Андраш** — Вікторія Андраш. Творці прикрас. *Рукотвори*. URL: <https://rukotvory.com.ua/maystry/viktorija-andrash/> (дата звернення: 27.09.2020).
106. **Бережниця 2012** — В гостях у Василя Юсипчука (майстра по виробництву баршівок зі с. Бережниця Верховинського району Івано-Франківської обл.) [документальний фільм] / відеозапис пароха с. Криворівня отця Івана Рибарука. URL:

- <https://www.youtube.com/watch?v=clqzmz6DRBqs> (дата створення 30.07.2012).
107. **Бісерний клуб** — Бісерний клуб «Харківський стиль» (м. Харків). URL: [https://www.facebook.com/krodiz/?ref=py\\_c](https://www.facebook.com/krodiz/?ref=py_c) (дата звернення: 10.10.2019).
108. **Бісерок** — Вебсайт торгової компанії «Бісерок». URL: [http://biserok.ua/ua/catalog/zagotovki\\_dlya\\_vishivanok](http://biserok.ua/ua/catalog/zagotovki_dlya_vishivanok) (дата звернення: 12.11.2020).
109. **Богдан** — Бісерні прикраси — традиції та сучасність (про Анну Богдан). URL: <http://huculia.info/beaded-jewelry-exhibition-museum/> (дата звернення: 23.01.2020).
110. **Богущька 2008** — Богущька Роксолана. Колекція весна-літо 2008. URL: [www.roksolanabogutska.com/gallery08](http://www.roksolanabogutska.com/gallery08) (дата звернення: 01.03.2009).
111. **Буковинське весілля 1940** — Буковинське весілля [документальний фільм]. 1940 р. / режисер Ю. І. Солнцева. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=YDmzazaYx4o> (дата звернення: 06.02.2020).
112. **Весілля у Дністровому 2011** — Народний весільний обряд с. Дністрове Борщівського р-ну Тернопільської обл., продемонстрований та записаний у НЦНК «МІГ» 23 вересня 2011 р. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=CIsWV-8tHOk> (дата звернення: 06.02.2020).
113. **Виставка 2010** — Виставка Ірини Свйонтек в Івано-Франківському краєзнавчому музеї. URL: <http://oko.if.ua/2010/08/21/22798/> (дата звернення: 21.08.2010).
114. **Галушак** — Ірина Галушак. Творці прикрас. *Рукотвори* URL: <https://rukotvory.com.ua/maystry/iryna-haluschak/> (дата звернення: 27.09.2020).
115. **Домашній музей** — Домашній музей жіночих прикрас. URL: <http://www.museum.if.ua/museums/r10/37.html> (дата звернення: 27.09.2020).

116. **Етно-галерея** — Етно-галерея Роксоляни Шимчук. Львів, 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=adppyk91-7M&vl=uk> (дата звернення: 23.01.2020).
117. **Карплюк** — Ольга Карплюк. Творці прикрас. *Рукотвори*. URL: <https://rukotvory.com.ua/maystry/olha-karpljuk/> (дата звернення: 27.09.2020).
118. **Мистецька виставка 2017** — Мистецька виставка «Ірина Свйонтек. Життя присвячене мистецтву». *Офіційний інтернет-портал Оболонської районної Державної адміністрації в місті Києві*. URL: <https://obolon.kyivcity.gov.ua/news/8879.html> (дата звернення: 18.05.2017).
119. **Німецький колекціонер 2016** — Німецький колекціонер показав унікальні фото Франківщини 1920-х років. *Репортер*. URL: <http://report.if.ua/istoriya/nimeckyj-kolekcioner-pokazav-unikalni-foto-frankivshchyny-1920-h-rokiv-foto/> (дата звернення: 13.06.2016).
120. **Новак** — Діана Новак. Творці прикрас. *Рукотвори*. URL: <https://rukotvory.com.ua/maystry/diana-novak/> (дата звернення: 23.01.2020).
121. **Прутівське весілля 1991** — Прутівське весілля (03.03.1991). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7WVzaiMShcU> (дата звернення: 23.01.2020).
122. **Рукотвори** — *Рукотвори*. URL: <https://rukotvory.com.ua/> (дата звернення: 23.01.2020).
123. **Сененька 2011** — Сененька Б. У Дністровому і тепер виготовляють дзумбали. URL: [http://ternopil-omcnt.at.ua/news/dnistrovomu\\_i\\_teper\\_vigotovljajut\\_dzumbali/2011-11-14-17](http://ternopil-omcnt.at.ua/news/dnistrovomu_i_teper_vigotovljajut_dzumbali/2011-11-14-17) (дата звернення: 23.01.2020).
124. **Стасюк** — Дарія Стасюк. Вишивальники. *Рукотвори*. URL: <https://rukotvory.com.ua/maystry/dariya-stasyuk/> (дата звернення: 23.01.2020).

125. **Творці прикрас** — Творці прикрас. *Рукотвори*. URL: <https://rukotvory.com.ua/maystry/type/tvorci-prykras/> (дата звернення: 23.01.2020).
126. **Чулак** — Марія Чулак. Творці прикрас. *Рукотвори*. URL: <http://rukotvory.com.ua/maystry/mariya-chulak/> (дата звернення: 23.01.2020).
127. **Arbeiten ruthenischer 2014** — Arbeiten ruthenischer Flüchtlinge im Ersten Weltkrieg: Stick- und Knüpfmusterstücke [Роботи русинських біженців у Першій світовій війні: вишивки та нанизування]. Museum für Völkerkunde. URL: <https://www.volkskundemuseum.at/arbeiten-ruthenischer-fluechtlinge-im-ersten-weltkrieg> (дата звернення: 03.07.2020).
128. **Matsuno** — Японский бисер. Фирма «Matsuno». URL: <http://biserjapan.ru/yaponskiy-biser/matsuno-since-1935/> (дата звернення: 23.01.2020).
129. **Miyuki** — Японский бисер. Фирма «Miyuki». URL: <http://biserjapan.ru/yaponskiy-biser/m/> (дата звернення: 23.01.2020)
130. **Preciosa** — Preciosa beads product resources. URL: <https://www.preciosa-ornela.com/products> (дата звернення: 30.07.2020).
131. **Rypan Designs** — Rypan Designs. URL: <https://www.rypandesigns.com/portfolio/beadwork.html> (дата звернення: 21.11.2020).
132. **Seed Beads** — Preciosa beads product resources. Seed Beads. URL: <https://www.preciosa-ornela.com/seed-beads> (дата звернення: 23.01.2020).
133. **Stará Ukrajina 2019** — Stará Ukrajina Františka Řehoře (5.10.2019—30.4.2020). URL: <https://www.nm.cz/poradame/vystavy/stara-ukrajina-frantiska-rehore> (дата звернення: 4.10.2019).
134. **Types of beads** — Types of beads. URL: <https://sewguide.com/types-of-beads/> (дата звернення: 27.09.2020).

135. **Toho** — Japanese beads. Company «Toho». URL: <http://www.tohobeads.net/#> (дата звернення: 27.09.2020).
136. **Ukrainian Fashion 2018** — Ukrainian Fashion Show Featuring Vera Nakonechny. May 6, 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Xrc1pKvoy6I> (дата звернення: 23.01.2020).
137. **Ukrainian Fashion 2019** — Ukrainian Fashion Show Featuring Vera Nakonechny. October 27, 2019. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=UEjxYfvGdu0&feature=share&fbclid=IwAR3VClnuFz\\_Tm\\_ZY4WnHECN\\_TB4vdB3s-LUsZA6JUNTbmWm1vAh-CI71LEn4](https://www.youtube.com/watch?v=UEjxYfvGdu0&feature=share&fbclid=IwAR3VClnuFz_Tm_ZY4WnHECN_TB4vdB3s-LUsZA6JUNTbmWm1vAh-CI71LEn4) (дата звернення: 23.01.2020).

### Наукова література

138. **Александрович 1999** — Александрович В. *Мистецтво Галицько-Волинської держави*. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України ; Друкарня видавництва Отців Василіан «Місіонер», 1999. 132 с.
139. **Анохина 2010** — Анохина В. В. Культурная традиция в контексте современной социальной динамики. *Гуманітарний вісник Запорозької державної інженерної академії*. 2010. Вип. 42. С. 89—101.
140. **Арсенич 2010** — Арсенич П. *Родина Озаркевичів: 2-ге видання*. Снятин : Видавнича фірма ПрутПринт, 2010. 64 с.
141. **Бабушкина 2003** — Бабушкина Н. В. *Золотое шитьё*. Москва : ОЛМА-ПРЕСС, 2003. 64 с.
142. **Балагутрак 2007** — Балагутрак М. *Генеза етнопсихології в Україні XIX століття: історико-етнологічний*. Львів : Інститут народознавства, 2007. 224 с.
143. **Банчева 2010** — Банчева Е. *Българската народна носия / уводен текст: д-ра Анастас Орачев*. София : Издателска къща «Борина». 2010. 144 с.



144. **Барсеґян 1981** — Барсеґян И. А. О класифікації форм культурної традиції. *Советская этнография*. 1981. № 2. С. 102—103.
145. **Битке 2011** — Битке М. Румунський народний одяг: традиція і сучасність. *Народна творчість та етнологія*. 2011. № 2. С. 52—58.
146. **Білан 2000** — Білан М. С., Стельмащук Г. Г. *Український стрій*. Львів : Вид-во «Фенікс», 2000. 328 с.
147. **Білецький 1969** — Білецький П. *Український портретний живопис XVII—XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку*. Київ : Мистецтво, 1969. 319 с.
148. **Білоус 2000** — Білоус В. М. *Етнографічні дослідження на західноукраїнських землях у третій чверті XIX ст.* Львів : ІН НАНУ, 2000. 188 с.
149. **Боас 2007** — Боас Франц. Еволюція или диффузія? / пер. Ю. С. Тереньтєва. *Антологія дослідвань культури*. 2-е изд. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2007. Т. 1: Інтерпретації культури. URL : [https://lib.uni-dubna.ru/search/files/phil\\_ant\\_cult1/phil\\_ant\\_cult2.htm#24](https://lib.uni-dubna.ru/search/files/phil_ant_cult1/phil_ant_cult2.htm#24) (дата звернення: 16.06.2020).
150. **Болтарович 1992** — Болтарович З. Оскар Кольберг і Україна. *Записки НТШ*. 1992. Т. ССХХІІІ (223). С. 219—300.
151. **Бондаренко 2008** — Бондаренко О. В. Українська ментальність в розмаїтті національних ментальних формоутворень й архетипів: історико-культурний аспект. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. Сер. Філософія. 2008. Вип. 32. С. 66—78. URL: [http://www.zgia.zp.ua/gazeta/visnik\\_32\\_66.pdf](http://www.zgia.zp.ua/gazeta/visnik_32_66.pdf) (дата звернення: 06.02.2016).
152. **Боньковська 1999** — Боньковська С. Гуцульські зґарди. *Наше життя*. Нью Йорк, 1999. № 1. С. 2—6.
153. **Богатырєв 1971** — Богатырєв П. П. *Вопросы теории народного искусства*. Москва: Искусство, 1971. 544 с.

154. **Бромлей 1973** — Бромлей Ю. В. *Этнос и этнография*. Москва : Наука, 1973. 283 с.
155. **Будзан 1976** — Будзан А. Ф. Художні вироби з бісеру. *Народна творчість та етнографія*. 1976. № 1. С. 80—85.
156. **Будзан 1983** — Будзан А. Ф. Вироби з бісеру. *Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження* / відпов. ред. Ю. Г. Гошко. Київ : Наукова думка, 1983. С. 280—281.
157. **Булгакова-Ситник 2002** — Булгакова-Ситник Л. Роль творчої спадщини Є. Глоговського та К. Келісінського у дослідженні українського народного одягу. *Забуті скарби. Народний одяг України та Польщі в малюнках Є. Глоговського та К. В. Келісінського* / авт. ст. А. Блаховський, Л. Булгакова-Ситник. Львів—Торунь : Товариство приятелів Музею етнографічного в Торуні; Музей етнографії та художнього промислу у Львові, 2002. С. 32—45.
158. **Булгакова-Ситник 2005** — Булгакова-Ситник Л. *Подільська народна вишивка: Етнографічний аспект*. Львів : ІН НАНУ, 2005. 328 с.
159. **Булгакова-Ситник 2008** — Булгакова-Ситник Л. *Борщівські сорочки з колекції Віри Матковської*. Львів : ІН НАНУ, 2008. 256 с.
160. **Булгакова-Ситник 2013** — *Жіноча сорочка Борщівсько-Заставнівського Придністров'я* / упор. Л. Булгакова-Ситник, Т. Лозинський. Київ : Майстер книг, 2013. 330 с.
161. **Васильєв 2008** — Васильєв А. *Европейская мода. Три века*. Москва : Слово/Slovo, 2008. 440 с.
162. **Вбрання 1961** — *Українське народне мистецтво. Вбрання* / під заг. ред. Гуслистого К. Г. Київ : Державне Вид-во образотвор. мист-ва і музичної літ-ри УРСР, 1961. 327с.
163. **Велева 1980** — Велева М. *Облекло. Накити и украшения. Пирински край*. София : Издателство на Българската Академия на науките, 1980. С. 322—346.

164. **Виноградова 1999** — Виноградова Е. Г. *Большая книга бисера*. Москва-Санкт-Петербург : Валери СПД, 1999. 427 с.
165. **Возняк 1921** — Возняк М. *Кирило-Методіївське Братство*. Львів : Накладом фонду «Учітеся, брати мої», 1921. 238 с.
166. **Войтович 2006** — Войтович Л. В. *Княжа доба на Русі: портрети еліти*. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, Львівський національний університет ім. І. Франка. Біла Церква: Вид. О. В. Пшонківський, 2006. 784 с.
167. **Волошин 2010** — Волошин Л. *Ольга Плешкан*. Львів : Афіша, 2010. 371 с.
168. **Воронов 1972** — Воронов В. С. *О крестьянском искусстве. Избранные труды*. Москва : Советский художник, 1972. 350 с.
169. **Врочинська 2007** — Врочинська Г. В. *Українські народні жіночі прикраси ХІХ — початку ХХ століть*. Київ : Родовід, 2007. 232 с.
170. **Гасюк 1981** — Гасюк О. О., Степан М. Г. *Художнє вишивання. Альбом*. Київ: Вища школа, 1981. 136 с.
171. **Гейдова 1983** — Гейдова Д., Дурдик Я., Кибалова Л. и др. *Большая иллюстрированная энциклопедия древностей* : третье издание / пер. Б. Б. Михайлова. Прага : Артия, 1983. 496 с.
172. **Геник 1981** — Геник Є. *Прикраси з бісеру. Для дому і сім'ї*. Київ : Реклама, 1981. С. 70—77.
173. **Герелес 2003** — Герелес К. С. *Українське гаптування ХVІІ—ХVІІІ ст.: майстрині та їх твори (за матеріалами колекції Заповідника). Лаврський альманах: зб. наук. пр.* Київ : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2003. С. 29—40.
174. **Герус 2004** — Герус Л. М. *Українська народна іграшка*. Львів: ІН НАН України, 2004. 264 с., іл.
175. **Гобсбаум 2005** — Гобсбаум Е. *Вступ: винаходження традицій. Винайдення традиції* / за ред. Е. Гобсбаума та Т. Рейнджера; пер. з англ. та наук. ред. М. Климчука. Київ : Ніка-Центр, 2005. С. 12—28.

176. **Гонтар 1992** — Гонтар Т. Етнографічні колекції Музею НТШ. *Записки товариства імені Шевченка*. 1992. Т. ССХХІІІ (223). С. 417—427.
177. **Гошко 1987** — Гошко Ю. Г. Етнографічна територія. *Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження* / відп. ред. Ю. Г. Гошко. Київ : Наукова думка, 1987. С. 24—27.
178. **Гумилёв 1972** — Гумилёв Л. Искусство и этнос: постановка проблемы. *Декоративное искусство СССР*. 1972. № 1 (170). С. 36—41.
179. **Гумилёв 1990** — Гумилёв Л. Н. *География этноса в исторический период*. Ленинград: Наука, 1990. 280 с.
180. **Гумилёв 1992** — Гумилев Л. Н., Иванов К. П. Этнические процессы: два подхода к изучению. *Социологические исследования*. 1992. Вып. 1. С. 50—57. URL: <http://ecsocman.hse.ru/socis/msg/18660643.html> (дата звернення 20.04.2020).
181. **Гумилёв 2004** — Гумилёв Л. Н. *Конец и вновь начало: Популярные лекции по народоведению*. Москва: ООО «Издательство АСТ», 2004. 415 с.
182. **Гупало 2006** — Гупало В. Берестянські курганні могильники кінця Х—ХІІ століть. Львів : ДВЦ НТШ, 2006, 108 с.
183. **Гургула 1966** — Гургула І. *Народне мистецтво західних областей України*. Київ : Мистецтво, 1966. 80 с.
184. **Даль 1981** — Даль В. И. *Толковый словарь живого великорусского языка*: В 4-х т. Москва : Русский язык, 1981. Т. 1: А—З, 1981. С. 88.
185. **Дамнянкова 1989** — Дамнянкова Л. У. Упрыгожанні. *Етнаграфія Беларусі: Энцыкл.* / гал. рэдакт. І. П. Шамякін. Мінськ: БелСЭ, 1989. С. 505.
186. **Даркевич 1960** — Даркевич В. П. Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси. *Советская археология*. 1960. № 4. С. 56—67.
187. **Домашевський 1995** — Домашевський М. Мистецьке різьблення по дереву. *Історія Гуцульщини* / друге доповнене видання. Чикаго—Львів, 1995. Т. 1. С. 249—290.

188. **Донік 2014** — Донік О. М. Всеросійський Земський Союз в Україні: структура, напрями та результати діяльності. *Український історичний журнал*. 2014. № 3. С. 22—37.
189. **Дудорева 1923** — Дудорева В. *Бисер в старинном рукоделии*. Москва : Светлана, 1923. 80 с.
190. **Дьякова 2017** — Дьякова Е. В. Потенциал «украинских» фотоколлекций в собрании Российского этнографического музея. *XII Конгресс антропологов и этнологов России: сб. материалов* / Отв. ред. А. Е. Загребин, М. Ю. Мартынова. Москва—Ижевск : ИЭА РАН ; УИИЯЛ УрО РАН, 2017. С. 65—66.
191. **Етимологічний словник 1982** — *Етимологічний словник української мови: в 7 т.* / ред. кол. О. С. Мельничук та ін. АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 1982. Т. 1 : А—Г. 632 с.
192. **Етимологічний словник 1989** — *Етимологічний словник української мови: в 7 т.* / гол. ред. О. С. Мельничук. Київ: Наукова Думка, 1989. Т. 3 : Кора—М. 552 с.
193. **Жайворонок 2006** — Жайворонок В. *Знаки української етнокультури: Словник-довідник*. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
194. **Зайченко 1991** — Зайченко В. В. *Гапти XVII—XVIII століть у збірці Чернігівського історичного музею: Каталог*. Чернігів : Десна, 1991. 32 с.
195. **Зайченко 1996** — Зайченко В. Збірка гаптів XIV—XIX століть. *Родовід*. 1996. № 14. С. 99—105.
196. **Зайченко 2006** — Зайченко В. В. *Вишивка козацької старшини XVII—XVIII століть. Техніки* (за матеріалами колекції Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарновського). Київ : Родовід, 2006. 128 с.
197. **Захарчук-Чугай 1979** — *Родина Шкрібляків: Альбом* / авт.-упоряд. Р. В. Захарчук-Чугай. Київ : Мистецтво, 1979. 99 с., іл.

198. **Захарчук-Чугай 1986** — Захарчук-Чугай Р. В. Вступ. *Народні художні промисли УРСР: довідник* / відпов. ред. Р. В. Захарчук-Чугай. Київ : Наукова думка, 1986. С. 3—8.
199. **Захарчук-Чугай 1988** — Захарчук-Чугай Р. В. *Українська народна вишивка. Західні області УРСР*. Київ : Наукова думка, 1988. 192 с.
200. **Зеленчук 1985** — Зеленчук В. С. *Молдавський національний костюм*. Кишинів : Тимпул, 1985. 143 с., ил.
201. **Зоценко 1996** — Зоценко В., Гончаров О. Скляні вироби. *Церква Богородиці Десятинна в Києві. До 1000-ліття освячення* / наук. ред. П. Толочко. Київ : АртЕк, 1996. С. 95—100.
202. **Калакура 2015** — Калакура Я. С., Рафальський О. О., Юрій М. Ф. *Українська культура: цивілізаційний вимір*. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2015. 496.
203. **Калашникова 2002** — Калашникова Н. М. *Народный костюм (семиотические функции)* : учебное пособие. Москва : Сварог и К, 2002. 375 с.
204. **Каменский 1980** — Каменский А. А. Древо традиций. *Декоративное искусство СССР*, 1980. № 2. С. 14—19.
205. **Кара-Васильєва 1996** — Кара-Васильєва Т. *Літургійне шитво України XVII—XVIII ст.: Іконографія, типологія, стилістика*. Львів : Свічадо, 1996. 231 с.
206. **Кара-Васильєва 2008** — Кара-Васильєва Т. *Історія Української вишивки*. Київ : Мистецтво, 2008. 464 с.
207. **Кара-Васильєва 2009** — Кара-Васильєва Т. *Вишивка. Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. / ред. Т. Кара-Васильєва. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2009. Т. 3 : Мистецтво XIX століття. С. 13—38.
208. **Кара-Васильєва 2010а** — Кара-Васильєва Т. *Золоте гаптування. Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2010. Т. 1 : Від найдавніших часів до пізнього середньовіччя. С. 227—238.

209. **Кара-Васильєва 2010б** — Кара-Васильєва Т. Вишивка і гаптування. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2010. Т. 1: Від найдавніших часів до пізнього середньовіччя. С. 361—366.
210. **Кара-Васильєва 2011** — Кара-Васильєва Т. Вишивка. *Історія декоративного мистецтва України: у 5 т.* / голов. ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. Т. 4 : Народне мистецтво та художні промисли ХХ століття. С. 15—46.
211. **Карпов 2016** — Карпов В. В. *Українська звитяга у символах*. Київ : Видавець Олег Філюк, 2016. 421 с.
212. **Качалов 1959** — Качалов Н. Н. *Стекло*. Москва : Изд-во АН ССРСР, 1959. 465 с.
213. **Кельман 1983** — Кельман Л. Хроника бисера. *Химия и жизнь*, 1983. № 3. С. 58—62.
214. **Кемпбелл-Хардинг 2003** — Кемпбелл-Хардинг В., Уотте П. *Шьем бисером* / пер. с англ. Ю. Л. Плискиной. Москва : Ниола 21-й век, 2003. 128 с., ил.
215. **Кирчів 1990** — Кирчів Р. *Етнографічно-фольклористична діяльність «Руської трійці»*. Київ : Наукова думка, 1990. 337 с.
216. **Кіреєва 2005** — Кіреєва Р., Камінська С. Народне вбрання Снятинщини. *Снятин*. 2005. Ч. 4 (18). С. 77—84.
217. **Клименко 2008** — Клименко О. Передмова. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. Т. 4. С. 5—12.
218. **Ковальчук 2007** — Ковальчук Н. Д. *Символічні структури етнокультурного процесу в Україні*: автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.04. Київ, 2007. 20 с.
219. **Кожолянко 1994** — Кожолянко Я. *Буковинський традиційний одяг*. Чернівці-Саскатун : Friesen Printers, 1994. 262 с.

220. **Кожолянко 1999** — Кожолянко Г. *Етнографія Буковини*: у 3 т. Чернівці : Чернівецький державний університет ім. Ю. Федьковича, Буковинське етнографічне товариство, 1999. Т. 1. 384 с.
221. **Кожолянко 2010** — Кожолянко Г. Доповнювальні елементи традиційного народного костюма українців Буковини. *Народна творчість та етнографія*. 2010. № 1. С. 57—66.
222. **Козакевич 2011** — Козакевич О. Традиційні мереживні та в'язані вироби на Буковині кін. ХІХ—ХХ ст. (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій). *Народознавчі зошити*. 2011. № 4 (100). С. 704—718.
223. **Кольбенгаєр 2008** — Кольбенгаєр Е. *Взори вишивок домашнього промислу на Буковині (в період з 1902 по 1912 роки) = Ukrainian Bukovinian cross-stitch embroidery = Broderie aux points de croix Ukrainiens Bukoviniens : Альбом /* переклад. Омеляна Поповича ; упоряд. Василь та Олекса Глібка. Чернівці : Колір-друк, 2008. 100 с.: 67 табл. з іл.
224. **Командров 1959** — Командров О. Ф. Народний костюм Рахівщини. *Народна творчість та етнографія*, 1959. Кн. 3. С. 82—88.
225. **Корзухина 1954** — Корзухина Г. Ф. *Русскиеклады IX—XIII вв.* Москва—Ленинград : Изд-во АН СССР, 1954. 158 с.
226. **Косоурова 1990** — Косоурова Т. Введение. *Бисер в культуре народов мира: Альбом-каталог первой международной выставки /* под ред. Н. Сосниной, В. Хвалина. Ленинград : Совместное советско-венесуэльское предприятие «Пётр Великий» ; Внешнеторговое акционерное общество «Яблонэкс», 1990. С. 5—9.
227. **Костишина 1996** — Костишина М. В. *Український народний костюм Північної Буковини. Традиції і сучасність*. Чернівці : Рута, 1996. 192 с.
228. **Коцан 2012** — Коцан В. *Народний одяг гуцулів Рахівщини: ХІХ — перша половина ХХ ст.* : наук. метод. посіб. Ужгород : Вид-во Олександри Гаркуші, 2012. 164 с.



229. **Коцан 2015** — Коцан В. Традиційне весільне вбрання Закарпаття ХІХ — першої половини ХХ ст. *Народознавчі зошити*. 2015. № 2. С. 402—413.
230. **Коцан 2017** — Коцан В. Особливості традиційного народного вбрання лемків Закарпаття (ХІХ — перша половина ХХ століття). *Народна творчість та етнологія*. 2017. № 5 (369). С. 18—24.
231. **Коцан 2020** — Коцан В. «Монистята на білиньку шию...». Жіночі прикраси з бісеру на Закарпатті: альбом. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2020. 116 с., іл.
232. **Кримський 2003** — Кримський С. Універсалії української культури. *День*. 2003. № 83. URL: <http://incognita.day.kiev.ua/universaliyi-ukrayinskoji-kulturi.html> (дата звернення: 20.04.2020).
233. **Кримський 2008** — Кримський С. Б. *Під сигнатурою Софії*. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.
234. **Кримський 2010** — Кримський С. *Нації виходять з кризи завдяки культурі, релігії, ідеї державності* (з останнього моноінтерв'ю С. Б. Кримського, 2010 р.). URL: [https://credo.pro/2015/04/133233?fbclid=IwAR0q8hCD-7Ojfhath-9jmnqalXbeoG\\_lSxiJFoJl9Kwz06tnm0MdtN\\_tvJro](https://credo.pro/2015/04/133233?fbclid=IwAR0q8hCD-7Ojfhath-9jmnqalXbeoG_lSxiJFoJl9Kwz06tnm0MdtN_tvJro) (дата звернення: 20.04.2020).
235. **Крип'якевич 1990** — Крип'якевич І. П. *Історія України* / відпов. ред. Ф. П. Шевченко, Б. З. Якимович. Львів : Світ, 1990. 520 с.
236. **Крип'якевич 1999** — Крип'якевич І. *Галицько-Волинське князівство*. 2-е вид. із змінами і доповненнями / відпов. ред. Я. Ісаєвич. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1999. 220 с.
237. **Кубійович 1963** — Кубійович В. *Західні Українські Землі в межах Польщі 1920—1939 (Етнографічні відношення)*. Чикаго—Нью Йорк : Український публіцистично-науковий інститут, 1963. 32 с.
238. **Кубійович 1993** — Кубійович В. Галичина. *Енциклопедія українознавства*: в 11 т. / гол. ред. В. Кубійовича [репринтне

- відтворення видання 1955—1984 рр.]. Львів : Наукове товариство імені Шевченка у Львові, 1993. Т. 1. С. 343—351.
239. **Кузьменко 2018** — Кузьменко О. *Драматичне буття людини в українському фольклорі: концептуальні форми вираження (період Першої та Другої світових воєн)*. Львів : ІН НАНУ, 2018. 729 с.
240. **Кулаковський 1978** — Кулаковський В. М. Торгівельні зв'язки Лівобережної України з Польщею у XVIII ст. *Український історичний журнал*, 1978. № 6. С. 82—89.
241. **Куницька 1969** — Куницька М. Я. Золотошвейництво. *Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва* / відп. ред. Я. П. Запаско. Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1969. С. 21—22.
242. **Купчинський 1994** — Купчинський Б. *Історія Тишківців (в датах, подіях і фактах)*. Коломия: «Вік», 1994. 256 с.
243. **Курочкін 1994** — Курочкін О. К. Обрядовість (календарні свята й обряди). *Поділля. Історико-етнографічне дослідження*. Київ : Вид-во НКЦ Доля, 1994. С. 358—385.
244. **Кучера 1975** — Кучера М. П. Предмети імпорту. *Археологія Української РСР* : в 3 т. / редкол. В. Й. Довженок та ін. Київ : Наукова думка, 1975. Т. 3: Ранньослов'янський та давньоруський періоди. Ч. 2 : Археологія епохи Київської Русі. С. 373—376.
245. **Лебедева 1927** — Лебедева Н. И. *Народный быт в верховьях Десны и в верховьях Оки (этнологическая экспедиция в Брянской и Калужской губерниях в 1925-ом и 1926-ом годах)*. Москва : Этнографический отдел ОЛЕАЭ, 1927. 110 с.
246. **Лепинг 1980** — *Большой немецко-русский словарь: в 2-х томах. А—К* / сост. Е. И. Лепинг и др.: 2-е изд., стереотип. Москва : Русский язык, 1980. 760 с.
247. **Литвинец 1992** — Литвинец Э. Н. Забытое искусство (о бисере). *Сделай сам*. 1992. № 2. С. 3—43.

248. **Литвинець 1977** — Литвинець Е. Виготовлення прикрас із бісеру. *Для дому і сім'ї*. Київ : Реклама, 1977. С.147—156.
249. **Литвинець 1985** — Литвинець Е. М. *Чарівні візерунки*. Київ : Радянська школа, 1985. 44 с.
250. **Литвинець 1986** — Литвинець Е. М. Народні прикраси з бісеру. *Народна творчість та етнографія*, 1986. № 6. С. 70—74.
251. **Лобачевская 2013** — Лобачевская О. А., Зими́на З. И. *Белорусский народный костюм: крой, вышивка и декоративные швы* / 2-е изд. Минск : Беларуская навука, 2013. 279 с., ил.
252. **Логвин 1968** — Логвин Г. Н. Вишивання та гаптування. *Історія українського мистецтва* : в 6 т. Київ : АН УРСР, 1968. Т. 2 : Мистецтво XIV — першої половини XVII століття. С. 400—402.
253. **Логвин 1971** — Логвин Г. Н. *Софія Київська*. Альбом. Київ : Мистецтво, 1971. 47 с., 274 іл.
254. **Любимов 1974** — Любимов Л. Д. *Искусство Древней Руси*. Москва : Просвещение, 1974. 336 с. ил.
255. **Львов 1989** — Львов З. А. Художественное стеклоделие Древней Руси (конец X—XIII вв.). *Русское и советское художественное стекло (XI — XX вв.)* : Каталог выставки. Ленинград : Министерство культуры СССР ; Госэрмитаж, 1989. без с.
256. **Макарчук 1999** — Макарчук С. *Писемні джерела з історії України: Курс лекцій*. Львів : Світ, 1999. 352 с.
257. **Макарчук 2008** — Макарчук С. А. *Етнічна історія України: навчальний посібник*. Київ : Знання, 2008. 471 с.
258. **Малиновський 2007** — Малиновский Бронислав. Функциональный анализ / пер. В. Г. Николаева. *Антология исследований культуры*. 2-е изд. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2007. Т. 1 : Интерпретации культуры. URL: [https://lib.uni-dubna.ru/search/files/phil\\_ant\\_cult1/phil\\_ant\\_cult2.htm#42](https://lib.uni-dubna.ru/search/files/phil_ant_cult1/phil_ant_cult2.htm#42) (дата звернення: 27.09.2020).

259. **Манько 2005** — Манько В. *Українська народна писанка*: Вид. друге, доповнене. Львів : Свічадо, 2005. 41 с., 38 табл.
260. **Маркарян 1981** — Маркарян Э. С. Узловые проблемы теории культурной традиции. *Советская этнография*. 1981. № 2. С. 78—96.
261. **Маслова 1956** — Маслова Г. С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX — начале XX вв. *Восточнославянский этнографический сборник*. Москва : Изд-во Академии Наук СССР, 1956. Т. 31. С. 541—757.
262. **Маслова 1978** — Маслова Г. С. *Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник*. Москва : Наука, 1978. 208 с.
263. **Маслова 1984** — Маслова Г. С. *Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX в.* Москва : Наука, 1984. 216 с.
264. **Матейко 1973** — Матейко К. І. Головні убори українських селян до початку XX ст. *Народна творчість та етнографія*. 1973. № 3. С. 47—54.
265. **Матейко 1976** — Матейко Е. Локальные особенности одежды гуцулов конца XIX — начала XX в. *Карпатский сборник: Труды международной комиссии по изучению народной культуры Карпат и прилегающих к ним областей*. Москва : Наука, 1976. С. 57—64.
266. **Матейко 1977** — Матейко К. І. *Український народний одяг*. Київ : Наукова думка, 1977. 224 с.
267. **Матейко 1983** — Матейко К. І. Одяг. *Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження* / відпов. ред. Ю. Г. Гошко. Київ : Наукова думка, 1983. С. 142—149.
268. **Матейко 1987** — Матейко К. І., Полянська О. В. Одяг. *Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження* / відп. ред. Ю. Г. Гошко. Київ : Наукова думка, 1987. С. 189—203.
269. **Матейко 1996** — Матейко К. І. *Український народний одяг. Етнографічний словник*. Київ : Наукова думка, 1996. 196 с.

270. **Маясова 1989** — Маясова Н. А. Лицевое шитьё. Маясова Н. А., Вишневецкая И. И. *Русское художественное шитьё XIV — нач. XVIII века: Каталог выставки*. Москва : Государственные Музеи Московского Кремля, 1989. С. 9—80.
271. **Молинь 2002** — Молинь В. Участь гуцульських майстрів у виставках Галичини. *Вісник Львівської академії мистецтв*. 2002. № 13. С. 294—306.
272. **Мёрдок 2007** — Мёрдок Д. П. Фундаментальные характеристики культуры / пер. В. Г. Николаева. *Антология исследований культуры : 2-е изд.* Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2007. Т. 1 : Интерпретации культуры. URL: [https://lib.uni-dubna.ru/search/files/phil\\_ant\\_cult1/~phil\\_ant\\_cult1.htm#12](https://lib.uni-dubna.ru/search/files/phil_ant_cult1/~phil_ant_cult1.htm#12) (дата звернення: 27.09.2020).
273. **Мистецтво 1989** — *Мистецтво Київської Русі = Art of Kievan Rus: Альбом* / авт.-упоряд. Асеев Ю.С. Київ : Мистецтво, 1989. 60 с., 248 іл.
274. **Моисеенко 1959** — Моисеенко Е. Художественные изделия из бисера и стекла работы крепостных мастериц в собрании Эрмитажа. *Труды Государственного Эрмитажа*. Ленинград : Изд-во Гос. Эрмитажа, 1959. Т. III (Русская культура и искусство). С. 101—110.
275. **Моисеенко 1966** — Моисеенко Е. Две картины XVIII века из бисера и стекла. *Сообщения Государственного Эрмитажа*. Ленинград : Изд-во Гос. Эрмитажа, 1966. Вып. XXVII. С. 13—16.
276. **Моисеенко 1990** — Моисеенко Е. Ю., Фалеева В. А. *Бисер и стекло в России XVIII — начала XX века*. Ленинград : Художник РСФСР, 1990. 254 с.
277. **Моисеенко 1997** — Моисеенко Е. Ю. *Бисерные изделия в России XVIII — начало XX века: Каталог выставки из собрания Эрмитажа*. Санкт-Петербург : Государственный эрмитаж, 1997. 40 с., 116 ил.

278. **Мотиль 2011** — Мотиль Р. Я. Українська димлена кераміка ХІХ — початку ХХІ ст. Історія. Типологія. Художні особливості. Львів : ІН НАН України, 2011. 208 с., іл.
279. **Моця 1990** — Моця А. П. *Погребальные памятники южнорусских земель IX—XIII вв.* Київ : Наукова думка, 1990. 156 с.
280. **Найден 1989** — Найден О. С. *Орнамент українського народного розпису.* Київ : ІМФЕ НАНУ ; Наукова думка, 1989. 136 с.
281. **Некрасова 1983** — Некрасова М. А. *Народное искусство как часть культуры.* Москва : Изобразительное искусство, 1983. 344 с.
282. **Нечаева 1988** — Нячаева Г. Г. Веткаўскае шывтво бісерам. *Мастацтва Беларусі.* 1988. № 8. С. 38—42.
283. **Нечаева 2002** — Нечаева Г. Г. *Ветковская икона.* Минск : Четыре четверти, 2002. 272 с., ил.
284. **Николаева 1988** — Николаева Т. А. *Украинская народная одежда: Среднее Поднепровье.* Київ : Наукова думка, 1988. 246 с.
285. **Никорак 1988** — Никорак О. І. *Сучасні художні тканини Українських Карпат.* Київ : Наукова думка, 1988. 224 с.
286. **Никорак 2004** — Никорак О. І. *Українська народна тканина ХІХ—ХХ ст.: типологія, локалізація, художні особливості. Частина І. Інтер'єрні тканини (За матеріалами західних областей України).* Львів : ІН НАНУ, 2004. 584 с.
287. **Никорак 2012** — Никорак О. Своєрідність декору запасок Західного Поділля: типи, осередки. *Народознавчі зошити.* 2012. № 6. С. 1070—1086.
288. **Никорак 2013** — Никорак О. Локальна особливість художнього вирішення гуцульських запасок. *Народознавчі зошити.* 2013. № 3 (111). С. 456—478.
289. **Ніколаєва 1996** — Ніколаєва Т. О. *Історія українського костюма.* Київ : Либідь, 1996. 176 с.

290. **Ніколаєва 2005** — Ніколаєва Т. О. *Український костюм. Надія на ренесанс*. Київ : Дніпро, 2005. 320 с.
291. **Новицька 1968** — Новицька М. О. Вишивання і гаптування. *Історія українського мистецтва* : в 6 т. Київ : АН УРСР, 1968. Т. 3. С. 372—380.
292. **Овсійчук 1996** — Овсійчук В. А. *Українське малярство Х—XVIII століть. Проблеми кольору*. Львів : ІН НАНУ, 1996. 480 с.
293. **Овсійчук 2001** — Овсійчук В. А. *Класицизм і романтизм в українському мистецтві*. Київ : Дніпро, 2001. 447 с.
294. **Павлуцький 1927** — Павлуцький Г. *Історія українського орнаменту*. Київ : Українська Академія Наук, 1927. 27 с.
295. **Павлюк 2000** — Павлюк А. Д. Прикраси з бісеру у фондах Чернівецького музею народної архітектури та побуту. *Буковина — мій рідний край (матеріали історико-краєзнавчої конференції молодих дослідників, студентів та науковців)*. Чернівці : Золоті литаври, 2000. С. 105—107.
296. **Павлюк 2001** — Павлюк С. Суспільний феномен мистецької творчості / Овсійчук В. *Класицизм і романтизм в українському мистецтві*. Київ : Дніпро, 2001. С. 3—6.
297. **Павлюк 2006** — Павлюк С. П. *Етногенеза українців: спроба теоретичної конструкції*. Львів : ІН НАНУ, 2006. 248 с.
298. **Павлюк 2008** — Павлюк С. *Словник основних понять і термінів з теорії етнології*. Львів : ІН НАНУ, 2008. 256 с.
299. **Павлюк 2017** — Павлюк С. Сучасний процес формування соціальних ідентичностей українців в умовах глобалізованого суспільства (стенограма наукової доповіді на засіданні Президії НАН України 15 березня 2017 р.). *Вісник Національної академії наук України*. 2017. № 6. С. 31—41. URL: <http://dspace.nbuiv.gov.ua/handle/123456789/122471> (дата звернення: 27.09.2020).
300. **Пахолко 2006** — Пахолко С. Котильон — відзнака-оберіг в українських військових формуваннях періоду національно-визвольної боротьби

- 1916—1950 років. *Нумізматика і фалеристика: довідково-інформаційний журнал*. 2006. № 4. С. 22—25.
301. **Пекарська 1996** — Пекарська Л. Дорогоцінності тайника десятиної церкви. *Церква Богородиці Десятинна в Києві. До 1000-ліття освячення* / Колектив авторів / наук. ред. П. Толочко Київ : АртЕк, 1996. С. 48—53.
302. **Покуття 2010** — *Покуття: історико-етнографічний нарис* / гол. ред. Андрій Королько. Львів: «Манускрипт», 2010. 455 с.
303. **Полянская 1972** — Полянская Е. В. Народная одежда гуцулов Раховского района. *Карпатський збірник: Труды международной комиссии по изучению народной культуры Карпат и прилегающих к ним областей*. Москва: Наука, 1972. С. 57—65.
304. **Пошивайло 2020** — Пошивайло І. Альбом «Україна й Українці». Вебсайт «Музей Івана Гончара». URL: <https://honchar.org.ua/tvory/albom-ukrajina-j-ukrajintsi/> (дата звернення: 27.09.2020).
305. **Рабинович 1986** — Рабинович М. Г. Древнерусская одежда IX—XIII вв. *Древняя одежда народов Восточной Европы* / под. ред. М. Г. Рабинович. Москва: «Наука», 1986. С. 40—62.
306. **Раманюк 1981** — Раманюк Міхась. *Беларускае народнае адзенне*. Мінск : Беларусь, 1981. 307 с.
307. **Раманюк 1989** — Раманюк М. Ф. Пацеркі. *Этнаграфія Беларусі: Энцыклапедыя*. Мінськ : БелСЭ, 1989. С. 393—394.
308. **Рубан 1986** — Рубан В. В. *Український портретний живопис другої половини XIX початку XX століття*. Київ : Наукова думка, 1986. 224 с.
309. **Румынское народное искусство 1955** — *Румынское народное искусство*. Бухарест : Румынский ин-т культурной связи с заграницей, 1955. без с.
310. **Савчук 1986** — Савчук Г. В. Вироби з бісеру. *Народні художні промисли УРСР: довідник* / відпов. ред. Р. В. Захарчук-Чугай. Київ : Наукова думка, 1986. С. 99—102.



311. **Сапеляк 2000** — Сапеляк О. *Етнографічні студії в науковому товаристві ім. Шевченка (1898—1939)*. Львів, 2000. 208 с.
312. **Сапеляк 2007а** — Сапеляк О. Наукове товариство імені Шевченка. *Мала енциклопедія українського народознавства* / ред. С. Павлюка. Львів : ІН НАНУ, 2007. С. 375—376.
313. **Сапеляк 2007б** — Сапеляк О. Південно-Західний Відділ Імператорського Російського Географічного Товариства. *Мала енциклопедія українського народознавства* / за ред. С. Павлюка. Львів: Ін-т народознавства НАНУ, 2007. С. 431.
314. **Сахро 1987** — Сахро М. П. Прикраси з бісеру. *Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження* / відп. ред. Ю. Г. Гошко. Київ : Наукова думка, 1987. С. 440—442.
315. **Свендсен 2007** — Свендсен Ларс. *Философия моды* / пер. с норв. А. Шипунова. Москва : Прогресс-Традиция, 2007. 256 с.
316. **Свирин 1950** — Свирин А. Н. *Древнерусская миниатюра*. Москва : Искусство, 1950. 150 с.
317. **Свирин 1963** — Свирин А. Н. *Древнерусское шитьё*. Москва : Искусство, 1963. 152 с.
318. **Селівачов 2005** — Селівачов М. Р. *Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія)*. Київ : АНТ, 2005. 400 с.
319. **Сенів 1961** — Сенів І. В. *Творчість Олени Львівни Кульчицької*. Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. 180 с.
320. **Символы 2005** — *Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия* : 2-е изд. / под ред. Телицына В. Л. Москва : Локид-Пресс ; Рипол классик, 2005. 496 с.
321. **Скворій 1995** — Скворій Р. Озаркевичі. *Бойки* (газета). Дрогобич : Науково-культурологічне товариство «Бойківщина», 1995. № 1—3. С. 32—35.

322. **Скрипник 1989** — Скрипник А. Г. *Етнографічні музеї України. Становлення і розвиток*. Київ : Наукова думка, 1989. 304 с.
323. **Словарь 1977** — Французско-русский словарь: 51000 слов / 7-е изд., стереотип. Москва : Русский язык, 1977. 911 с.
324. **Словацкое народное искусство 1953** — *Словацкое народное искусство : в 2-х т.* / главн. ред. Р. Мрлиан / перев. со словац. Е. Ковачовой, Г. Дорошенко, А. Герасимовой. Братислава : Татран, 1953. Т. 1. 24 с., 265 ил.
325. **Сміт 1994** — Сміт Ентоні Д. *Національна ідентичність* / пер. з англійської П. Таращука. Київ : Основи, 1994. 224 с.
326. **Станкевич 1986** — Станкевич М. Є. *Українські витинанки*. Київ : «Наукова думка», 1986. 123 с.
327. **Станкевич 1992** — Станкевич М. Є. Морфологія — наука про систему видів. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. *Декоративно-прикладне мистецтво : навчальний посібник*. Львів : Світ, 1992. С. 25—29.
328. **Станкевич 1997** — Станкевич М. Є. Мистецтвознавчі аспекти теорії традиції. *Народознавчі зошити*, 1997. № 2. С. 91—99.
329. **Станкевич 2002** — Станкевич М.Є. Українське художнє дерево XVI—XX ст. Львів : ІН НАНУ, 2002. 480 с.
330. **Станкевич 2004** — Станкевич М. Є. *Автентичність мистецтва (питання теорії пластичних мистецтв)*. Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва, 2004. 192 с.
331. **Станкевич 2015** — Станкевич М. *Теорія рами. Вибрані праці з історії та теорії мистецтва*. Львів : СКІМ, 2015. 167 с.
332. **Станкевич 2020** — Станкевич М. Є. *Етнoестетика. Філософія народного мистецтва*. Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва, 2020. 276 с.
333. **Стельмащук 1993** — Стельмащук Г. Г. *Традиційні головні убори українців*. Київ : Наукова думка, 1993. 240 с.

334. **Стельмащук 1999** — Стельмащук Г., Худик Г., Дмитриків Д. Одяг. *Лемківщина: У 2-х т.* Львів : ІН НАНУ, 1999. Т.1. С. 324—346.
335. **Стельмащук 2006** — Стельмащук Г. *Давнє вбрання на Волині: Етнографічно-мистецтвознавче дослідження.* Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2006. 280 с.
336. **Стельмащук 2011** — Стельмащук Г.Г. Вбрання. *Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. /* голов. ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. Т. 4 : Народне мистецтво та художні промисли ХХ століття. С. 93—100.
337. **Стельмащук 2013** — Стельмащук Г. Г. *Українські народні головні убори.* Львів : Апріорі, 2013. 273 с.
338. **Стеценко 2013** — Стеценко В., Шендрик С. *Культура. Культурологія: енциклопедичний словник /* зав. ред. В. П. Мельника. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2013. С. 199—200.
339. **Сусак 2003** — Сусак К. Р. *Робота в матеріалі з художнього вишивання та моделювання одягу :* програма навчальної дисципліни. Косів : Косівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва, 2003. 46 с.
340. **Сусак 2006** — Сусак К. Р., Стеф'юк Н.А. *Українське народне вишивання. Техніки, методологія, методика :* навч. посібник. Київ : Науковий світ, 2006. С. 187—198.
341. **Тайлор 1989** — Тайлор Э. Б. *Первобытная культура [1871] /* пер. с англ. Коропчевського Д. А. Москва : Политиздат, 1989. 573 с.
342. **Тарнавський 2016** — Тарнавський Р. Кафедра етнології Львівського університету. Класичний період (1920—1947). Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2016. 236 с.
343. **Тканко 2002** — Тканко З. Прикраси лемків. *Лемківщина: у 2-х т.* Львів : ІН НАНУ, 2002. Т. 2 : Духовна культура. С. 284—288.
344. **Уайт 2007** — Уайт Л. А. *Понятие культуры /* пер. Е. М. Лазаревой. *Антология исследований культуры.* 2-е изд. Санкт-Петербург: Изд-во

- СПбГУ, 2007. Т. 1: Интерпретации культуры. URL: [https://lib.uni-dubna.ru/search/files/phil\\_ant\\_cult1/~phil\\_ant\\_cult1.htm#11](https://lib.uni-dubna.ru/search/files/phil_ant_cult1/~phil_ant_cult1.htm#11) (дата звернення: 27.09.2020).
345. **Українська вишивка 1993** — *Українська вишивка: Альбом* / авт.-упоряд. Т. Кара-Васильєва; худож. М. Ессаулова. Київ: Мистецтво, 1993. 264 с.
346. **Фалеева 1976** — Фалеева В.А. Бисерные украшения русских крестьянок XIX века. *Сообщения Государственного Русского музея*. 1976. Вып. XI. С. 104—110.
347. **Фединчук 2017** — Фединчук О. Б. Намисто в комплексі прикрас русинів та румунів XIX—XX ст. *Народознавчі зошити*. 2017. № 6. С. 1549—1556.
348. **Фединчук 2018a** — Фединчук О. Б. Прикраси з бісеру буковинської народної майстрині Настасії Марусик. *Науковий вісник Закарпатського художнього інституту*. 2018. Вип. 10. С. 87—89.
349. **Фединчук 2018б** — Фединчук О. Б. Шийно-нагрудні чоловічі та жіночі бісерні прикраси Північної Буковини. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 35. С. 124—139.
350. **Фединчук 2019** — Фединчук О. Б. *Нагрудні та шишійні прикраси Північної Буковини: історія, типологія, етнічні особливості*. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.06. Івано-Франківськ. 189 с.
351. **Федів 2018** — Федів І. Вишивана Україна Ірини Свйонтек. *Вебсайт НМНМГП*. URL: <http://hutsul.museum/events/2018/iryna-svyontek-memorial-academy-2018/> (дата звернення: 24.05.2018)
352. **Федорчук 1998** — Федорчук О. Ольга Возниця та її прикраси з бісеру. *Народознавчі зошити*. 1998. № 5 (23). С. 571—573.
353. **Федорчук 1999** — Федорчук О. Оберегова магія прикрас із бісеру. *Мистецтвознавство*, 1999. С. 139—152.
354. **Федорчук 2002** — Федорчук О. С. Особливості традиційних прикрас із бісеру на Покутті. *Наукові записки Тернопільського національного*

- педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, 2002. № 1 (8). С. 118—122.*
355. **Федорчук 2003** — Федорчук О. С. Експедиційне дослідження прикрас із бісеру в Космачі на Гуцульщині (9 — 12 серпня 2002 року). *Історичні пам'ятки Галичини : Матеріали другої наукової краєзнавчої конференції*. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2003. С. 305—313.
356. **Федорчук 2005** — Федорчук О. С. Село Самолусківці — сучасний західно-подільський осередок вишивання бісером. *Народознавчі зошити*. 2005. № 1—2 (61—62). С. 105—108.
357. **Федорчук 2006** — Федорчук О. С. Прикраси з бісеру — ще одна сходинка до визнання. *Вишивка моє життя: альбом* / упоряд. О. Возниця. Дрогобич : Коло, 2006. С. 150—153.
358. **Федорчук 2007а** — Федорчук О. *Українські народні прикраси з бісеру*. Львів : Свічадо, 2007. 120 с.
359. **Федорчук 2007б** — Федорчук О. С. Вироби з бісеру. *Історія декоративного мистецтва України: у 5 т.* / гол. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2007. Т 2: Мистецтво XVII—XVIII ст. С. 77—79.
360. **Федорчук 2007в** — Федорчук О. С. Бойківська криза. *Народознавчі зошити*, 2007. № 3—4 (75—76). С. 316—320.
361. **Федорчук 2008а** — Федорчук О. С. Особливості виготовлення бісерних оздоб українців. *Народний костюм як виразник національної ідентичності: зб. наук. пр.* Київ : ІМФЕ НАНУ, 2008. С. 93—97.
362. **Федорчук 2008б** — Федорчук О. Бісерний декор ансамблю українського народного одягу: стан дослідження проблеми. *Мистецтвознавство*, 2008. С. 117—128.
363. **Федорчук 2008в** — Федорчук О. Бісер у декорі народного одягу буковинців (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій 2007—2008 рр.). *Народознавчі зошити*. 2008. № 5—6. С. 540—551.

364. **Федорчук 2009а** — Федорчук О. С. Бісер в оздобленні буковинської народної ноші: типологічні особливості (польові розвідки 2007—2008 рр.). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2009. № 8. С. 149—162.
365. **Федорчук 2009б** — Федорчук О. С. Джерела дослідження бісерного декору українського народного одягу. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2009. № 15. С. 155—162.
366. **Федорчук 2010а** — Федорчук О. Бісерний декор українського народного одягу: давні та сучасні джерела дослідження. *Матеріали до української етнології*. 2010. Вип. 9. С. 266—270.
367. **Федорчук 2010б** — Федорчук О. С. Художні вироби з бісеру в українському церковному мистецтві XIX ст. *Історія релігії в Україні: наук. щоріч. / наук. упор. О. Киричук, М. Омельчук, І. Орлевич*. Львів : Львівський музей історії релігії ; Вид-во «Логос», 2010. Кн. II. С. 842—850.
368. **Федорчук 2011а** — Федорчук О. Художні вироби з бісеру в українському народному мистецтві: походження та розвиток традиції. *Народознавчі зошити*. 2011. № 4 (100). С. 691—703.
369. **Федорчук 2011б** — Федорчук О. С. Бісерні шати ікон у колекції Валентина Шура. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2011. Т. ССLXI (261) : Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. С. 525—531.
370. **Федорчук 2012а** — Федорчук О. Бісер у декорі традиційного одягу українців (питання типології). *Народознавчі зошити*. 2012. № 3 (105). С. 452—468.
371. **Федорчук 2012б** — Федорчук О. С. Художні вироби з бісеру в народному мистецтві Бережанщини (за матеріалами мистецтвознавчої експедиції 2011 р.). *Народознавчі зошити*. 2012. № 6 (108). С. 1112—1122.

372. **Федорчук 2012в** — Федорчук О. Універсальні та унікальні риси бісерного декору народного одягу українців. *Мистецтвознавство*, 2012. С. 155—168.
373. **Федорчук 2013а** — Федорчук Е. С. Бисерные оклады старообрядческих икон Черниговского Полесья. *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў: матэрыялы Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі* (Республика Беларусь, Мінск, 25—26 красавіка 2013) : у 5 частках / уклад. Ю. В. Пацюпа ; рэдкал. : А.І. Лакотка [і інш.]. Мінск : Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, 2013. Ч. 2. С. 134—139.
374. **Федорчук 2013б** — Федорчук О. Головні функції бісерного декору народної ноші українців. *Народознавчі зошити*. 2013. № 4 (112). С. 648—659.
375. **Федорчук 2013в** — Федорчук О. Типологічні та художні особливості бісерного декору буковинського народного одягу ХІХ століття. *Народознавчі зошити*. 2013. № 6. С. 1080—1086.
376. **Федорчук 2014а** — Федорчук О. Бісерний декор народного одягу Буковини першої половини ХХ ст. *Народознавчі зошити*. 2014. № 5. С. 984—997.
377. **Федорчук 2014б** — Федорчук О. Бісер у художній структурі ансамблю буковинського народного одягу другої половини ХХ — початку ХХІ століття. *Народознавчі зошити*. 2014. № 6. С. 1392—1402.
378. **Федорчук 2014в** — Федорчук О. Українські народні художні вироби з бісеру: ретроспектива та сучасні тенденції. *Мистецтвознавство*, 2014. С. 103—112.
379. **Федорчук 2014г** — Федорчук Е. Бисерный декор буковинской народной одежды ХІХ века. *Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: матер. 17-й междунар. науч. конф. (Санкт-Петербург, 28—31 мая 2014 г.)*. — Санкт-Петербург : ФГБОУ ВПО «СПГУТД», 2014. С. 434—440.

380. **Федорчук 2015а** — Федорчук О. С. Бісерний декор бойківської народної ноші XIX — середини XX ст. *Łemkowie, bojkowie, rusini — historia, współczesność, kultura materialna i duchowa*. Słupsk; Zielona Góra; Svidnik: Oficyna wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2015. T. V. S. 433—446.
381. **Федорчук 2015б** — Федорчук О. Бісерні компоненти західноподільського одягу XIX століття. *Народознавчі зошити*. 2015. № 4. С. 841—849.
382. **Федорчук 2016а** — Федорчук О. С. Бісерне оздоблення народного одягу гуцулів XIX — початку XXI ст.: типологічні та художні особливості. *Łemkowie, Bojkowie, Huculi, Rusini — historia, współczesność, kultura materialna i duchowa*. Słupsk : Akademia Pomorska w Słupsku ; Tyrsa Sp. Z o. o., 2016. T. VI. S. 377—395, il.
383. **Федорчук 2016б** — Федорчук О. Бісерний декор західноподільської ноші першої половини XX — початку XXI століття. *Народознавчі зошити*. 2016. № 5. С. 1163—1177.
384. **Федорчук 2017а** — Федорчук Е. С. Образцы герданов из коллекции Германы Озаркевич-Величко. *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў: зборнік дакладаў і тэзісаў VII Міжнар. навукова-практычнай канферэнцыі: у 2 т.* Мінск : Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; Права і эканоміка, 2017. Т. 1. С. 846—849.
385. **Федорчук 2017б** — Федорчук О. Мистецька традиція бісерного оздоблення народної ноші Покуття. *Народознавчі зошити*. 2017. № 1. С. 188—202.
386. **Федорчук 2017в** — Федорчук О. Концепція етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців (Частина 1). *Народознавчі зошити*. 2017. № 3. С. 566—578.



387. **Федорчук 2017г** — Федорчук О. Етномистецька традиція бісерного оздоблення народної ноші гуцулів. *Народознавчі зошити*. 2017. № 5. С. 1047—1071.
388. **Федорчук 2017д** — Федорчук О. Два подхода к периодизации этнической художественной традиции. *Revista de Etnologie și culturologie*. 2017. Vol. XXI. P. 66—73.
389. **Федорчук 2017е** — Федорчук О. Невідомий пласт етнографічної колекції Франтішека Ржегоржа (до питиння збірки Герміни Озаркевич). *«Дала нам Чехія чоловіка з золотим серцем»: Франтішек Ржегорж у парадигмі українсько-чеських культурних взаємин: зб. наук. пр. до 160-річчя від дня народження Франтішека Ржегоржа / літ.-наук. ред. М. Котик-Чубінська ; відп. ред. А. Швець. Львів : Галич-Прес, 2017. С. 95—104.*
390. **Федорчук 2017ж** — Федорчук О. С. Современная традиция свадебного венка в с. Пидвысокэ Снятинского р-на Ивано-Франковской области. *Традиционный белорусский костюм в европейском культурном пространстве: матер. Междунар. науч. форума (Минск, 19—20 октября 2017 г.) / сост. П. А. Богдан и др. Минск : Национальная академия наук Беларуси ; Изд. дом «Беларуская навука», 2017. С. 251—264.*
391. **Федорчук 2018а** — Федорчук О. Концепція етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців (Частина 2. Чинники формування, еволюціонування та актуалізації етнічної мистецької традиції). *Народознавчі зошити*. 2018. № 2. С. 319—327.
392. **Федорчук 2018б** — Федорчук О. Доповнення одягу. *Західно-Українська народна республіка. 1918 — 1923. Енциклопедія / за ред. М. Когутяка, М. Литвина, С. Павлюка та ін. Івано-Франківськ, 2018. Т. 1. С. 583—584.*
393. **Федорчук 2018в** — Федорчук О. Етнічна мистецька традиція як об'єкт теорії декоративного мистецтва // *Глобалізація / європеїзація і розвиток національних слов'янських культур : Матеріали конференції*. URL :

<http://conference.nbuiv.gov.ua/report/view/id/738> (дата звернення 25.03.2018).

394. **Федорчук 2019а** — Федорчук О. Автентичні риси бісерних прикрас західноукраїнської народної ноші XIX ст. *Світосгляд*. 2019. № 1. С. 62—65.
395. **Федорчук 2019б** — Федорчук О. Время как феномен этнической художественной традиции. *Revista de etnologie și culturologie*. 2019. Vol. 1 (XXV). P. 10—18.
396. **Федорчук 2019в** — Федорчук О. Відкрилася виставка «Стара Україна Франтішека Ржегоржа». *Народознавчі зошити*. 2019. № 6. С. 1738—1740.
397. **Федорчук 2019г** — Федорчук О., Никорак О., Кумпікайте Е., Мілашене Д., Ненартавічюте Е. У пошуках етномистецької ідентичності: українсько-литовські студії (зустріч друга). *Народознавчі зошити*. 2019. № 1 (145). С. 20—28.
398. **Федорчук 2019д** — Федорчук О. Десакрализація свадєбного венка невесты в етнической традиции Покуття. *Patrimoniul cultural de ieri — implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine = Yesterday's cultural heritage — contribution to the development of a sustainable tomorrow's society = Культурное наследие прошлого — вклад в развитие стабильного общества в будущем: Conferință științifică internațională dedicată zilelor europene ale patrimoniului: Program și rezumatele comunicărilor / com. șt.: L. Condraticova (președinte) [et al.]. Chișinău : BNRM, 2019. P. 107—108.*
399. **Федорчук 2019е** — Федорчук О. Котильйон. *Західно-Українська Народна Республіка. 1918—1923. Енциклопедія*. Івано-Франківськ, 2019. Т. II. С. 301—302.
400. **Федорчук 2019ж** — Федорчук О. Минуле і новітнє української культури: огляд VII Всеукраїнської виставки «Бісер: Вчора. Сьогодні. Завтра». *Народознавчі зошити*, 2019. № 3 (147). С. 770—774.

401. **Федорчук 2019з** — Федорчук О. Бісер у декорі народного одягу Борщівщини (за матеріалами експедиції 2011 р.). *Літопис Борщівщини*. 2019. Вип. 13. С. 57—64.
402. **Федорчук 2020а** — Федорчук О. Этническая художественная традиция бисерного декора народного костюма украинцев: реконструкция первого этапа. *Revista Artă. Seria Arte Vizuale*. 2020. Vol. XXIX. nr. 1. P. 148—154.
403. **Федорчук 2020б** — Федорчук О. С. Бисерный декор народной одежды украинцев: обрядовая функция. *Традиції і сучасні стан культури і мистецтвау: зб. наук. арт. / гал. рэд. А. І. Лакотка ; Центр дослідженняу беларускай культу-ры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск : Права і эканоміка, 2020. Вып. 1. С. 530—532.*
404. **Федорчук 2020в** — Федорчук О. Наследие и проблемы частных коллекций в Украине. *Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare: materialele conferinței*. Ediția a XII-a. Chișinău : Institutul Patrimoniului Cultural. 2020. Vol. I. P. 38—45. URL: <https://www.researchgate.net/scientific-contributions/Olena-Fedorchuk-2182594538> (дата звернення: 27.09.2020).
405. **Федорчук 2020г** — Федорчук О. Вироби з бісеру. *Етнографічні групи українців Карпат. Бойки*. Харків: Фоліо, 2020. С. 537—544.
406. **Федорчук 2020д** — Федорчук О. Вироби з бісеру. *Етнографічні групи українців Карпат. Лемки*. Харків: Фоліо, 2020. С. 311—314.
407. **Федорчук 2020е** — Федорчук О. Вироби з бісеру. *Етнографічні групи українців Карпат. Гуцули*. Харків: Фоліо, 2020. С. 335—343.
408. **Федорчук 2021** — Федорчук О. *Традиція бісерного оздоблення народної носії українців (на матеріалах західних областей України)*. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2021. 320 с., іл.
409. **Хвалина 1990** — Хвалина В. Чешский бисер. *Бисер в культуре народов мира: Альбом-каталог первой международной выставки / под ред. Н. Сосниной, В. Хвалина*. Ленинград : Совместное советско-

- венесуэльское предприятие «Пётр Великий», Внешнеторговое акционерное общество «Яблонэкс», 1990. С. 11—12.
410. **Церква Богородиці 1996** — *Церква Богородиці Десятинна в Києві. До 1000-ліття освячення* / наук. ред. П. Толочко та ін. Київ : АртЕк, 1996. 224 с.
411. **Цуркан 2019** — Цуркан К. Мистецька освіта в галузі текстилю на Львівщині другої половини ХІХ — початку ХХІ ст. (історія, структура, художні та методичні засади). Львів. «Галич-Прес». 2019. 276 с.
412. **Червяков 1965** — Червяков А. Ф. Шитьё бисером и стеклярусом. *Русское декоративное искусство: у 3 т.* / под ред. А. И. Леонова. Москва : Искусство, 1965. Т. 3. С.173—184.
413. **Чижикова 1988** — Чижикова Л. Н. *Русско-украинское пограничье: история и судьбы традиционно-бытовой культуры (ХІХ—ХХ века)*. Москва : Наука, 1988. 256 с.
414. **Чистов 1983** — Чистов К. В. Традиция и вариативность. *Советская этнография*. 1983. № 2. С. 14—22.
415. **Шмелева 1948** — Шмелева М. Н. Типы женской народной одежды украинского населения Закарпатской области. *Советская этнография*. 1948. № 2. С. 130—146.
416. **Шпак 2012а** — Шпак О. Народне малярство на склі другої половини ХХ століття. *Мистецтвознавство*, 2012. С. 169—182.
417. **Шпак 2012б** — Шпак О. Малярство на склі Східного Опілля та Західного Поділля середини — другої половини ХХ ст. (матеріали польових досліджень 2011 р.). *Народознавчі зошити*. 2012. № 3. С. 552—562.
418. **Шпак 2017** — Шпак О. Осередок народного малярства на склі другої половини ХХ ст. у селі Торговиця Городенківського району Івано-Франківської області. *Народознавчі зошити*, 2017. № 1. С. 225—232.
419. **Штанкіна 2002** — Штанкіна І. В. Бісерні вишивки як частина художнього та культурного життя дворянських маєтків на Чернігівщині

- кінця XVIII — першої половини XIX ст. *Скарбниця української культури*: зб. наук. пр. Чернігів : Чернігівський історичний музей ім. В. В. Тарнавського ; Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України. Чернігівське відділення, 2002. Вип. 2. С. 76—84.
420. **Штанкіна 2004** — Штанкіна І. В. Традиції народного мистецтва у бісерних роботах кінця XVIII — початку XX століть (за матеріалами колекції Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарнавського). *Скарбниця української культури*: зб. наук. пр. Чернігів : Чернігівський історичний музей ім. В. В. Тарнавського ; Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України. Чернігівське відділення, 2004. Вип. 4. С. 41—46.
421. **Шудря 2003** — Шудря Є. *Подвижниці народного мистецтва. Бібліографічні нариси*. Київ : АнТ, 2003. 60 с.
422. **Щапова 1954** — Щапова Ю. Л. Стекланные бусы древнего Новгорода. Труды Новгородской археологической экспедиции. *Материалы и исследования по археологии СССР*. Москва : Наука, 1954. Т. 55. С. 164—179.
423. **Щапова 1965** — Щапова Ю. Л. Древнерусское стекло. *Декоративное искусство СССР*. 1965. № 10. С. 40—42.
424. **Щапова 1972** — Щапова Ю. Л. *Стекло Киевской Руси*. Москва : Изд-во Московского государственного университета, 1972. 216 с.
425. **Щапова 1974** — Щапова Ю. Л. Стекланные браслеты Изяславля. *Культура средневековой Руси*. Москва : Наука, 1974. С. 85—88.
426. **Эспань 2018** — Эспань М. *История цивилизаций как культурный трансфер* / пер. с французского; под ред. Е. Е. Дмитриевой. Москва : Новое литературное обозрение, 2018. 816 с.
427. **Юрова 2003а** — Юрова Е. *Эпоха бисера в России*. Москва : Интербук-бизнес, 2003. 167 с.

428. **Юрова 2003б** — Юрова Е. Игра в бисер, или старинное рукоделие. *Наше наследие*. 2003. № 65. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6510.php> (дата звернення: 17.03.2015).
429. **Янакиева 1977** — Янакиева Ж. *Стари женски накити в Сливенския край*. София : Септември, 1977. 22 с.
430. **Alekniienė 2014** — Alekniienė O. D. *Tradicinės aprangos priedai. Ryšeliai, delmonai, rištuvai, piniginės, diržai, krepšiai*. Vilnius : Lietuvos nacionalinis muziejus, 2014. 222 l., il.
431. **Banateanu 1956** — Banateanu T., Fosca G., Lonesco E. *L'art populaire dans la république populaire Roumaine: costumes, textiles, broderies*. Bucuresti : Éditions d'état pour la littérature et l'art. 1956. 422 p.
432. **Condriticova 2019** — Condriticova L., Cercaşin M. Locul și rolul accesoriilor în sistemul vestimentar nupțial. *Revista Arta. Seria Arte Vizuale*. 2019. Vol. XXVIII. nr. 1. P. 146—150.
433. **Crabtree 2002** — Crabtree Caroline, Stallebrass Pam. *Beadwork: A World Guide*. London : Thames & Hudson Ltd, 2002. 208 p.
434. **Dekowski 1954** — Dekowski J. P. Strój Piotrkowski. *Atlas polskich strojów ludowych: w V cz.* Wrocław : Polskie Towarzystwo ludoznawcze. 1954. Cz. IV. Z. 3. 90 s.
435. **Fedorchuk 2019a** — Fedorchuk O. Ethnic artistic tradition as the object of Ukrainian ethnology. *EtnoAntropologia*. 2019. Vol. 7. № 2. P. 19—31.
436. **Fedorchuk 2019b** — Fedorchuk O., Bolyuk O., Kumpikaitė E., Milašienė D., Nenartavičiūtė E. Technique of Beads Décor in Ukrainian and Lithuanian Folk Textile. *The International Young Scientists Conference «Industrial Engineering 2019»*. Kaunas : Kauno Technologijos Universitetas ; Faculty of Mechanical Engineering and Design. 2019. P. 67—72.
437. **Fedorchuk 2020a** — Fedorchuk O., Bolyuk O., Pohunek J. Valášková N. Lidová kultura ukrajinců Rakousko-Uherské monarchie v etnografické sbírce Františka Řehoře z 80. A 90. Let 19. Století. *Český Lid*. 2020. № 1. S. 71—92. DOI: <http://dx.doi.org/10.21104/CL.2020.1.04>.

438. **Fedorchuk 2020b** — Fedorchuk O. Heritage and problems of private collections in Ukraine. *Cultural Heritage: research, valorization, promotion. Program and Abstracts*. Chisinau: The Institute of Cultural Heritage, 2020. P. 20. DOI: <http://dx.doi.org/10.6084/m9.figshare.12356075>.
439. **Folk art 1976** — *Folk art in the Romanian People's Republic: costumes, woven textile, embroideries*. Bucharest : State publishing house for literature and the arts. 1976. 425 p.
440. **Glapa 1953** — Glapa A. Strój Dzierzacki. *Atlas polskich strojów ludowych: w V cz.* Wrocław : Polskie Towarzystwo ludoznawcze, 1953. Cz. II. Z. 2. 69 s.
441. **Grabowski 1978** — Grabowski Józef. *Sztuka ludowa w Europie*. Warszawa : Arkady, 1978. 344 s.
442. **Juškienė 2008** — Juškienė I. F. *Riešinės*. Vilnius : Petro ofsetas, 2008. 200 p., il.
443. **Kalesný 1956** — Kalesný František. *Ludové umenie na Slovensku*. Martin : Osveta, 1956. 280 s.
444. **Kotula 1951** — Kotula F. Strój Rzeszowski. *Atlas polskich strojów ludowych: W V cz.* Wrocław : Polskie Towarzystwo ludoznawcze. 1951. Cz. V. Z. 13. 47 s.
445. **Mikulowska 1953** — Mikulowska H. Strój Kujawski. *Atlas polskich strojów ludowych: W V cz.* Wrocław : Polskie Towarzystwo ludoznawcze. 1953. Cz. II. Z. 3. 64 s. **Republicii Moldova 2012** — *Republicii Moldova, Patrimonial / Ioan Mănăscuță și alții*. Chișinău : Prinept A.O., 2012. 296 p.
446. **Niesporek 2018** — Niesporek A. Kultura globalna i tożsamość. Kilka refleksji teoretycznych. 2018: [https://www.researchgate.net/publication/328562916\\_Kultura\\_globalna\\_i\\_tozsamosc\\_Kilka\\_refleksji\\_teoretycznych\\_Global\\_Culture\\_and\\_Identity\\_Some\\_Theoretical\\_Remarks](https://www.researchgate.net/publication/328562916_Kultura_globalna_i_tozsamosc_Kilka_refleksji_teoretycznych_Global_Culture_and_Identity_Some_Theoretical_Remarks) (дата звернення: 27.09.2020).
447. **Smith 2006** — Smith L. *Uses of Heritage*. London ; New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2006. 368 p.

448. **Smith 2011** — Smith L. (2011), El «espejo patrimonial»: ¿ilusión narcisista o reflexiones múltiples? *Antipod.* № 12. P. 39—63. URL: <http://www.scielo.org.co/pdf/antpo/n12/n12a04.pdf> (дата звернення: 27.09.2020).
449. **Świątkowska 1953** — Świątkowska J. Strój Łowicki. *Atlas polskich strojów ludowych* : w V cz. Wrocław : Polskie Towarzystwo ludoznawcze. 1953. Cz. IV. Z. 2. 66 s.
450. **Tauberová 2012** — Tauberová Monika. *Lidový šperk z Čech, Moravy a Slezska ze sbírek Národního muzea*. Praha : Národní muzeum, 2012. 207 st.
451. **Tomkuvienė 2013** — Tomkuvienė Diana. *Kaišaidorių apylinkių tautinis kostiumas*. Vilnius : Kaišiadorių muziejus, 2013. 432 l., il.
452. **Tormyševa 2018** — Tormyševa J. *Aplikace z korálků na lidovém textilu* (Beadwork applications on Traditional textiles). URL: <http://docplayer.cz/84595725-Univerzita-karlova-filozoficka-fakulta-ustav-etnologie-obor-etnologie-disertacni-prace-julija-tormyseva.html> (дата звернення: 27.09.2020).
453. **Turska 1997** — Turska J. *Polski haft ludowy*. Warszawa : Wydawnictwo REA s. j., 1997. 336 s.
454. **Valášková 1999** — Valášková N. *František Řehoř (1857—1899) a jeho etnografická činnost (S ukázkami článků F. Řehoře z Haliče)*. Praha : Etnologický ústav AV ČR. 1999. 167 s.+ 15 il.
455. **Valášková 2007** — Valášková N. František Řehoř a jeho fotografická sbírka z Haliče. *Ukrajinský žurnál* (české vydání), 2007. S. 32—34.
456. **Valášková 2017** — Valášková N. Etnografická sbírka Františka Řehoře (1857—1899) z Halyče v Čechách. «Дала нам Чехія чоловіка з золотим серцем»: Франтішек Ржегорж у парадигмі українсько-чеських культурних взаємин. Львів : Галич-Прес, 2017. С. 71—78.
457. **Vulcănescu 1969** — Vulcănescu R. *Podoabe și bijuterii populare. Arta populară Românească*. București: Informația, 1969. S. 463—471.



458. **Wielka Encyklopedia 1965** — *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN* / Przewodniczący Komitetu Redakcyjnego prof. dr Bogdan Suchodolski. Objasnienia etymologiczne opracował prof. dr Eugeniusz Słuszkiewicz : W 13 vol. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1965. Vol. 6 (Kont— Mam). 838s.

ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА  
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ

## ДОДАТКИ

*Додаток А*

### Списки колекцій, у яких були виявлені та проаналізовані бісерні вироби українців

#### Список музеїв (їх повних та скорочених назв),

1. Бережанський краєзнавчий музей (м. Бережани, Тернопільська обл.) — Бережанський КМ.
2. Борщівський обласний краєзнавчий музей (м. Борщів, Тернопільська обл.) — Борщівський КМ.
3. Бучацький районний краєзнавчий музей (м. Бучач, Тернопільська обл.) — Бучацький КМ.
4. Городенківський краєзнавчий музей (м. Городенка Івано-Франківської обл.) — Городенківський КМ.
5. Закарпатський краєзнавчий музей (м. Ужгород, Закарпатська обл.) — ЗКМ.
6. Закарпатський музей народної архітектури та побуту (м. Ужгород, Закарпатська обл.) — ЗМНАП.
7. Івано-Франківський краєзнавчий музей — ІФКМ.
8. Косівський музей народного мистецтва і побуту Гуцульщини (м. Косів, Івано-Франківська обл.) — КМНМПП.
9. Музей Волинської ікони — МВІ.
10. Музей етнографії та побуту Тлумацького р-ну — МЕР Тлумацького р-ну
11. Музей етнографії та художнього промислу НАН України (м. Львів) — МЕРП.
12. Музей Івана Франка у с. Лолин Долинського р-ну Івано-Франківської обл. — МС Лолин.

13. Музей історичних коштовностей України — МІКУ.
14. Музей Косівського Державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (Івано-Франківська обл.) — МКДІПДМ.
15. Музей «Лемківщина» (м. Тернопіль) — МЛТ.
16. Музейний комплекс «Лемківське село» (м. Монастирська, Тернопільська обл.) — МК Лемківське село.
17. Музей народної архітектури та побуту у Львові ім. Климентія Шептицького — МНАПЛ.
18. Музей села Василів (Заставнівського р-ну Чернівецької обл.) — МС Василів.
19. Музей села Іллінці (Снятинський р-н, Івано-Франківська обл.) — МС Іллінці.
20. Музей села Коновка (Кельменецький р-н Чернівецька обл.) — МС Коновка
21. Музей села Погорілівка: «Кімната етнографії», «Музей села» та «Світлиця хліба» (Заставнівського р-ну Чернівецької обл.) — МС Погорілівка.
22. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник (м. Київ) — НКПКЗ.
23. Національний музей історії України (м. Київ) — НМІУ
24. Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського (м. Коломия, Івано-Франківська обл.) — НМНМГП
25. Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького — НМЛ
26. Національний музей народної архітектури та побуту України НАН України (м. Київ) — НМНАПУ
27. Національний музей українського народного декоративного мистецтва (м. Київ) — НМУНДМ
28. Національний художній музей (м. Київ) — НХМ

29. Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара» (м. Київ) — НЦНК «МІГ»
30. Рівненський обласний краєзнавчий музей — РОКМ
31. Російський етнографічний музей (м. Санкт-Петербург, Росія) — РЕМ
32. Сарненський історико-етнографічний музей (м. Сарни, Рівненська обл.) — СІЕМ
33. Снятинський літературно-меморіальний музей Марка Черемшини — СЛММ (м. Снятин Івано-Франківської обл.)
34. Тернопільський обласний краєзнавчий музей — ТОКМ
35. Чернігівський історичний музей ім. В. В. Тарновського — ЧІМ
36. Чернівецький обласний музей народної архітектури та побуту — ЧОМНАП
37. Чернівецький обласний краєзнавчий музей — ЧОКМ
38. Чернівецький обласний художній музей — ЧОХМ
39. Ясінянський історико-краєзнавчий музей (м. Ясіня, Рахівський р-н, Закарпатська обл.) — ЯІКМ
40. Lietuvos nacionalinis muziejus / Національний музей Литви (м. Вільнюс, Литовська республіка) — LNM
41. Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală / Національний музей етнографії та природничої історії (м. Кишинів, Республіка Молдова) — MNEIN.
42. Národní muzeum / Національний музей (м. Прага, Чеська республіка) — NM.
43. Nacionalinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio dailės muziejus / Національний художній музей імені Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса (м. Каунас, Литва) — NMKČM.
44. Weltmuseum Wien / Всесвітній музей у Відні. URL: [https://www.volkskundemuseum.at/arbeiten\\_ruthenischer\\_fluechtlinge\\_im\\_ersten\\_weltkrieg](https://www.volkskundemuseum.at/arbeiten_ruthenischer_fluechtlinge_im_ersten_weltkrieg) (дата звернення: 27.09.2020).

**Список власників приватних колекцій,  
у яких були зафіксовані та обстежені бісерні вироби**

45. Білик Роман (сmt Заболотів Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.)
46. Богдан Анна (Косів)
47. Болюк Олег (м. Львів)
48. Валько Олесь (м. Львів)
49. Василюки Петро та Ольга (Львів)
50. Вінтоняк Ганна (м. Коломия Івано-Франківської обл.)
51. Гафійчук Галина (с. Глушків Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.)
52. Гречко Іван (м. Львів)
53. Держко Ігор (м. Львів)
54. Дзьобак Володимир (сmt Радивилів Рівненської обл.)
55. Дутка Романа (м. Львів)
56. Зелінський Едуард (м. Ясіня Рахівського р-ну Закарпатської обл.)
57. Колодій Ольга (м. Філадельфія, США)
58. Манько Віра (м. Львів)
59. Медики Марія та Любомир (м. Яремче)
60. Мельничук Юрій (м. Київ)
61. Наконечна Віра (м. Філадельфія, США)
62. Никорак Олена (м. Львів)
63. Перевертнюк Ігор (м. Київ)
64. Петричук Богдан (с. Бабин Косівського р-ну Івано-Франківської обл.)
65. Снігур Іван (м. Чернівці)
66. Тріска Оксана (м. Львів)
67. Федорчук Олена (м. Львів)
68. Чуприна Ганна (с. Ошихліби Кіцманського р-ну Чернівецької обл.)
69. Шимчук Роксолана (м. Львів)
70. Щур Валентин (м. Чернігів)

71. Щибря Володимир (м. Київ)
72. Явна Людмила (м. Львів)

ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА  
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ

## Карта-схема

Карта-схема 1. Найдавніші ареали  
етномистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців:  
Північна Буковина, Західне Поділля, Покуття та Гуцульщина



## Ілюстрації джерел



Рис. 1. Олена Кульчицька. Село Команьча біля Сянока.  
Акварельний малюнок. 1938 р. [Кульчицька 1959, табл. 70]



Рис. 2. Альфред Сількевич. Громада с. Тулуків Снятинського повіту.  
Світлина 1887 р. (експонат Тернопільської етнографічної виставки 1887 р.).  
ІН НАНУ, ІФБ-10645





Рис. 3. Богородиця Семистрільна. Шати до ікони.  
Полотно, шовк, золоті нитки, лелітки, скляний та металевий бісер; шиття «у прикріп».  
Кінець XVIII — початок XIX ст., Україна. ПК Шура



Рис. 4. Деісусний ряд. Композиція на опліччі фелона. Фрагмент.  
Оксамит, перли, лелітки, металевий бісер, металеві та шовкові нитки; гаптування, шиття  
перлами «у прикріп». Кінець XVII ст., Україна. ЧІМ, І-1197

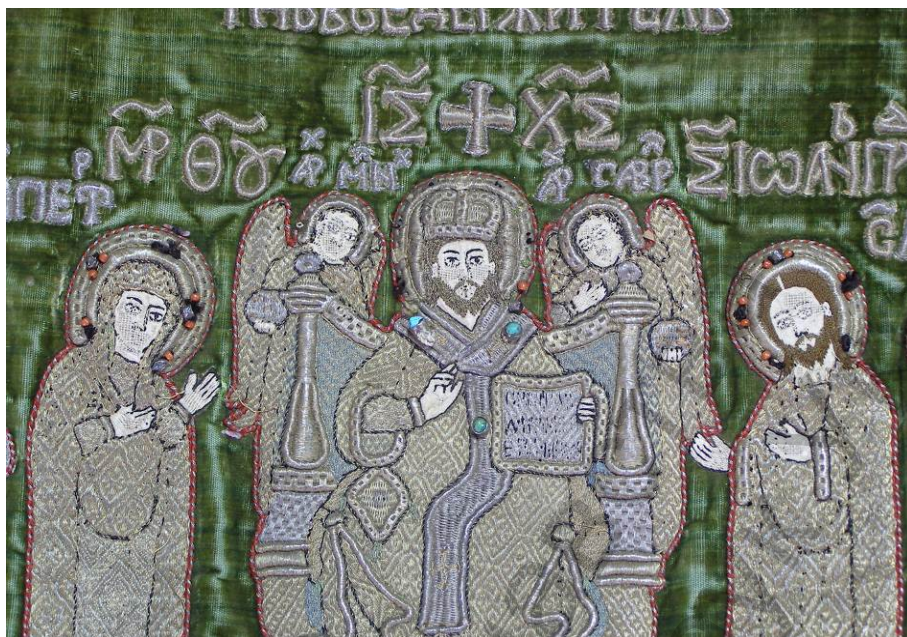


Рис. 5. Деісусний ряд. Композиція на опліччі фелона. Фрагмент.  
Оксамит, бісер, стрази у металевій оправі; гаптування, шиття бісером «у прикріп по білі».  
Кінець XVII ст., Україна. ЧІМ, І-1235



Рис. 6. Декоративна деталь одягу.  
Тканина, перли, золото, діаманти, смарагди, рубіни, сапфіри, бірюза, сердолік, скань;  
шиття перлами «у прикріп». Кінець XVII ст., Україна. МІКУ, ДМ-5983



Рис. 7. Успіння Пресвятої Богородиці. Іконопис у бісерних шатах. Фрагмент.  
Шати: полотно, бісер, скляні намистини та стрази, нитки; шиття «у прикріп по настилу».  
Злам XVIII—XIX ст. Власність парафії УПЦ МП у Чернівецькій обл. ПМА за 2007 р.



Рис. 8. Панно. Полотно, бісер, нитки; шиття «у прикріп». XVIII ст., Мгарський (Лубенський) Спасо-Преображенський монастир. НМУНДМ, В-2014



Рис. 9. Покрівець на мощі. Фрагмент. Полотно, бісер, нитки; вишивання «півхрестиком». 1831 р., Україна. НКПКЗ, Т-892



Рис. 10. Богородиця з Дитям. Іконопис у бісерних шатах. Шати: полотно, бісер, нитки; шиття «у прикріп». Перша половина XIX ст., чернігівське Полісся. ПК Шура. Фото надає Ірина Штанкіна



Рис. 11. Три святих. Шати до ікони. Полотно, бісер, стрази, нитки; шиття «у прикріп». 1830-і рр., чернігівське Полісся. ПК Шура



Рис. 12. Mater Dei. Ікона. Полотно, бісер, нитки; вишивання «півхрестиком». 1840-і рр., Україна. ЧІМ, І-2085

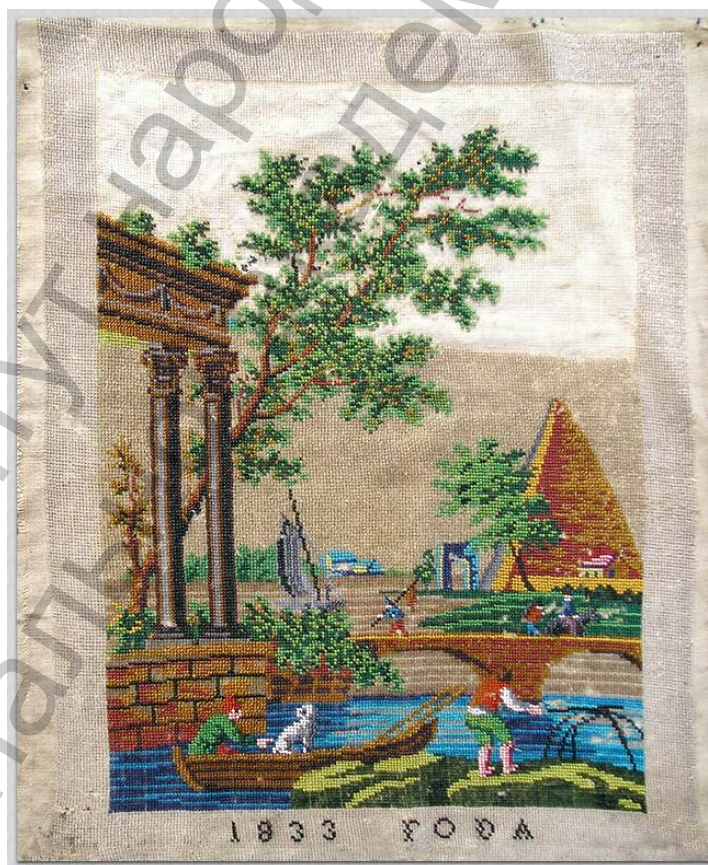


Рис. 13. Пейзаж (на орієнтальну тематику). Полотно, бісер, нитки; вишивання «півхрестиком». 1833 р., Україна. НМІУ, Т-5825



Рис. 14. Торбинка. Тканина, бісер, нитки; вишивання «півхрестиком». Перша половина XIX ст., Україна. НМНАПУ, НД-486



Рис. 15. Гаманець. Бісер, нитки; в'язання гачком. Друга половина XIX ст., Україна. НМНАПУ, НД-483



Рис. 16. Чохол на спинку крісла. Фрагмент. Тканина, бісер, нитки; вишивання «півхрестиком». 1830-і рр., хутір Качанівка тепер Прилуцького р-ну Чернігівської обл., майстерня кріпачок-вишивальниць. НМУНДМ, В-2015

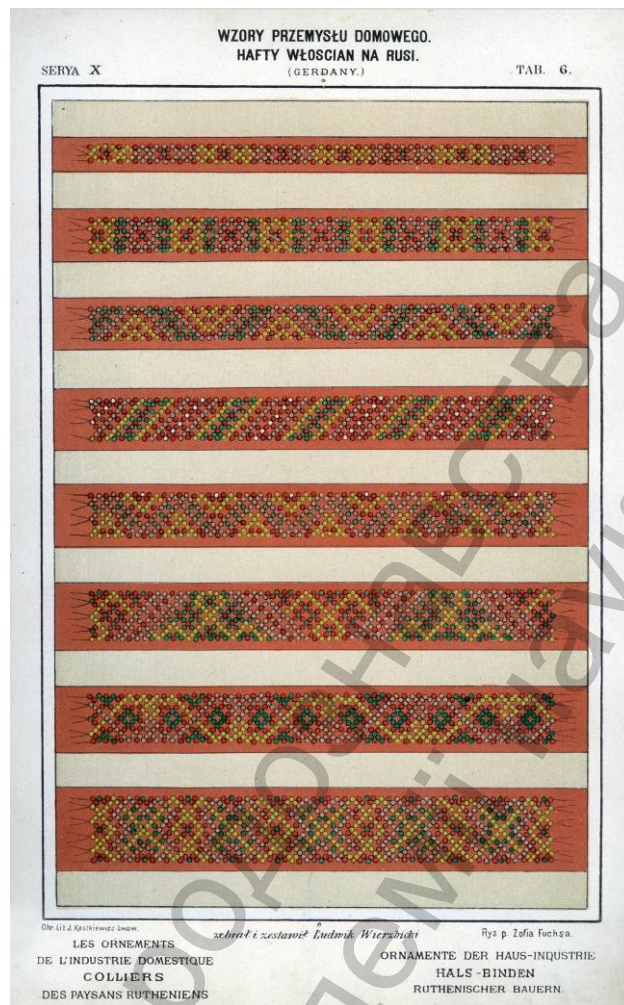


Рис. 17. Северин Обст. Графічні схеми герданів  
[Wierzbicki 1889, tab. 6]

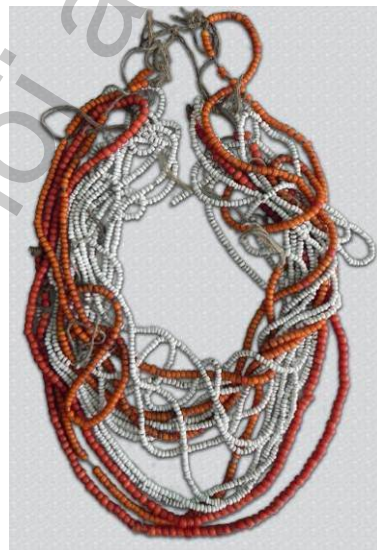


Рис. 18. Мониста. Бісер, нитки; набирання в разки.  
Перша половина XX ст., с. Завалля тепер Снятинського р-ну  
Івано-Франківської обл. ПМА за 2015 р.



Рис. 19. Розетковий гердан «шлярка з цяток».  
Бісер, склярус, нитки; набирання в разки, ткання. Середина XX ст.,  
с. Берегомет Кіцманського р-ну Чернівецької обл. ЧОМНАП, ПР-42



Рис. 20. Монисто. Бісер, нитки; набирання в разки. Рубіж XIX—XX ст.,  
с. Воскресенці тепер Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. НМУНДМ, В-2309



Рис. 21. Стрічковий гердан із підвісками. Фрагмент. Оксамитова стрічка,  
бісер, нитки; нанизування, набирання в разки. Перша половина XX ст.,  
Борщівський р-н Тернопільської обл. ПК Колодій





Рис. 22. Намітка «рушник». Фрагменти краю. Бісер, нитки; набирання в разки. Перша половина XX ст., тепер Кіцманський р-н Чернівецької обл. ПК Наконечної



Рис. 23. Стрічковий гердан для головного убору. Фрагмент. Тканина, бісер, лелітки, нитки; шиття «у прикріп». Середина XIX ст., Чернівецька обл. ПК Снігура



Рис. 24. Гердан стрічковий з чепрагами. Бісер, нитки нанизування сіточкою зі стороною ромба три бісеринки. Друга половина XIX ст., Гуцульщина. МЕХП, ЕП-22135



Рис. 25. Стрічковий гердан. Тасьма, бісер, нитки; нанизування на 18 нитках «сіточкою» зі стороною ромбічної ґратки три намистини (основна композиція), нанизування на двох нитках «у хрестик» (обрамляючий ланцюжок). Кінець XIX ст., Покуття. Колекція Володимира Шухевича. НМЛ, С-64. Фото Андрія Кіся



Рис. 26. Стрічковий гердан. Фрагмент. Нитки, бісер; нанизування поєднанням прийомів «у хрестик» та «сіточка». Перша половина XX ст., Північна Буковина. НМНАПУ, О-1136



Рис. 27. Стрічковий гердан. Фрагмент. Тасьма, бісер, нитки; нанизування на чотирьох нитках поєднанням прийомів «у хрестик» та «сіточка» (основна композиція), нанизування на двох нитках «у хрестик» (обрамлюючий ланцюжок). Кінець XIX ст., Покуття. Колекція Володимира Шухевича. НМЛ, С-54



Рис. 28. Стрічковий гердан. Бісер, кінська волосінь; нанизування «псевдотканням». Рубіж XIX—XX ст., Західне Поділля. ПК Манько



Рис. 29. Стрічковий гердан із монетами. Фрагмент. Тасьма, бісер, кінська волосінь; нанизування на шести нитках «у дужки». Кінець XIX ст., с. Мишків тепер Заліщицького р-ну Тернопільської обл. ПК Никорак



Рис. 30. Гердан стрічковий із підвісками. Кінець XIX ст., смт Ділятин тепер Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл. Нанизування на 8 ниток «сіточкою». РЕМ-8762-11449



Рис. 31. Об'ємна плетінка «червачок». Бісер, нитки; нанизування «мозаїкою». 1932 р., с. Завадка тепер Калуського р-ну Івано-Франківської обл. ІФКМ, О-333



Рис. 32. Однодільна селянка. Фрагмент. Тасьма, бісер, нитки; нанизування «сіточкою» зі стороною ромбічної ґратки три та чотири намистини. Перша половина ХХ ст., Покуття. ПК Колодій

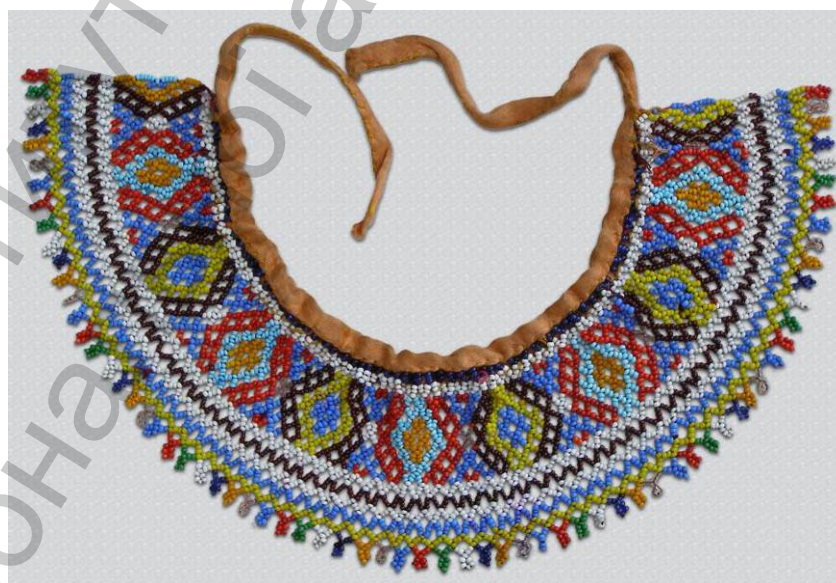


Рис. 33. Марія Дарвай (1913 р. н.). Однодільна селянка «висьорок». Тасьма, бісер, нитки; нанизування «сіточкою» зі стороною ромбічної ґратки чотири та п'ять намистин. 1930 р., с. Лолин тепер Долинського р-ну Івано-Франківської обл. ПМА за 2007 р.



Рис. 34. Стрічковий гердан із підвісками.  
Бісер, нитки, нанизування «сіточкою». Середина XX ст., с. Волосів  
Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл. ІФКМ, О-3281



Рис. 35. Стрічковий гердан із підвісками.  
Тасьма, бісер, нитки; нанизування «сіточкою». Перша половина XX ст.,  
тепер Снятинський р-н Івано-Франківської обл. ПК Федорчук



Рис. 36. Стрічковий гердан. Тасьма, бісер, кінська волосінь; тканиня.  
Початок XX ст., імовірно, галицька Гуцульщина. ПК Федорчук



Рис. 37. Стрічковий гердан. Фрагмент. Тасьма, бісер, нитки (основа),  
кінська волосінь (робочі нитки); тканиня. Початок XX ст., с. Ганьківці  
тепер Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. СЛММ, Р-120



Рис. 38. Дося Бровчук (1925—2016 рр.). Стрічковий гердан «силынка».  
Бісер, нитки; тканиня. 1940-і рр., урочище Боркан коло смт Ясіня тепер Рахівського р-ну  
Івано-Франківської обл. ПМА за 2016 р.



Рис. 39. Палагія Кузів (1904—1990 рр.). Стрічковий гердан «висьорок». Бісер, нитки; тканиня, шиття. 1930-і рр., с. Надрічне тепер Бережанського р-ну Тернопільської обл. ПМА за 2011 р.



Рис. 40. М. Подусівська. Кутовий гердан. Бісер, склярус, нитки; тканиня, шиття. 1919 р., с. Надрічне тепер Бережанського р-ну Тернопільської обл. Бережанський КМ, КВ-8541



Рис. 41. Анастасія Шупляк (1910—2000 рр.). «Килимки». Оксамит, бісер, нитки; шиття «у прикріп», вишивання. Середина XX ст., с. Біще Бережанського р-ну Тернопільської обл. ПМ Оксани Шпак за 2011 р.



Рис. 42. Ганна Недільська (1904—1981 рр.). Покрівці.  
Оksamит, бісер, нитки; вишивання. 1950—1960-і рр., с. Жуків Бережанського р-ну  
Тернопільської обл. Мурована церква святого апостола Івана Богослова. ПМА за 2011 р.



Рис. 43. Ганна Недільська (1904—1981 рр.). Хоругви.  
Повністю та фрагмент. Оксамит, бісер, нитки, шиття «у прикріп», вишивання. 1930-і рр., с.  
Жуків тепер Бережанського р-ну Тернопільської обл. Дерев'яна церква святого апостола  
Івана Богослова. ПМА за 2011 р.



Рис. 44. Уставка жіночої сорочки. Полотно, нитки, склярус, дуті намистинки; вишивання «кафасором», «колодками» (нитки), «уперед голкою» (бісерні матеріали). Злам ХІХ—ХХ ст., с. Більче-Золоте тепер Борщівського р-ну Тернопільської обл. ТОКМ, Т-7884

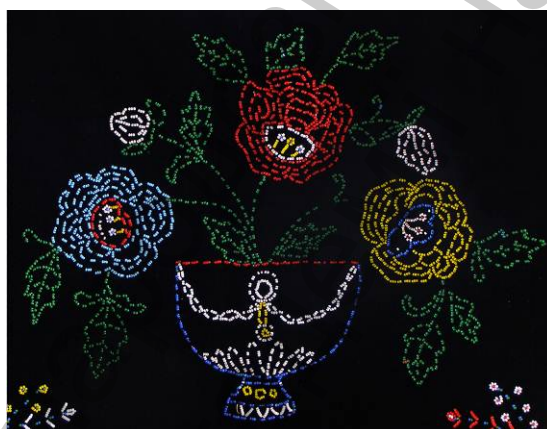


Рис. 45. Оксана Дмитрів, Каміселька «горсетка». Фрагмент спинки. Оксамит, бісер, нитки; вишивання «уперед голкою». 1930-і рр., с. П'яткова тепер Перемишльського повіту Підкарпатського воєводства Республіки Польща. Виявлено у с. Чернихів Самбірського р-ну Львівської обл. ПМА за 2006 р.



Рис. 46. Опинка «катрі́нця». Фрагмент. Вовняна тканина, склярус, січка, лелітки, нитки; вишивання «стебловим швом». 1970-і рр., с. Погорілівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2007 р.



Рис. 47. Опинка «плáхта». Фрагмент. Оксамит, бісер, нитки; вишивання «стебловим швом» та «гладдю». 2006 р., с. Садки Заліщицького р-ну Тернопільської обл. Виявлено у с. Бедриківцях Заліщицького р-ну Тернопільської обл. ПМА за 2011 р.



Рис. 48. Сорочка. Нагрудна частина. Фрагмент. Лицева та виворотна сторони. Полотно, січка, нитки; вишивання «півхрестиком». 1940-і рр., с. Звенячин Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ЧОКМ, Ш-17001



Рис. 49. Марія Галицька (1962 р. н.). Сорочка. Край рукава. Полотно, січка; вишивання двобічним «півхрестиком». 2005 р., смт Старі Кути Косівського р-ну Івано-Франківської обл. ПМА за 2008 р.





Рис. 50. Сорочка. Край рукава. Полотно, січка, бісер, нитки; вишивання «півхрестиком», в'язання гачком. 1980-і рр., с. Погорілівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2008 р.



Рис. 51. Гафія Корда (1919—1997 рр.). Стрічковий гердан. Бісер, нитки; нанизування «сіточкою». Перша половина XX ст., с. Річка тепер Міжгірського р-ну Закарпатської обл. ПМ Оксани Шпак за 2010 р.



Рис. 52. Василина Грималюк (1924—1998 рр.). Стрічковий гердан. Бісер, нитки (основа), кінська волосінь (робочі нитки); ткания. 1940-і рр., с. Тишківці тепер Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. ПМА за 2016 р.



Рис. 53. Стрічковий гердан із монетами. Тасьма, бісер, кінська волосінь; нанизування «сіточкою». Кінець XIX ст., Західне Поділля. МХП, ЕП-80525



Рис. 54. Стрічкові гердани до весільного вінка. Фрагмент. Тасьма, бісер, нитки; нанизування «сіточкою». Початок XX ст., с. Вікно тепер Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПК Мельничука



Рис. 55. Стрічковий гердан із підвісками. Тасьма, бісер, нитки; нанизування «сіточкою». Перша половина XX ст., галицька Гуцульщина. ПК Федорчук



Рис. 56. Стрічковий гердан із підвісками. Тасьма, бісер, нитки; нанизування «сіточкою». Перша половина XX ст., Покуття. ПК Гречка



Рис. 57. Стрічковий гердан із підвісками. Фрагмент. Тасьма, бісер, нитки; нанизування «сіточкою». Перша половина XX ст., Покуття. ПК Колодій



Рис. 58. Стрічковий гердан «силянка». Тасьма, бісер, нитки; нанизування «сіточкою». Перша половина XX ст., с. Задубрівці тепер Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. ПМА за 2015 р.



Рис. 59. Анна Глух. Розетковий гердан. Бісер, нитки; набирання в разки, нанизання «сіточкою». Перша половина XX ст., с. Скородне тепер Підкарпатського воєводства Республіки Польща. Сучасна реконструкція Ірини Білик



Рис. 60. Розетковий гердан. Бісер, нитки; нанизання «сіточкою» та «псевдотканням». Початок XX ст., Північна Буковина. МЕХП, ЕР-80533



Рис. 61. Кутовий гердан із монетами. Тасьма, бісер, кінська волосінь; нанизування «сіточкою». Кінець XIX ст., Чернівецька обл. НМНАПУ, О-1156



Рис. 62. Кутовий гердан «шлэйка» з хрестиком. Тасьма, бісер, нитки; ткания. Перша половина XX ст., с. Переволока тепер Буцацького р-ну Тернопільської обл. ПК Петричука



Рис. 63. Хрещатий гердан «штанґета». Бісер, нитки; нанизування «сіточкою». Перша половина XX ст., с. Пшеничники тепер Тисменицького р-ну Івано-Франківської обл. ПК Федорчук



Рис. 64. Перетинчастий гердан. Бісер, нитки, нанизування «сіточкою»; набирання в разки. Перша половина XX ст., м. Косів тепер Івано-Франківської обл. Сучасна реконструкція Олени Федорчук



Рис. 65. Перетинчастий гердан. Бісер, нитки; нанизування «сіточкою». Перша половина XX ст., Східна Галичина. МЕХП, ЕП-22356



Рис. 66. Однодільна селянка. Бісер, нитки; нанизування «сіточкою». Перша половина XX ст., с. Гаврилівка тепер Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл. ПК Колодій



Рис. 67. Марія Ляшенко (1935—1980 рр.). Однодільна селянка. Бісер, нитки; нанизування «сіточкою». 1973 р., с. Гавриляк Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл. ПМА за 2014 р.



Рис. 68. Дводільна селянка «драбинка». Бісер, нитки; нанизування «сіточкою». Перша половина XX ст., с. Рекіти тепер Міжгірського р-ну Закарпатської обл. НМНАПУ, О-3525



Рис. 69. Дводільна селянка з монетами. Бісер, нитки, нанизування «сіточкою». Початок XX ст., с. Малий Кучурів тепер Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПК Василюків



Рис. 70. Зубчаста селянка. Бісер, нитки; нанизування «мозаїкою».  
Середина XX ст., Східна Галичина. МЕХП, ЕП-76705



Рис. 71. Марія Жабич (1931 р. н.). Зубчаста селянка «купочки».  
Бісер, нитки; нанизування «сіточкою». 2004 р., с. Лімна Турківського р-ну  
Львівської обл. ПМА за 2005 р.



Рис. 72. Криза. Бісер, нитки, тканиня; нанизування «сіточкою». Перша половина XX ст.,  
тепер Івано-Франківська обл. ПК Федорчук



Рис. 73. Криза «висьорок довгий». Бісер, нитки, нанизування «сіточкою». Злам XIX—XX ст., с. Лолін тепер Долинського р-ну Івано-Франківської обл. ІФКМ, О-461



Рис. 74. Криза. Бісер, нитки; нанизування прийомами «у хрестик» та «сіточка». Перша половина XX ст., Східна Лемківщина. МЕХП, ЕП-70360





Рис. 75. Об'ємна плетінка «гердяник». Бісер, нитки; нанизування «сіточкою». Кінець XIX ст., м. Кам'янець-Подільський тепер Хмельницької обл. РЕМ, 2342-401



Рис. 76. Об'ємна плетінка. Бісер, нитки; нанизування «сіточкою». Злам XIX—XX ст., Покуття. ПК Гречка



Рис. 77. Обплетене монисто. Бісер, нитки, дерев'яні кульки; нанизування «сіточкою». Початок XX ст., Покуття. МЕХП ІН НАНУ, ЕП-22155



Рис. 78. Стрічковий гердан. Початок XX ст., полотняна тасьма, бісер, нитки, ткания.  
с. Горошівці тепер Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ЧОКМ, III-4047



Рис. 79. Квітка. Бісер, лелітки, нитки; нанизування «сіточкою»,  
шиття. Кінець XIX ст., буковинське Поділля. ПК Снігура



Рис. 80. Квітка. Бісер, нитки; нанизування «сіточкою». 1920-і рр., с. Веренчанка тепер  
Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ЧОМНАП, ПР-36



Рис. 81. Котильони. Січка, бісер; ткания. Початок XX ст.,  
Північна Буковина. ПК Снігура



Рис. 82. Котильон «висьорка». Бісер, нитки; ткания. 1910-і рр., смт Перегінське тепер Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл. НМЛ, С-114



Рис. 83. Котильон. Січка, бісер, нитки; нанизування на 41 нитці «псевдотканням». Середина ХХ ст., Північна Буковина. ПК Валька



Рис. 84. Котильон. Січка, бісер, нитки; ткания. 1930-і рр., м. Бучач тепер Тернопільської обл. Бучацький КМ, експозиція

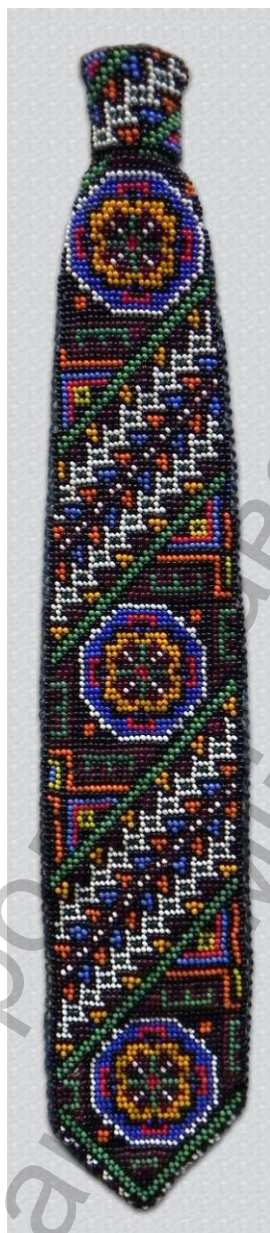


Рис. 85. Краватка. Полотно, бісер, нитки; вишивання «півхрестиком». Перша половина XX ст., с. Чорна Тиса тепер Рахівського р-ну Закарпатської обл. ПМА за 2016 р.



Рис. 86. Черес. Шкіра, картон, бісер, нитки; шиття «у прикріп по карті». Початок XIX ст., буковинська Гуцульщина. ПК Снігура



Рис. 87. Черес. Шкіра, полотно, бісер, нитки; вишивання «півхрестиком». Початок ХХ ст, с. Розтоки тепер Путильського р-ну Чернівецької обл., ЧОМНАП, ОДВ-1063



Рис. 88. Черес. Фрагмент. Шкіра, картон, бісер; шиття «у прикріп по карті». 1910 р., Гуцульщина. МКДПДМ, КН 30



Рис. 89. Стефанія Бесараба. Крайка. Бісер, нитки; ткания. Початок ХХ ст., с. Зарваниця тепер Золочівського р-ну Львівської обл. НМЛ, С-165



Рис. 90. Пояс. Фрагмент. Полотно, оксамит, бісер, нитки; вишивання. 1920—1930-і рр., с. Іллінці тепер Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. МС Іллінці



Рис. 91. «Трисулька». Волосінь, дрібні і великі дуті намистини, паперові квіти; набирання в разки. Початок XX ст., Західне Поділля. МЕХП, ЕП-22633



Рис. 92. Трясунки. Дріт, нитки, бісер, дуті намистини; набирання в разки. Перша половина XX ст., с. Голови тепер Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. МНАПЛ, О-7677



Рис. 93. Гердани для збірного весільного вінка. Бісер, нитки, дуті намистини, склярус, лелітки; тканиня, вишивання. Перша половина XX ст., Західне Поділля. ПК Явної



Рис. 94. Чільце молодої. Тканина, бісер, склярус, дуті намистинки, нитки, вовняні кутасики; нанизування «сіточкою», шиття. Перша половина XX ст., с. Гарасимів тепер Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл. МЕП Тлумацького р-ну, експозиція



Рис. 95. Чільце. Картон, тканина, бісер, нитки; нанизування «сіточкою» та «у хрестик». Перша половина XX ст., Покуття. ПК Тріски



Рис. 96. Весільний вінок. Кінець XIX ст., Північна Буковина. МХП, ЕП-22784



Рис. 97. Весільний вінок. Злам XIX—XX ст., буковинське Поділля. НМНАПУ, О-357



Рис. 98. Весільний вінок. Початок XX ст.,  
м. Заставна тепер Чернівецької обл. НМНАПУ О-938



Рис. 99. О. Микийчук. Весільний вінок «дьорданік». 1930-і рр., с. Вашківці тепер  
Вижницького р-ну Чернівецької обл. ЧОКМ, експозиція





Рис. 100. Весільний вінок. Початок XX ст.,  
буковинське Поділля. НМНАПУ, НД-1736

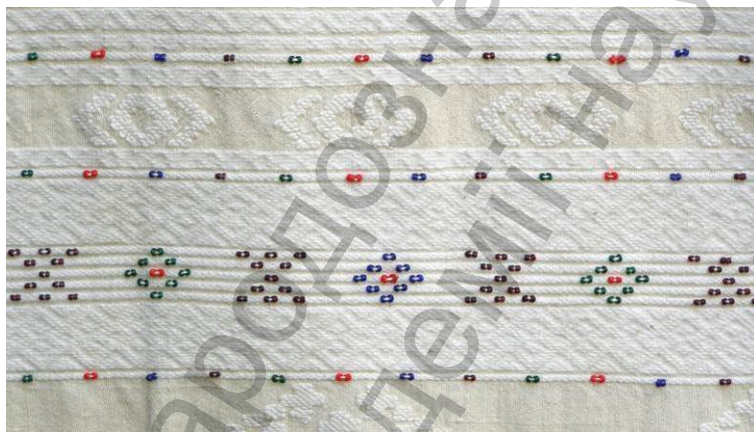


Рис. 101. Намітка «рушник». Фрагмент. Лляні та бавовняні нитки,  
бісер, лелітки; ткання, вишивання. 1920-і рр., с. Задубрівка тепер  
Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ЧОМНАП, КВ-4168



Рис. 102. Намітка «рушник». Фрагмент. Лляні та бавовняні нитки, бісер;  
ткання, вишивання, в'язання. Перша половина XX ст., с. Мосорівка  
тепер Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПК Болюка



Рис. 103. Намітка «рушник» в ансамблі одягу буковинського Поділля.  
Початок XX ст., тепер Заставнівський р-н Чернівецької обл.  
Етно-галерея Роксоляни Шимчук



Рис. 104. Намітка «рушник». Фрагмент.  
Лляні та бавовняні нитки, бісер; ткання, вишивання. Початок XX ст.,  
с. Дубівці тепер Кіцманського р-ну Чернівецької обл. ЧОМНАП, КВ-6244



Рис. 105. Уставкова сорочка. Фрагмент рукава. Полотно, нитки, бісер; вишивання. Кінець XIX ст., буковинське Поділля. ПК Никорак



Рис. 106. Уставкова сорочка. Фрагмент рукава. Полотно, нитки, бісер; вишивання, шиття «у прикріп». Злам XIX—XX ст., с. Каспарівці тепер Борщівського р-ну Тернопільської обл. НМЛ, Т-1655



Рис. 107. Уставкова сорочка. Фрагмент рукава. Полотно, нитки, бісер; вишивання. Початок XX ст., с. Залісся тепер Борщівського р-ну Тернопільської обл. МЕХП, ЕП-81708



Рис. 108. Уставкова сорочка. Фрагмент рукава. Полотно, нитки, бісер; вишивання. Початок XX ст., с. Стецева тепер Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. МЕХП, ЕП-73781



Рис. 109. Марія Дуб'юк (1903—1988 рр.). «Вуставка» до жіночої сорочки. Полотно, бісер, нитки; вишивання. Середина XX ст., смт Ясіня Рахівського р-ну Закарпатської обл. ПК Зелінського



Рис. 110. Уставка. Полотно, бісер, вишивання півхрестиком.  
Перша половина XX ст., с. Богдан Рахівського р-ну Закарпатської обл. ПМА за 2016 р.



Рис. 111. Манжет до чоловічої сорочки. Нитки, бісер, тканиня. 1930-ті рр.,  
с.мт Ясіня тепер Рахівського р-ну Закарпатської обл. ЗКМ, Е-3203



Рис. 112. Жіночий одяг буковинського Поділля.  
Тунікоподібна сорочка: полотно, січка, бісер, нитки; вишивання.  
Перша половина XX ст., с. Самушин тепер Заставнівського р-ну  
Чернівецької обл. ЧОХМ, Т-1190



Рис. 113. Жіноча тунікоподібна сорочка.  
Фрагмент. Полотно, січка, бісер, вишивання. Середина ХХ ст.,  
с. Чорний Потік Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПК Василюків



Рис. 114. Жіноча тунікоподібна сорочка.  
Фрагмент. Полотно, січка, бісер, нитки; вишивання, мережка.  
1970-і рр. Кіцманський р-н Чернівецької обл. ПМА за 2008 р.



Рис. 115. Сорочка з кокеткою. Полотно, бісер, січка, нитки; вишивання, змержування.  
Середина ХХ ст., с. Маршинці Новоселицького р-ну Чернівецької обл. ПК Чуприни



Рис. 116. Манишка «пазушник». Полотно, бісер, нитки; вишивання. 1930-і рр., с. Задубрівка тепер Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ЧОМНАП, ОДВ-960



Рис. 117. «Манішка». Полотно, бісер, нитки; вишивання. Середина ХХ ст., Івано-Франківська обл. ЧОХМ, Т-38



Рис. 118. Марія Делей (1931 р. н.). Блузка «кофточка». Штучний шовк, склярус, бісер; вишивання. 1970-і рр., с. Брідок Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2007 р.



Рис. 119. Галина Петричук (1964 р. н.). Сорочка сучасного крою. Перкаль, січка, вишивання. 2013 р., с. Соколівка Косівського р-ну Івано-Франківської обл. ПМА за 2013 р.



Рис. 120. Сорочка сучасного крою. Штучний шовк, бісер, січка; вишивання. 1980 р., с. Колодрібка Заліщицького р-ну Тернопільської обл. ПМА за 2007 р.



Рис. 121. Кептар. Шкіра, січка; вишивання. 1930-і рр., с. Великий Кучурів тепер Сторожинецького р-ну Чернівецької обл. ЧОМНАП, ОДВ-1135





Рис. 122. Кептар «кожушина з цятками». Шкіра, січка; вишивання. 1960 р., с. Топорівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2007 р.



Рис. 123. «Горсек». Спинка та перед. Оксамит, бісер, склярус; вишивання. 1920-і рр., с. Жуків тепер Бережанського р-ну Тернопільської обл. ПМА за 2011 р.

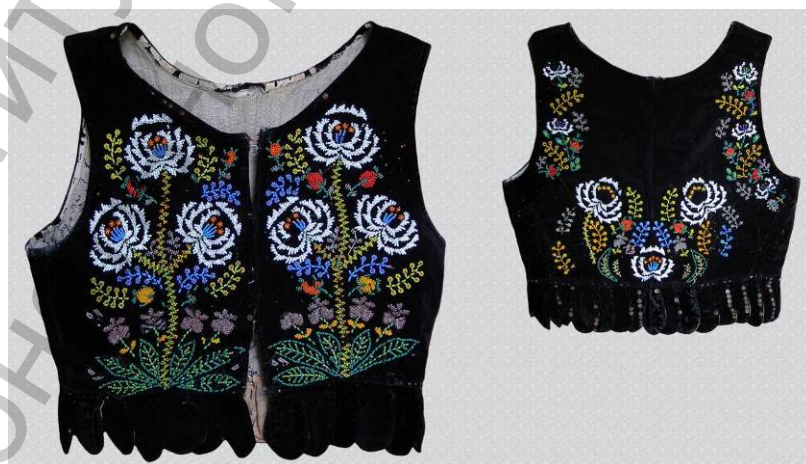


Рис. 124. «Горсет з брижками». Перед та спинка. Оксамит, бісер, лелітки, нитки; вишивання. 1940-і рр., с. Берестяне тепер Самбірського р-ну Львівської обл. ПМА за 2006 р.



Рис. 125. Горсет. Оксамит, бісер; вишивання. Перша половина ХХ ст., с. Милик тепер Новосандецького повіту Малопольського воєводства Республіки Польща. МК «Лемківське село», експозиція



Рис. 126. Горсет. Оксамит, бісер; вишивання. Перша половина ХХ ст., с. Лабова тепер Новосандецького повіту Малопольського воєводства Республіки Польща. МК «Лемківське село», експозиція



Рис. 127. Камізелка «корсётка». Оксамит, склярус, бісер; вишивання. 1920—1930-і рр., с. Подоляни тепер Гошанського р-ну Рівненської обл. РОКМ, Т-2152



Рис. 128. Марія Зозулька (1930 р. н.). Камізелька «серда́к». Оксамит, бісер; вишивання. Середина ХХ ст., с. Рекшин тепер Бережанського р-ну Тернопільської обл. ПМА за 2011 р.



Рис. 129. Магда Федішин (1913—? рр.). Камізелька «середак». Оксамит, бісер; вишивання. 1960—1970-і рр., с. Стриганці Бережанського р-ну Тернопільської обл. ПМА за 2011 р.



Рис. 130. Сардак «петék». Повністю та фрагмент. Перша половина ХХ ст., с. Лазещина тепер Рахівського р-ну Закарпатської обл. ПМА за 2016 р.



Рис. 131. Марія Вальчук (1940 р. н.). Опинка «катрінця». Фрагмент. Вовняна тканина, склярус, січка, бісер; вишивання. 1970 р., с. Чуньків Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2007 р.



Рис. 132. Фартух «запаска з френзлями». Оксамит, бісер; вишивання. 1930-і рр., с. Жуків тепер Бережанського р-ну Львівської обл. ПМА за 2011 р.



Рис. 133. Опинка «плахта». Оксамит, бісер; вишивання «стебловим швом» та «гладдю». 2006 р., с. Садки Заліщицького р-ну Тернопільської обл. ПМА за 2011 р.



Рис. 134. Спідниця. Оксамит, бісер; вишивання. Середина ХХ ст., с. Луковичі Іваничівського р-ну Волинської обл. Іваничівський КМ, експозиція



Рис. 135. Спідниця. Повністю та фрагмент. Вовняна тканина, склярус, бісер, лелітки; вишивання. 1930-і рр., с. Самолусківці тепер Гусятинського р-ну Тернопільської обл. ТОКМ, Т-1350



Рис. 136. Торбина. Фрагмент. Оксамит, бісер; вишивання. 1930-і рр., с. Іллінці тепер Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. ПМА за 2018 р.



Рис. 137. Тайстра. Полотно, січка, бісер; вишивання. Друга половина XX ст., Новоселицький р-н Чернівецької обл. ПК Василюків



Рис. 138. Домініка Козуб (1945 р. н.). «Трайста». Полотно, бісер, січка; вишивання. 1990-і рр., с. Топорівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2007 р.



Рис. 139. Ширинка. Повністю та фрагмент. Полотно, бісер; вишивання. 1930-і рр., с. Белелуя тепер Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. ПК Білика



Рис. 140. Народні назви узорів герданів. Початок ХХ ст., с. Вовчківці тепер Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. НМЛ, С-35—45



Рис. 141. Парубочий капелох. Кінець ХІХ ст., с. Голігради тепер Заліщицького р-ну Тернопільської обл. МЕХП, ЕП-21516



Рис. 142. Стрічковий гердан. Фрагмент. Тасьма, бісер, нитки; нанизування. Рубіж XIX—XX ст., с. Виноград тепер Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. ПК Федорчук



Рис. 143. Стрічковий гердан. Фрагмент. Бісер, нитки; нанизування. Кінець XIX ст., Північна Буковина. ПК Федорчук



Рис. 144. Стрічковий гердан. Фрагмент. Бісер, нитки; нанизування. Початок XX ст., Північна Буковина. ПК Мельничука



Рис. 145. Стрічковий гердан. Фрагмент. Тасьма, бісер, нитки; ткания. Початок XX ст., Покуття. НМНМГП В-3982



Рис. 146. Стрічковий гердан. Фрагмент. Тасьма, бісер, нитки, нанизування. Початок XX ст., буковинська Гуцульщина. ПК Снігура



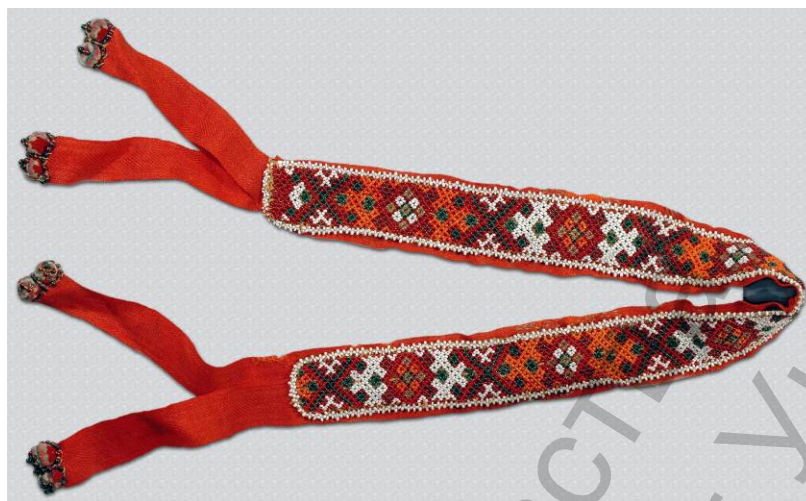


Рис. 147. Стрічковий гердан. Тасьма, бісер, нитки; нанизування.  
Злам XIX—XX ст., Покуття. НМЛ, С-29



Рис. 148. Стрічковий гердан. Тасьма, бісер, нитки; нанизування.  
Початок XX ст., Покуття. ПК Федорчук



Рис. 149. Стрічковий гердан.  
Фрагмент. Бісер, нитки; нанизування. Злам XIX—XX ст., смт Заболотів тепер  
Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. ПК Мельничука



Рис. 150. Стрічковий гердан.  
Фрагмент. Тасьма, бісер, нитки; нанизування. Злам XIX—XX ст., с. Тишківці  
тепер Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. ПМА за 2013 р.



Рис. 151. Марія Савчук (1937 р. н.). Стрічковий гердан «лапка з зозульками» (для капелюха молодого). Фрагмент. Бісер, нитки; тканиня. 2000 р., с. Великий Ключів Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. ПМА за 2013 р.



Рис. 152. Марія Савчук (1937 р. н.). Стрічковий гердан «лапка з квітками» (для капелюха дружби). Фрагмент. Бісер, нитки; тканиня. 2000 р., с. Великий Ключів Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. ПМА за 2013 р.



Рис. 153. Кутові гердани. Бісер, нитки; тканиня. Перша третина ХХ ст.  
 а) с. Деліїв тепер Гусятинського р-ну Тернопільської обл. МЕХП, ЕП-22263  
 б) с. Крогулець тепер Гусятинського р-ну Тернопільської обл. МЕХП, ЕП-22268  
 в) с. Нижбірок тепер Гусятинського р-ну Тернопільської обл. МЕХП, ЕП-22267

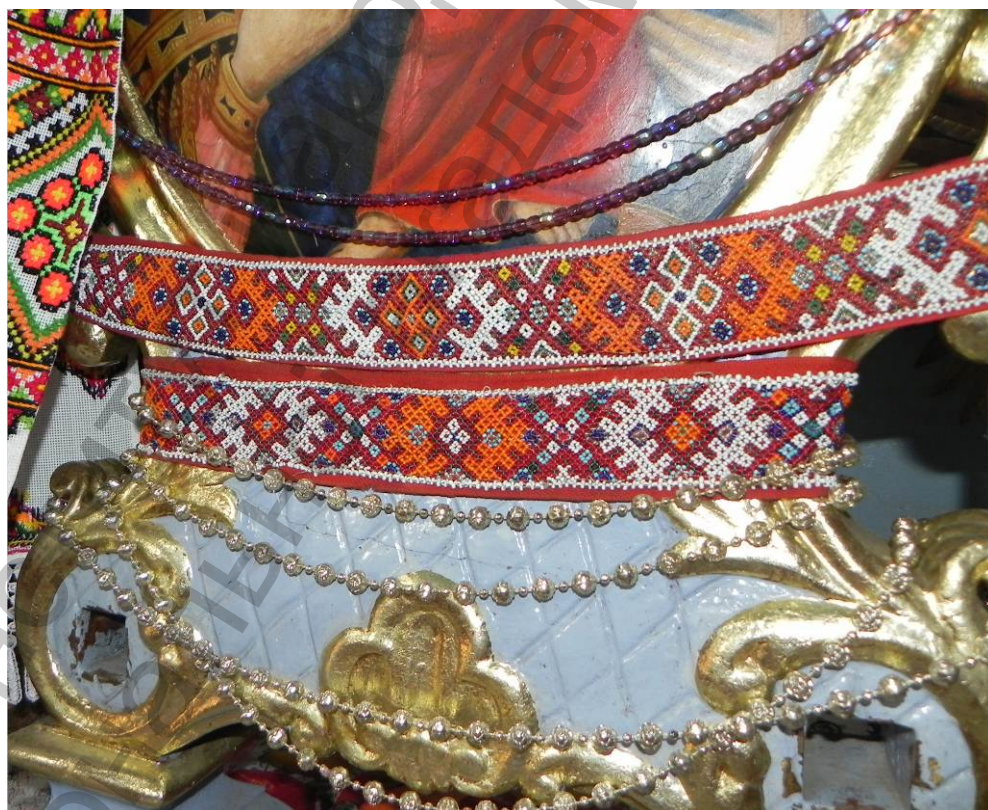


Рис. 154. Процесійна ікона Богородиці, прикрашена герданами початку XX ст.  
Церква с. Чортовець Горodenківського р-ну Івано-Франківської обл. ПМА за 2013 р.



Рис. 155. Посуд з освяченою водою, прикрашений стрічковим герданом із підвісками, сушеним базиліком і різдвяним дощиком. Приватна оселя у с. Підвисокому Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. ПМА за 2015 р.



Рис. 156. Богородичний образ (корони Богородиці й Ісусика мають «герданові взори»). Ікона на склі. Друга половина XX ст., с. Торговиця Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. ПМА за 2012 р.



Рис. 157. Стрічковий гердан. Бісер, нитки; тканина. 1930-і рр., тепер Сокальський р-н Львівської обл. ПК Василюків



Рис. 158. Народна ноша буковинців Прикарпаття (дівчина у стрічкових герданах). 1887 р., с. Іспас тепер Вижницького р-ну Чернівецької обл. ІН НАНУ ІФБ-10619



Рис. 159. Народна ноша буковинського подільянина (капелюх з бісерними квітками). 1909 р., с. Самушин тепер Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ІН НАНУ, ІФБ-11532



Рис. 160. Народна ноша буковинської подолянки (декорований бісером «весільний вінок» і вишита бісером «катрінця» з поясом). 1960-ті рр., с. Мосорівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2007 рік



Рис. 161. Народна ноша буковинської подолянки (вишита бісером тунікоподібна «сорочка плечиками»). 1980-ті рр., с. Погорілівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2008 рік



Рис. 162. Народна ноша буковинської подолянки (на жіночці вишита бісером тунікоподібна «сорочка вінком»). 1970-ті рр., с. Самушин Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2007 рік



Рис. 163. Народна ноша буковинської подолянки (на голові вишитий бісером весільний вінок «коди»). 1990-ті рр., с. Погорілівка тепер Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2008 р.

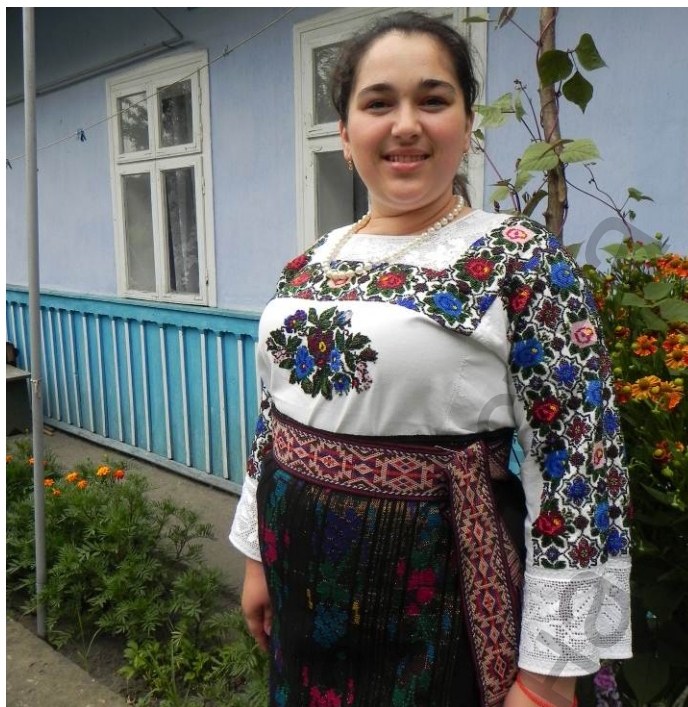


Рис. 164. Народна ноша буковинки Верхнього Попруття (на дівчині вишита бісером та січкою сорочка). 1970-і рр., с. Хлівище Кіцманського р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2015 рік



Рис. 165. Народна ноша буковинки Попруття (на дівчині вишита бісером та січкою сорочка). 2003 рік, Топорівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2007 рік





Рис. 166. Народна ноша західних подолян (келюхи прикрашені герданами). Рубіж XIX—XX ст., с. Винятинці тепер Заліщицького р-ну Тернопільської обл. ІН НАНУ, ІФБ-11430



Рис. 167. Народна ноша західної подолянки (на голові і грудях прикраси з бісеру). Початок XX ст. Борщівський повіт. ІН НАНУ ІФБ 11403



Рис. 168. Народна весільна ноша західних подолян (на молодій весільний вінок з герданами). 1920—30-і рр., с. Більче Золоте Борщівського повіту. ІН НАНУ, ІФБ-11450



Рис. 169. Народна ноша західних подолянок (на голові і грудях прикраси з бісеру). 1960 р., с. Горошова Борщівського р-ну Тернопільської обл. БОККМ



Рис. 170. Народна ноша західної подолянки (усі компоненти вишиті бісером). 2011 р., с. Миколаївка Бучацького р-ну Тернопільської обл. ПМА за 2011 рік



Рис. 171. Народна ноша західної подолянки (безрукавка і опинка вишиті бісером). 2006 р., с. Садки Заліщицького р-ну. Виявлено у с. Бедриківці Заліщицького р-ну Тернопільської обл. ПМА за 2011 рік



Рис. 172. Народна дитяча ноша покутян. Кінець XIX ст., с. Тишківці  
Тепер Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. ІН НАНУ, ІФБ 11279



Рис. 173. Народна ноша покутянок (на обох прикраси з бісеру; на  
дівчині справа також пояс із бісеру). Перша половина XX ст., с. Торговиця  
тепер Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. ПМА за 2012 рік



Рис. 174. Народна весільна ноша покутянок. 1938 р., с. Раковець Городенківського повіту  
[Україна й українці 2008, іл. 4]



Рис. 175. Народна ноша покутян (на дівчатах гердани і котильони).  
Учасники хору. 1930-і рр., с. Чернятин тепер Городенківського р-ну

Івано-Франківської обл. Городенківський КМ, КН-166



Рис. 176. Народна ноша покутянки (сорочка жіноча з мотивом «давній взір»). Початок ХХІ ст., смт Кути Косівського р-ну Івано-Франківської обл. ПМА за 2008 рік



Рис. 177. Народна весільна ноша покутянок (на молодій чільце «берег», бісерні прикраси, сорочка та опинка, вишиті бісером. 2015 р., с. Підвисоке Снятинського р-ну Івано-Франківської обл. ПМА за 2015 рік



Рис. 178. Народна ноша галицьких гуцулів (на жінках прикраси з бісеру). Рубіж XIX—XIX ст., тепер Косівський р-н Івано-Франківської обл. ПК Петричука



Рис. 179. Народна ноша галицької галицьких гуцулок (на дитині та жінці прикраси з бісеру). 1927 р., Косів. Фото Миколи Сеньковського. ІФБ ІН НАНУ



Рис. 180. Народна ноша галицької гуцулки, 1920—1930-ті рр., с. Жаб'є — тепер смт Верховина Івано-Франківської обл. Фото Миколи Сеньковського. ІФБ ІН НАНУ



Рис. 181. Народна весільна ноша закарпатських гуцулів. 1926 р., с. Чорна Тиса тепер Рахівського р-ну Закарпатської обл. Власність Олени Тимчук. ПМА за 2016 рік





Рис. 182. Народна ноша закарпатського гуцула. 1921 р., тепер Рахівський р-н Закарпатської обл. Фото Рудольфа Гулки [Orleštilová 2014, s. 150]



Рис. 183. Народна ноша закарпатської гуцулки першої половини ХХ ст.(на дівчині стрічковий гердан) з Ясіні (урочище Боркан) тепер Рахівського р-ну Закарпатської обл. ПМА за 2016 рік



Рис. 184. Народна ноша галицької гуцулки середини 1970-х рр.  
(сорочка, вишита бісером) зі с. Бабин Косівського р-ну Івано-Франківської обл.  
ПМА за 2013 рік



Рис. 185. Сучасна народна ноша закарпатської гуцулки (сорочка вишита бісером  
у першій половині ХХ ст.) зі с. Костилівка тепер Рахівського р-ну  
Закарпатської обл. ПМА за 2016 рік

## Словник народних назв

Словник народних назв уміщує спеціальні народні терміни, більшість із яких були зібрані під час авторських польових розвідок 2001—2018 рр. на території західних областей України. Окремі народні назви можуть мати пізні походження.

Терміни, які зафіксували попередні дослідники народного одягу українців, подано з посиланням на літературне першоджерело та його автора/авторку. Так само назви бісерних виробів, занотовані в музейних описах (Книги надходжень), подано із вказівкою на інвентарний номер твору. Примітка «ПМА» означає, що терміни зафіксовані мною особисто.

У разі локального використання народних означень в описі зазначено населені пункти, у яких респонденти давали їх чітке визначення. Посилання на район чи область означає, що термін має ширший ареал, де такий термін, як правило, застосовують в одному й тому ж значенні. Терміни, що не окреслені територіальною межею, належать до широко уживаних. Так само до широко уживаних можуть належати й деякі із термінів, що мають вказівку на місце, де вони були мною занотовані.

**Аксамі́тка**, **оксамі́тка**, **яксамі́тка** — оксамитова тканина; чільце у вигляді порівняно широкої смуги оксамиту, що має виконаний бісерними матеріалами декор (Борщівський р-н Тернопільської обл.); стрічковий гердан у вигляді декорованої вишивкою із дутих (порожнистих) намистин або бісеру оксамитової стрічки (с. Гермаківка Борщівського р-ну Тернопільської обл.) [ПМА].

**Байбарáк** — камізелька (с. Самолусківці Гусятинського р-ну Тернопільської обл.) [ПМА].

**Ба́сма**, **ба́сми** — чоловіча нагрудна прикраса у вигляді довгого (до пояса) стрічкового гердана з підвішеним дзеркальцем (буковинське Попруття) [ПМА].

- Баюро́к, бояро́к** — вужчий за крайку жіночий (рідше — чоловічий) пояс, тканий із вовняних ниток (Заставнівський р-н Чернівецької обл.) [ПМА].
- Бі́нда** — декоративна стрічка.
- Бі́тий герда́н** — гердан, виконаний у техніці ткання (с. Жуків Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Бито́нчик** — склярус (с. Тарасівка Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Блищу́чі шклянки́** — скляні намистини дзеркального ґатунку (с. Ворничани Хотинського р-ну Чернівецької обл.) [ПМА].
- Бля́шки** — лелітки.
- Бо́втиці** — імітації монет, якими прикрашали дівочі головні убори (Путильський р-н Чернівецької обл.) [ПМА].
- Бо́мблики** — підвіски в гердані або силянці (с. Жукотин Коломийського р-ну; Підвербці та Озеряни Тлумацького р-ну; с. Слобідка Косівського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА; Литвинець 1986, с. 71].
- Бо́мблики на шию** — розетковий гердан (с. Чортовець Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Бо́мблі** — підвіски до чільця (с. Підвербці Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Борі́дка** — стрічковий гердан із дуже довгими підвісками (с. Орелець Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Брижжувати́** — призбирувати, плісерувати, оздоблювати зборками [Матейко 1996, с. 42].
- Брі́жі** — дрібні густо зібрані складки на сорочці; орнамент, вишитий по зморщеному полотну [Матейко 1996, с. 42].
- Брі́жки** — фалдочки низом горсета (с. Садковичі, Берестяне Самбірського р-ну Львівської обл.) [ПМА].
- Бринзо́лта** — мониста — разки бісеру однакових або різних (мішаних) кольорів (с. Сокирчин Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

- Брицáрь** — манжет сорочки (Північна Буковина) [Кожолянко 1994, с. 88].
- Бруштíни** — об'ємна плетінка (Івано-Франківська обл.) [Литвинець 1986, с. 72; Врочинська 2007, с. 92].
- Будéнка** — сорочка на кожен день [ПМА].
- Верéнька** — святковий фартушок, виконаний із різнобарвних вовняних ниток прийомом килимового ткання (с. Нижнів Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.).
- Вибивáти пацьоркáми** — вишивати бісером.
- Вíбита** — вишита бісерними матеріалами краватка, горсек, запаска абощо.
- Вивáнчик** — частина збірного весільного вінка — від слова «увивати» — тоненькі стрічкові гердани, якими досі «увивають» голову молоді (Гермаківка Борщівського р-ну Тернопільської обл.) [ПМА].
- Висьóрок, вівсьóрок, вівсьóрочок, вісьóрок** — прикраса з бісеру, найчастіше котильон або розетковий гердан [ПМА].
- Вісьóрок довгий** — криза (с. Лолин Долинського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Вíвсик** — склярус або скляна намистинка, що має форму, схожу на овес (с. Тарасівка Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Вінóк** — назва композиції, вишитої на сорочці: замкнена в коло завітчана гірлянда, що накриває верхню частину спини, плечі, розложисто лягає на груди, досягаючи лінії талії (Чернівецька обл.) [ПМА].
- Вінсьóрок** — довгий стрічковий гердан, кінці якого опускали на груди, не зав'язуючи їх (с. Букова Старосамбірського р-ну Львівської обл.) [ПМА].
- Вістóнчик** — котильон (с. Малий Дихтинець, с. Конятин Путильського р-ну Чернівецької обл.) [ПМА].
- Волосовé обíйця** — декоративна доріжка, виткана з вовняних ниток вищого сорту, якою прикрашали стіни (с. Коновка Кельменецького р-ну Чернівецької обл.) [ПМА].

- Вушка** — парна деталь весільного вінка, яку накладали на вуха (сс. Орелець, Вовчківці Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.); підвіски на прикрасі з бісеру [ПМА].
- Гадючі цитки́** — металізовані (покріті нашаруванням металевих кольорів) намистини (с. Чуноків Заставнівського р-ну Чернівецької обл.) [ПМА].
- Гаптува́ння** — вишивання гладдю [ПМА].
- Герда́н кручений** — об'ємна плетінка [Литвинець 1986, с. 72].
- Герда́ник із ціточок** — стрічковий гердан (с. Устя Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Герда́нка** — одnodільна селянка (с. Мишин Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Голоши́йочка** — зубчаста селянка (с. Острівець Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Гонаса́нік** — оксамитова камізулька, декорована вишивкою нитками або бісерними матеріалами (сс. Олешів, Буківна Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Горбо́тка** — опинка, вишита бісером (сс. Белелуя, Устя Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.; сс. Горошова, Вербівка Борщівського р-ну Тернопільської обл.) [ПМА].
- Грі́нка колача́** — шматочок колача (с. Орелець Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Груста́лі** — намиста зі скляних намистин, зокрема й бісеру.
- Гура́лик** — бісерина, намистина [Матейко 1996, с. 152].
- Гу́ска соли́** — подовгувата паперова кілограмова упаковка кам'яної солі, яку клали чоловіки собі в тайстру, ідучи на весілля. Окрім солі, вкладали «пару колачів» (с. Топорівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл.) [ПМА].
- Гу́соші** — монети, які чіпляли до прикрас та *коро́ни* молодої (Рахівський і Тереховлянський р-ни Закарпатської обл.) [ПМА; Коцан 2015, с. 408].

**Гутурінка** — парна деталь весільного вінка молодої: гутурінки накладають на голову молодої разом із *короною*; весільний віночок молодого (закарпатська Гуцульщина) [ПМА].

**Гуцу́лка** — безрукавка типу горсета, вишита бісерними матеріалами або нитками (с. Урмань, Жуків Бережанського р-ну, с. Козова Козівського р-ну Тернопільської обл.). Вишита нитками накладна манишка для чоловічої сорочки (с. Тишківці Городенківський р-н Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Гушки** — трясунки (Верховинський р-н Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Гарда** — стрічковий гердан (Закарпаття; Літинський р-н Вінницької обл., ПК Щибрі), силянка (с. Нересниця Тячівського р-ну Закарпатської обл.) [Матейко 1996, с. 151].

**Герда́н** (у множині — герда́ни або гердані́) — будь-яка прикраса з бісеру, найчастіше — стрічковий гердан [ПМА].

**Гердан круче́ний, гердя́ник крутя́ний** — об'ємна плетінка [ПМА].

**Гердо́н** — стрічковий гердан (с. Урмань Бережанського р-ну Тернопільської обл.) [ПМА].

**Г'єстка** — кокетка на сорочці (с. Бернове Кельменецького р-ну Чернівецької обл.) [ПМА].

**Горбо́тка, го́рбатка** — поясна одноплатова незшита одіж у вигляді спеціально тканого прямокутного шматка тканини шириною 80 см, витканої з вовняної пряжі полотняним чи саржевим переплетенням (Північна Буковина, Західне Поділля, Покуття) [Матейко 1996, с. 61; ПМА].

**Горда́н** — *стрічковий гердан* (с. Вільховець Борщівського р-ну Тернопільської обл.) [Колтатів 1994, с. 62; ПМА].

**Горсек** — те саме, що й *горсет*, іноді цим терміном означували також і безрукавку типу *камізелька* [ПМА].

**Горсет з ла́почками** — *горсет* із фестонами (с. Ракова Старосамбірського р-ну Львівської обл.) [ПМА].

*Горсет з лапцями* — *горсет* із фестонами [ПМА].

*Г'орсет, горс'ет* — жіноча безрукавна нагрудна одіж, довжиною до талії або трохи нижче за неї. Нижні краї горсета, вирізи для голови та рук могли обрамляти викроєними з тієї ж самої тканини, що і вся безрукавка, фестонами трикутної форми, так званими «зубчиками». Але найчастіше нижній край горсета обшивали «лапцями» чи «брижками» півовальної форми. Також траплялися короткі горсети з нашитю унизу планкою (без фестонів) [ПМА].

*Дз'емби* — стрічка, якою капелюх попід бородою фіксували на голові. У святковому капелюсі вона часто мала вигляд вузького гердана. У буденному — блискучого ремінчика або засученого з кількох кольорових ниток шнурочка (с. Вільховець Борщівського р-ну Тернопільської обл.) [Колтатів 1994, с. 62].

*Дзеркальні циткі* — дзеркальний бісер (с. Чуньків Заставнівського р-ну Чернівецької обл.) [ПМА].

*Дзиг'арка* — котильон, який слугував брелком до годинника (Заставнівський р-н Чернівецької обл.; НМНАПУ, О-305) [ПМА].

*Дзюмб'алик, дзюмб'алик* — стрічковий гердан для голови (Борщівський р-н Тернопільської обл.) [ПМА].

*Дзьомбірки* — підвіски з намистин у чільці покутянки [Стельмащук 2013, с. 203].

*Дзьомблики* — підвіски на прикрасі з бісеру (Гуцульщина, Покуття) [ПМА].

*Додільна сорочка* — сорочка, стан якої пошито з довгого куска матерії, яка не мала шва на поясі [Кожолянко 1994, с. 79]; довга сорочка, стан якої пошито з одного або двох полотен [ПМА].

*Драб'інка* — стрічковий гердан (Бойківщина); прикраса з бісеру (Міжгірський р-н Закарпатської обл.) [ПМА].

*Дроб'енька* — бісер (Закарпаття) [Федорчук 2007а, с. 19].

*Дьондя, дьонд'ятка* — бісер (Закарпаття) [Литвинець 1986, с. 70].



- Жупа́н** — оксамитова камізелька, вишита бісерними матеріалами або нитками (Бережанський, Козівський р-ни Тернопільської обл.; с. Буківна Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Зака́тана го́рбатка** — горбатка із закладеними за пояс краями (Заставнівський р-н Чернівецької обл.) [ПМА].
- За́паска** — фартух (Східна Галичина) [ПМА].
- Заплітати ця́тками оплі́т** — оздоблювати краї рукавів, горловину й поділ сорочки мереживом, виплетеним із бісеру, який у певній послідовності (щоб утворився різнобарвний візерунок) набрали на нитку (Заставнівський р-н Чернівецької обл.) [ПМА].
- За́плітки** — пасма червоної вовни, що вплітаються молодій у волосся (с. Ільці Верховинського р-ну) [ПМА].
- Затичкі́** — те саме, що й *ву́шка*, — парна деталь весільного вінка, яку накладали на вуха (с. Орелець Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Згарда, згарди** — прикраса з бісеру (Муровано-Куриловецький р-н Вінницької обл., ПК Щибрі, НМНАП, О-6520).
- Зуба́та** — зубчаста силянка (с. Королівка Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Зубо́к** — зубчаста силянка (с. Шандровець Турківського р-ну Львівської обл.) [Федорчук 2015а, 440].
- Зубчи́ки** — зубчаста силянка (с. Букова Старосамбірського р-ну Львівської обл.) [ПМА].
- Інди́ки** — однодільна силянка (с. Букова Старосамбірського р-ну Львівської обл.) [ПМА].
- Йорда́н, йорда́ник** — стрічковий, а також розетковий гердан (Буковина) [ПМА].
- Кабáт** — горсет (с. Стара Сіль Старосамбірського р-ну Львівської обл.) [ПМА].

- Кабátка** — кептар (с. Тишківці Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Казакі́н** — пошита з оксамиту або з іншої цупкої тканини та вишита бісером або нитками камізелька (с.мт Степань Рівненської обл.) [ПМА].
- Камізе́лька** — безрукавка, кроєна переважно з оксамиту темних кольорів і прикрашена вишитим декором. Горсет без *лапців* (с. Стриганці Тисменицького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Кана́да** — зубчаста силянка (с. Горошова Борщівського р-ну Тернопільської обл.) [ПМА].
- Ка́нка, тка́нка** — прикраса з бісеру, виконана в техніці нанизання або ткання (с.с. Клубівці Тисменицького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Капелюши́ня** — дівочий відносно високий вінцеподібний святковий та весільний головний убір буковинки, зазвичай прикрашений однією-кількома бісерними стрічками, а також штучними квітами, різнобарвними шовковими стрічками [Матейко 1973, с. 48; ПМА].
- Кара́буля, кара́булька** — дівочий вінцеподібний святковий та весільний головний убір, аналогічний *капелюшиню*, який побутував у деяких суміжних із Буковиною селах Покуття [Мрочко 1977, с. 19—20; NM, S-1945].
- Карабу́шка** — скринька, у якій гуцули зберігають свої весільні вінки (закарпатська Гуцульщина) [ПМА].
- Кару́к** — глей — загуслий сік, що виступає на стовбурах фруктових дерев (вишень, черешень, слив), за допомогою якого приклеювали позлітку до весільного барвінкового віночка (с. Орелець Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Ка́танка** (у множині — катанкі) — безрукавка, пошита з оксамиту й вишита нитками або бісером (с. Вільшаниця Тисменицького р-ну Івано-Франківської обл.; с. Жуківці Зборівського р-ну Тернопільської обл.) [ПМА].

**Катрі́нця** (у молдован — катрінце) — опинка зі щільної чорної тканини, декорована вишивкою бісером, січкою, склярусом. Перші катрінці в 1960-х рр. нерідко вишивали бісером на домотканій темній горбатці (Заставнівський р-н Чернівецької обл.). У 1970-х рр. катрінці, які купували в майстринь-буковинок, з'явилися в ансамблі народного одягу Снятинського р-ну Івано-Франківської обл., а згодом також в інших суміжних із Буковиною районах [ПМА].

**Килимо́ва за́паска** — аналогічний *верёньці* святковий фартушок, виконаний із різнобарвних вовняних ниток прийомом килимового ткання. У 1920—50-х рр. такий фартушок прикрашали бісерними френзлями. Бісерними матеріалами також іноді вишивали поверху тканого орнаменту (Борщівський р-н Тернопільської обл.) [ПМА].

**Китиці́** — червоні вовняні кульки з ниток, які кріплять із чотирьох сторін на барвінкових віночках нареченої та нареченого (Снятинський р-н Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Кі́шечка** — об'ємна плетінка (с. Мишин Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.); тоненький ланцюжок із бісеру, плетений на дві нитки (Тисменицький, Тумацький р-ни Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Кінта́рь** — кептар (с. Белелуя Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Кі́нци** — червоні вузькі стрічки на весільному вінку молодої (с. Орелець Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Кі́ски** — зачіска молодої у вигляді двох заплетених кіс, укладених вінком (Покуття) [ПМА].

**Клю́чка** — гачок для в'язання (с. Чуньків Заставнівського р-ну Чернівецької обл.) [ПМА].

**Ключкі́** — підвіски в гердані або силянці (Тумацький р-н Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Ключко́ва шле́йка** — силянка з підвісками (с. Вільшаниця Тисменицького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

- Кóвцики** — підвіски на селянці (с. Яворів Косівського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Кóда** — дівочий головний убір у вигляді вузької завітчаної корони, увінчаної пучком ковили, без бісерних стрічок (с. Топорівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл.); *капелюшня* (с. Погорілівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл.) [ПМА].
- Кодінка** — чорна оксамитова тасьма, яку пришивали до верху салби; слугувала зав'язками салби (Заставнівський р-н Чернівецької обл.) [ПМА].
- Кóлена цїрка** — мережка (Заставнівський р-н) [ПМА].
- Коралéта** — селянка з підвісками (с. Бабче Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Корáлики, корáльки** — бісер [ПМА].
- Корáльок** — нагрудний гердан (Буковина) [Матейко 1996, с. 155].
- Королькі** — бісер (Козівський, Бережанський р-ни Тернопільської обл.) [ПМА].
- Королькóві цїткі** — прозорі та непрозорі глянцеві намистинки без будь-якого нашарування (с. Чуньків Заставнівського р-ну Чернівецької обл.) [ПМА].
- Корóна** — центральна частина весільного вінка закарпатської гуцулки, що мала круглу основу (діаметр — 10—12 см), яку обшивали фабричною матерією і декорували великим круглим дзеркальцем, різноколірними дутими скляними намистинками, бісером, склярусом, маленькими квадратними дзеркальцями, декоративними гудзиками (сmt Ясіня Закарпатської обл.) [ПМА; Коцан 2015, с. 408].
- Коронувáти** — шити бісером «у прикріп» (с. Поточани Бережанського р-ну Тернопільської обл.) [ПМА].
- Кору́нка, кору́ночка** — вив'язане гачком мереживо по низу рукавів та подолу сорочки. Може бути виконане з кольорових ниток або виплетене з

бісеру, попередньо набраного на нитку (Заставнівський р-н Чернівецької обл.) [ПМА].

**Корунувати** — шити бісером у прикріп (якщо нема тоненької голочки для бісеру) [ПМА].

**Котильон, котиліон, кутальон** — назва танцю, на який запрошувала дівчина. Також назва прикраси, яку перед танцем котильоном дівчина дарувала уподобаному нею хлопцеві. Прикраса мала п'ятикутну або чотирикутну форму. Зазвичай її виконували технікою ткання з дрібного бісеру.

**Котильонова забáva** — сходина молоді із веселими розвагами та танцями, які в селах Східної Галичини та Буковини організовували в часі Великодніх свят. У містах такі забави відбувалися частіше та не обов'язково приурочувалися до свята. Неодмінною складовою молодіжної забави був дівочий танець «котильон». Запрошуючи уподобаного парубка до танцю, дівчина дарувала йому власноруч виконану прикрасу, яку називали так само, як і танець, — «котильон».

**Кóфточка** — жіноча сорочка, кроєна з нейлону чи іншої переважно синтетичної матерії й вишита нитками або бісером, січкою чи склярусом (с. Брідок Заставнівського р-ну Чернівецької обл) [ПМА].

**Кра́йка** — широка силянка або криза (с. Манів Сяноцького повіту Підкарпатського воєводства, Республіка Польща) [Матейко 1996, с. 155]; широкий чоловічий (жіночий) пояс, тканий із вовняних ниток [ПМА].

**Кра́йча** — криза (Лемківщина) [Стельмащук 1999, с. 338].

**Криву́лька** — силянка (сс. Завадка, Мита Сколівського р-ну Львівської обл.); криза (Лемківщина) [Матейко 1996, с. 155].

**Крíска** — однодільна силянка (с. Гонятичі Миколаївського р-ну Львівської обл.) [ПМА].

**Крóсна, кросéнця** — верстат для роботи в техніці бісерного ткання [ПМА].

**Крученик** — об'ємна плетінка [Литвинець 1986, с. 72].

**Кубра́к** — камізелька (с. Гонятичі Миколаївського р-ну Львівської обл.).

- Купочки** — зубчаста силянка (с. Лімна Турківського р-ну Львівської обл.) [Федорчук 2015а, 440].
- Курудзяний** або **курузяний шов** — вишивка жовтими нитками, що імітує «цирку» (Буковина) [ПМА].
- Кутальон** — котильон (с. Комарно Городоцького р-ну Львівської обл.) [ПМА].
- Кутельянова забава** — те саме, що й *котильонова забáva*. У с. Комарно Городоцького р-ну Львівської обл. її організовували на Йордань. Дівчина дарувала своєму обранцеві прикрасу на груди (зліва). Пізніше такі прикраси могли чіпляти до кишенькових годинників [ПМА].
- Лабати пацьорки** — великі бісеринки (с. Бабин Косівського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Лавка** — тоненький стрічковий гердан (с. Королівка Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Лайбик** — *горсет* або *камізелька* (Закарпаття) [Коцан 2015, с. 405].
- Ланка** — стрічковий гердан (с. Лолин Долинського р-ну Івано-Франківської обл.).
- Ланци** — об'ємна плетінка [Врочинська 2007, с. 92].
- Ланцок** — котильон (с. Крайниково Хустського р-ну Закарпатської обл.; РЕМ, 8762-11578); об'ємна плетінка (Закарпатська обл.) [Литвинець 1986, с. 72].
- Ланка** — стрічковий гердан (Бойківщина) [Вовк 1995, с. 130; Воропай 1991, с. 315; Білан 2000 с. 316].
- Ланка** — однодільна силянка або стрічковий гердан (сс. Сопів, Великий Ключів Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Ланці** (горсик із лапцями) — овальної або трикутної форми фестони, якими обшивали нижній край горсета [ПМА].
- Лейбик** — кептар, кожушана безрукавка (с. Вістря Монастирського р-ну Тернопільської обл.) [ПМА].
- Лелелки** — намисто, бісер (Івано-Франківська обл.) [Матейко 1996, с. 155].

- Ліци** — розетковий гердан (с. Верхня Яблунька Турківського р-ну Львівської обл.).
- Лучка** — стрічковий гердан (Центральне Полісся) [Чубинский 1877, с. 426]; прикраса з бісеру (с. Горностайпіль Чорнобильського р-ну Київської обл.) [Білан 2000 с. 316]
- Мальована сорочка, мальованка** — сорочка з ізоморфною вишивкою, декор якої спочатку наносили на полотно олівцем, а вже потім промальовані обриси вишивали нитками або бісером [ПМА].
- Маніство** — те саме, що й *сълби* (с. Мосорівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл.) [ПМА].
- Маніста** — бісер (Закарпаття) [ПМА].
- Мачок** — орнаментальний мотив (на силянці) у вигляді ромбика з хрестиком усередині (с. Сокирчин Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Маше́стр** — оксамитова, велюрова або плюшева тканина (с. Самолусківці Гусятинського р-ну Тернопільської обл.) [Федорчук 2005, с. 105].
- Мента́лик** — монета або круглий металевий образочок, який носили на шнурочку або підвішували до прикраси, наприклад хрещатого гердана (Покуття) [ПМА].
- Менте́лі** — монети з вушками або дірочками, які чіпляли до герданів (с. Баб'янка, Струпків Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Мінтя́н** — безрукавка із вичиненої шкіри, довжиною нижче від стегон, переважно оздоблена хутром тхора.
- Місю́ркі** — те саме, що й *перелка* (сс. Озеряни, Вікняни Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Моні́ства** — прикраса у вигляді стрічкового гердана з пришитими до нижнього краю монетами (Західне Поділля; НМНАПУ, О-3635).
- Мори́щанка** або **мо́рищинка** — уставкова сорочка, верхня частина якої зібрана на шнурівку [ПМА].

**Мóрицинка** — вишита нитками або бісером декоративна смуга між *поликом* та *стовпом* рукава сорочки [Кольбенгаєр 2008, с. 7; Матейко 1996, с. 49; Кожолянко 1994, с. 83].

**Мохтáлики** — разки насиленого на нитку бісеру, який у такому фасуванні продавали в міських та сільських крамничках (с. Озеряни Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**На парí,** на дві нитки — назва способу вишивання, пов'язана з використанням подвійної нитки (буковинське Поділля) [ПМА].

**На чíсницю,** чисниця, на три нитки — назва способу вишивання, пов'язана із використанням потрійної нитки (буковинське Поділля) [ПМА].

**Нагрудник** — декорована вишивкою нитками або бісерними матеріалами накладна манишка, яку одягали поверх сорочки (с. Мосорівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл.) [ПМА].

**Нагруднік** — пошитий з оксамиту або з іншої цупкої тканини та вишитий бісером чи нитками горсет (с.мт Степань Сарненського р-ну Рівненської обл.) [ПМА].

**Оббивáти королькáми** — вишивати бісером (с. Козівка Козівського р-ну Тернопільської обл.) [ПМА].

**Обшивка** — вишитий комір-стійка на чоловічій сорочці (с. Сокирчин Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Пáзуха** — те саме, що й *нагрудник*, — декорована вишивкою нитками або бісерними матеріалами накладна манишка, яку одягали поверх сорочки (с. Селятин Путильського р-ну Чернівецької обл.) [ПМА].

**Пáмплики** — підвіски в гердані або селянці (с. Шепіт, Брустурів Косівського р-ну Івано-Франківської обл.) [Литвинець 1986, с. 71].

**Пацєркі, пацюркі, пацьóрки, пацьорóчки** — бісер, рідше — січка, склярус. Мониста з бісеру або з більших за бісер намистин [ПМА].

**Перéлка, пéрла** — дуті (порожнисті) скляні глянцеві намистинки біло-молочного або біло-кремового кольору, розміром як дрібний горох і



менше, що нагадують дрібні річкові перла; набрані на нитку дуті намистинки будь-якого кольору [ПМА].

**Перехрестя** — перетинчастий гердан (с. Петрів Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Пёрла воскові** — те саме, що й *перёлка*, — дуті намистини біло-молочного або біло-кремового кольору [ПМА].

**Петék** — верхній одяг із коміром та рукавами, пошитий зі сукна. Святковий петек іноді декорували вишивкою бісером (закарпатська Гуцульщина) [ПМА].

**Пі́лка, пі́лочка** — зубчаста силянка (Покуття).

**Півсі́чка** — січка, різаний склярус (Заставнівський р-н Чернівецької обл.).

**Підбиндок** — основа весільного вінка — картонний обруч, який зашивали зрібним полотном і до якого кріпили *бинди*. Саме ж полотно зашивали листям барвінку (с. Вільшаниця Тисменицького р-ну Івано-Франківської обл.).

**Підти́чка, підти́чка**, — спідня частина довгої сорочки. За матеріал для *підтички* часто слугувало полотно гіршої, грубшої, аніж для *стану*, якості. На Буковині нижній край підтички святкової сорочки оздоблювали вишивкою та мереживом. Таке оздоблення визирало з-під «горбатки» або «катрінці» (Заставнівський р-н Чернівецької обл.) [ПМА].

**Плáтва** — те саме, що й *нагрудник*, — декорована вишивкою нитками або бісерними матеріалами накладна манишка, яку одягали поверх сорочки (с. Шепіт Путильського р-ну Чернівецької обл.) [ПМА].

**Плéти** — зачіска у вигляді двох кіс, укладених вінком (с. Орелець Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Плеті́нка** — прикраса з бісеру, виконана в техніці нанизування. Стрічковий гердан (Пустомитівський р-н Львівської обл.). Однодільна силянка (Тисменицький, Тлумацький р-ни Івано-Франківської обл.) [ПМА].

- Плётянка** — однодільна силянка (с. Гарасимів Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Плечико** — верхня частина рукава уставкової сорочки. У святкових буковинських сорочках переважно плечико мало стрічково-ярусну композицію з обрамленням мережкою [Кольбенгаєр 2008, с. 7; Кожолянко 1994, с. 80].
- Пліскавки** — лелітки (с. Монастирок Борщівського р-ну Тернопільської обл.) [ПМА].
- Побóжний гердан** — хрещатий гердан, на який чіпляли образок або хрестик (с. Сокирчин Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Повідéць** — плетений шнур, що слугує зав'язкам на фартуху (*вереньці*) у вигляді шнура (с. Нижнів Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Поволо́ка** — наволочка (с. Нижнів Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Поді́л, подóлки** — те саме, що *підтичка* (Північна Буковина) [ПМА].
- По́лик** — вишита вставка на плечах сорочки [Матейко 1996, с. 53].
- Полтавка** — блузка, вишита нитками, що має декор з геометричних мотивів. Круглий виріз горловини призібраний і обмережаний «корункою» з ниток. Рукав також призібраний унизу (с. Горошова Борщівського р-ну Тернопільської обл.) [ПМА].
- Попо́ясниця** — те саме, що й *стан*, — верхня частина сорочки [Кожолянко 1994, с. 78].
- Портяні́ці** — полотняні штани [ПМА].
- Пояс із цято́к** — пояс, викроєний із полотняної або вовняної (чорної) тканини і вишитий січкою (буковинське Поділля) [ПМА].
- Припинда́, припинда́чка** — фартух, декорований бісерними матеріалами або лелітками; тоді як узорно тканий фартух називають «запаскою» (Бучацький та Борщівський р-ни Тернопільської обл.) [ПМА].

- Пріпінка** — фартушок з оксамиту (с. Вікняни Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Прициркóваний рукав** — рукав (сорочки), який у місці стикування зі станком має мережку або імітацію мережки (Буковина) [ПМА].
- Рабúшка** — стрічковий гердан (Баранівський р-н Житомирської обл., ПК Перевертнюка).
- Райтки** — штани з темно-зеленого сукна, які спочатку були компонентом військової уніформи, а після служби в армії ставали компонентом сільської ноші [ПМА].
- Решітка** — одnodільна силянка з підвісками «кóвциками» (с. Яворів Косівського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Римúнські цяткі** — дрібний бісер та січка, які можна побачити на творах кінця ХІХ — середини ХХ ст. Бісерний матеріал, що продавався за панування Румунії [ПМА].
- Рі́нські** — прикраси з монет (с. Угорники Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.; с. Тишківці Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Роблéне** — власноруч виготовлене, не куповане [ПМА].
- Рукав'я́нка** — сорочка з повністю вишитими рукавами [ПМА].
- Рушні́к** — намітка, рушник (Північна Буковина) [ПМА].
- Ручні́к** — намітка (Буковина) [Кольбенгаєр 2008, с. 8]
- Сáлби** — прикраса з монет, нашитих на викроєну у формі півовала чи прямокутника полотняну або оксамитову тканину; прикраса з монет, підвішених до тасьми [Снігур 2017, с. 103—109].
- Самі́т, самітка** — оксамитова тканина (Західне Поділля) [ПМА].
- Сардачо́к** — камізелька (с. Стриганці Тисменицького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Світі́лки** — дружки молодого (Покуття) [ПМА].
- Свято́шна сорочка** — святкова сорочка [ПМА].
- Серда́к, середáк** — камізелька (Опілля, Західне Поділля) [ПМА].

- Сі́ленка** — нанизаний (силяний) стрічковий гердан (сс. Яворів, Бабин Косівського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Сі́лянка** — прикраса з бісеру, виконана в техніці нанизання; однодільна силянка [ПМА].
- Сі́кані́ця** — січка, склярус (Тлумацький р-н Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Сі́чка** — склярус [ПМА].
- Сі́чкова́ плéтянка** — однодільна силянка, виконана зі склярусу (Тлумацький р-н Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Скарбóнка** — те саме, що і *карабу́шка* (закарпатська Гуцульщина) [ПМА].
- Соло́мка** — склярус (Покуття) [ПМА].
- Сорокі́вці** — прикраса з монет [ПМА].
- Соро́чка ві́нком** — сорочка, що має у нагрудній частині композицію у вигляді квіткової гірлянди, укладеної півмісяцем «вінком» (Заставнівський р-н Чернівецької обл.) [ПМА].
- Соро́чка рукава́ми** — сорочка, рукави якої повністю вкриті вишивкою (буковинське Поділля) [ПМА].
- Ста́н, ста́но́к, соро́чка-ста́но́к** — верхня частина сорочки, сорочка без підтічки [ПМА].
- Ста́нек** — горсет (с. Урмань Бережанського р-ну Тернопільської обл.) [ПМА].
- Ста́нек ві́битий** — горсет, вишитий бісерними матеріалами (сс. Урмань, Поточани Бережанського р-ну Тернопільської обл.) [ПМА].
- Ста́нек, ста́нік** — горсет (сс. Буківна, Вікняни Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Стовп** — нижня частина рукава сорочки [Кожоляно 1994, с. 79].
- Стовпí** — рукави сорочки, повністю вкриті вишивкою [ПМА].
- Стонжéйка** — тасьма (с. Тарасівка Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].
- Сьомилі́** — стрічковий гердан із підвісками (с. Вербівці Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.; ІФКМ, КН-23903, О-512).

**Таблички** — лелітки (с. Урмань Бережанського р-ну Тернопільської обл.) [ПМА].

**Тайстра** — сумка для обрядового хліба; найчастіше використовується для колачів, із якими ідуть на весілля (Заставнівський р-н Чернівецької обл.) [ПМА].

**Таляри** — прикраси з монет (не лише талерів), також пришиті до герданів монети (с. Мишин Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Тканка** — прикраса з бісеру (Тисменицький і Тлумацький р-ни, с. Баб'янка Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Торольоца** — однодільна силянка (сmt Ясіня Рахівського р-ну Закарпатської обл., ЯІКМ. Інв. № 640).

**Трайста** — те саме, що й *тайстра* (с. Топорівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл.) [ПМА].

**Трасу́нка, трісу́нка, трісу́льки** — трясунки [ПМА].

**Три́зуб** — котильон із зображенням тризуба (с. Баранчиці Самбірського р-ну Львівської обл.; с. Сокирчин Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Три́пак** — однодільна силянка з довгими підвісками (с. Торговиця Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.; ІФКМ, О-1418).

**Увиванкі́** — червоні стрічки, які вплітають у коси (*кіски*) молодої, коли їй убирають весільний вінок (с. Прутівка Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Увива́нчик** — те саме, що й *вива́нчик* [ПМА].

**Уві́нчане** — так називають буковинські гуцулки старшого віку свою весільну ношу; її тримають на вічний спочинок (с. Дихтинець Путильського р-ну Чернівецької обл.) [ПМА].

**Фесті́ни** — приурочені до релігійних свят фестивалі народної культури, які активно проводили на теренах Польщі у міжвоєнний період [ПМА].

**Хроба́к** — об'ємна плетінка (Івано-Франківська обл.) [Литвинець 1986, с. 72].

**Хроба́к настоя́щий** — об'ємна плетінка [Врочинська 2007, с. 92].

*Хрусталі́* — те саме, що й *грусталі́*.

*Ца́пка* — прикраса з бісеру типу язика (с. Буківна Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

*Ці́рка* — мережка або її імітація (вишивка одноколірними, найчастіше жовтими, нитками або бісером); розташована зазвичай у місці пришивання рукава, навколо нагрудного вирізу, також унизу рукава та низом «підтічки» [ПМА].

*Ціткі́, ціточкі́, цяткі́* — бісер (буковинське Поділля; сс. Белелуя, Устя Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

*Цо́мбрички* — підвіски до гердана або селянки (с. Жукотин Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

*Цо́мплики* — підвіски в гердані або селянці (с. Вербовець Косівського р-ну Івано-Франківської обл.) [Литвинець 1986, с. 71].

*Цурка́нка* — довга хутряна безрукавка, довжиною нижче від стегон, пошита з вичиненої овечої шкіри та облямована шкіркою тхора (Північна Буковина) [ПМА].

*Цурка́нка волоська* — те саме, що й *цурка́нка* (с. Завалля Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

*Цяткі́* — бісер (Буковина, сс. Белелуя, Устя Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.).

*Цьо́мблики, цьо́мплики* — підвіски в гердані, селянці або на чільці (с. Тишківці Городенківського р-ну, с. Сокирчин Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

*Червачо́к* — об'ємна плетінка (с. Казанів Коломийського р-ну, с. Заваха Калуського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

*Червоня́нка* (у множині — червоня́нкі) — сорочка, вишита червоними нитками (сс. Белелуя, Устя Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Чéшка** — образочок, який чіпляли на прикрасу з бісеру або носили окремо на ниточці (с. Сокирчин, Ісаків Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Чéшок** — монета, пришита в центрі стрічкового гердана або іншої бісерної прикраси (Городенківський р-н Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Чимбáрик** — гердан (м. Рахів Закарпатської обл.) [Коцан 2012, с. 150].

**Чі́лце** — чільце молоді у вигляді широкої (близько 3 см) смуги, кроєної з оксамиту й декорованої нанизаним герданом із підвісками (с. Сокирчин Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Чімберáк** — силянка (с. Лопухів Тячівського р-ну Закарпатської обл.) [Матейко 1996, с. 159].

**Чі́чка** — трясунки (с. Задубрівці Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Чубок** — відзнака дівчини, що мала віддаватися. Наречена ходила у весільному вінку з чубком останній тиждень перед весіллям. У четвер чубок знімали. Замість нього поверху всіх деталей весільного вінка одягали барвінковий вінок (с. Устя, Прутівка Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Ширі́нка** — стрічковий гердан (бойки) [Матейко 1996, с. 159].

**Ширі́нка, ширі́ночка** — вишита полотняна невеличка (завширшки 40—50 см) хустинка. Власноруч вишиту ширинку дівчина носила в руці. Також могла дарувати її коханому хлопцеві, який у часі весілля носив її, заткавши за свій пояс. Також ширинки іноді завішували під образами [Нова хата 1928а, с. 26; Матейко 1996, с. 164; Снігур 2017, с. 100—102].

**Шкля́нкі** — скляні намистини (с. Ворничани Хотинського р-ну Чернівецької обл.) [ПМА].

**Шкляно́чки, пацьоро́чки шкляно́чками** — склярус (с. Казанів Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Шлéйка** — прикраса з бісеру (Тернопільська, Івано-Франківська обл.); стрічковий гердан (Монастириський, Гусятинський р-ни Тернопільської

обл.; Тисменицький і Тлумацький р-ни Івано-Франківської обл.) [ПМА]; перетинчастий гердан (с. Завадка Калуського р-ну Івано-Франківської обл.; ІФКМ, О-332); кутовий гердан (с. Переволока Бучацького р-ну Тернопільської обл.; ПК Петричука).

**Шл'ейка** — широка однодільна силянка (с. Палагичі Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Шлярка** — нанизана з бісеру прикраса (с. Буківна Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.); прикраса у вигляді тонкої матерчастої стрічки з нашитими на неї довгими підвісками зі склярусу або подовгастих намистин (Борщівський р-н Тернопільської обл.) [ПМА].

**Шлярка з цято́к** — розетковий гердан (с. Берегомет Кіцманського р-ну Чернівецької обл.) [ПМА].

**Шнуркі́** — разки намистин (с. Вікняни Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Шну́флик** — те саме, що й *ширінка* [Матейко 1996, с. 164].

**Шовкові циткі́** — матовий бісер, січка чи склярус (с. Чуньків Заставнівського р-ну Чернівецької обл.) [ПМА].

**Штане́та** — хрещатий гердан (Тисменицький та Тлумацький р-ни Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Штані́** — розетковий гердан (с. Пужники Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.) [ПМА].

**Щі́точка** — декоративна стрічка, один із країв якої обрамлений густим ворсом, що нагадує щіточку (звідси й назва). Такі щіточки нашивали внизу спідниці (с. Урмань Бережанського р-ну Тернопільської обл.) [ПМА].



## Список опублікованих праць за темою дисертації

*Монографії:*

1. Федорчук О. Бісерне оздоблення народної ноші українців (на матеріалах західних областей України). Львів: Інститут народознавства НАН України, 2021. 320 с., іл.
2. Федорчук О. Українські народні прикраси з бісеру. Львів: Інститут народознавства НАН України; Свічадо, 2007. 120 с., іл.

*Розділи у колективних монографіях:*

3. Федорчук О. Вироби з бісеру. *Етнографічні групи українців Карпат. Бойки*. Харків: Фоліо, 2020. С. 537—544.
4. Федорчук О. Вироби з бісеру. *Етнографічні групи українців Карпат. Лемки*. Харків: Фоліо, 2020. С. 311—314.
5. Федорчук О. Вироби з бісеру. *Етнографічні групи українців Карпат. Гуцули*. Харків: Фоліо, 2020. С. 335—343.
6. Федорчук О. Бісерне оздоблення народного одягу гуцулів ХІХ — початку ХХІ ст.: типологічні та художні особливості. *Łemkowie, Bojkowie, Huculi, Rusini — historia, współczesność, kultura materialna i duchowa*. Słupsk: Akademia Pomorska w Słupsku; Tyrsa Sp. z o. o., 2016. T. VI. S. 377—395, il.
7. Федорчук О. Бісерний декор бойківської народної ноші ХІХ — середини ХХ ст. *Łemkowie, bojkowie, rusini — historia, współczesność, kultura materialna i duchowa*. Słupsk; Zielona Góra; Svidnik: Oficyna wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2015. T. V. S. 433—446.

*Статті у фахових виданнях:*

8. Федорчук О. Этническая художественная традиция бисерного декора народного костюма украинцев: реконструкция первого этапа. *Revista Arta. Seria Arte Vizuale*. 2020. Vol. XXIX, nr. 1. P. 148—154. DOI: 10.5281/zenodo.3938689 (Scopus).

9. Fedorchuk O., Bolyuk O., Pohunek J., Valášková N. Lidová kultura Ukrajinců rakousko-uherské monarchie v etnografické sbírce Františka Řehoře z 80. a 90. let 19. století. *Český Lid*. 2020. № 1. S. 71—92. DOI: 10.21104/cl.2020.1.04 (Scopus) (внесок автора у збір матеріалу і написання тексту 50 %).

10. Федорчук О. Бісерне оздоблення народної ноші лемків: історична реконструкція етнічної мистецької традиції. *Народна творчість та етнологія*. 2020. № 6. С. 98—108.

11. Федорчук О. Бисерный декор народной одежды украинцев: обрядовая функция. *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў*. Мінск: Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, 2020. Вып. 1. С. 530—532.

12. Федорчук О. Время как феномен этнической художественной традиции. *Revista de etnologie și culturologie*. 2019. Vol. 1 (XXV). P. 10—18. (Scopus).

13. Fedorchuk O. Ethnic artistic tradition as the object of Ukrainian ethnology. *EtnoAntropologia*. 2019. Vol. 7. № 2. P. 19—31.

14. Fedorchuk O., Bolyuk O., Kumpikaitė E., Milašienė D., Nenartavičiūtė E. Technique of Beads Décor in Ukrainian and Lithuanian Folk Textile. *The International Young Scientists Conference «Industrial Engineering 2019»*. Lithuania, Kaunas: KTU; Faculty of Mechanical Engineering and Design, 2019. P. 67—72. DOI: 10.5755/e01.2538-6727.2019 (внесок автора у збір матеріалу і написання тексту 50 %)

15. Федорчук О. Концепція етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців (Частина 2. Чинники формування, еволюціонування та актуалізації етнічної мистецької традиції). *Народознавчі зошити*. 2018. № 2 (140). С. 319—327. DOI: 10.15407/nz2018.02.319.

16. Федорчук О. Образцы герданов из коллекции Германы Озаркевич-Величко. *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў*. Мінск: Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, 2017. Т. 1. С. 846—849.

17. Федорчук О. Два подхода к периодизации этнической художественной традиции. *Revista de Etnologie și culturologie*. 2017. Vol. XXI. P. 66—73.

18. Федорчук О. Етномистецька традиція бісерного оздоблення народної ноші гуцулів. *Народознавчі зошити*. 2017. № 5 (137). С. 1047—1071. DOI: 10.15407/nz2017.05.1047.

19. Федорчук О. Концепція етнічної мистецької традиції бісерного оздоблення народної ноші українців (Частина 1). *Народознавчі зошити*. 2017. № 3 (135). С. 566—578. DOI: 10.15407/nz2017.03.566.

20. Федорчук О. Мистецька традиція бісерного оздоблення народної ноші Покуття. *Народознавчі зошити*. 2017. № 1 (133). С. 188—202. DOI 10.15407/nz2017.01.188.

21. Федорчук О. Современная традиция свадебного венка в с. Пидвысокэ Снятинского р-на Ивано-Франковской области. *Традиционный белорусский костюм в европейском культурном пространстве: матер. Междунар. науч. форума* (Минск, 19—20 октября 2017 г.). Минск: Национальная академия наук Беларуси; Изд. дом «Беларуская навука», 2017. С. 251—264.

22. Федорчук О. Бісерний декор західно-подільської ноші першої половини ХХ — початку ХХІ століття. *Народознавчі зошити*. 2016. № 5. С. 1163—1177.

23. Федорчук О. Бісерні компоненти західноподільського одягу ХІХ століття. *Народознавчі зошити*. 2015. № 4. С. 841—849.

24. Федорчук О. Бісер у художній структурі ансамблю буковинського народного одягу другої половини ХХ — початку ХХІ століття. *Народознавчі зошити*. 2014. № 6. С. 1394—1404.

25. Федорчук О. Бісерний декор народного одягу Буковини першої половини ХХ ст. *Народознавчі зошити*. 2014. № 5. С. 984—997.

26. Федорчук Е. Бисерный декор буковинской народной одежды ХІХ века. *Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии*: матер. 17-й междунар. науч. конф. Санкт-Петербург: ФГБОУ ВПО «СПГУТД», 2014. С. 434—440.

27. Федорчук О. Бисерные оклады старообрядческих икон Черниговского Полесья. *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў*. Мінск: Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, 2013. Ч. 2. С. 134—139.

28. Федорчук О. Бісер у декорі народного одягу буковинців (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій 2007—2008 рр.). *Народознавчі зошити*. 2008. № 5—6. С. 540—551.

29. Федорчук О. Бойківська криза. *Народознавчі зошити*. 2007. № 3—4. С. 316—320.

30. Федорчук О. Село Самолусківці — сучасний західно-подільський осередок вишивання бісером. *Народознавчі зошити*. 2005. № 1—2. С. 105—108.

**Публікації, які додатково відображають результати дослідження:**

31. Федорчук О. Бісер у декорі народного одягу Борщівщини (за матеріалами експедиції 2011 р.). *Літопис Борщівщини*. 2019. Вип. 13. С. 57—64.

32. Федорчук О., Никорак О., Кумпикайте Е., Мілашене Д., Ненартавічюте Е. У пошуках етномистецької ідентичності: українсько-литовські

студії (зустріч друга). *Народознавчі зошити*. 2019. № 1 (145). С. 20—28 (внесок автора у збір матеріалу і написання тексту більше 50 %).

33. Федорчук О. Невідомий пласт етнографічної колекції Франтішека Ржегоржа (до питання збірки Герміни Озаркевич). «Дала нам Чехія чоловіка з золотим серцем»: *Франтішек Ржегорж у парадигмі українсько-чеських культурних взаємин: зб. наук. пр. до 160-річчя від дня народження Франтішека Ржегоржа*. Львів: Інститут Івана Франка НАН України. 2017. С. 95—104.

34. Федорчук О. Типологічні та художні особливості бісерного декору буковинського народного одягу ХІХ століття. *Народознавчі зошити*. 2013. № 6. С. 1080—1086.

35. Федорчук О. Головні функції бісерного декору народної ноші українців. *Народознавчі зошити*. 2013. № 4. С. 648—659.

36. Федорчук О. Бісер у творчості майстринь Рівненського Полісся (за матеріалами мистецтвознавчої експедиції 2010 р.). *Минуле і сучасне Волині та Полісся. Народна культура і музеї: наук. зб.* Луцьк, 2013. Вип. 44. С. 195—199.

37. Федорчук О. Художні вироби з бісеру в народному мистецтві Березанщини (за матеріалами мистецтвознавчої експедиції 2011 р.). *Народознавчі зошити*. 2012. № 6. С. 1112—1122.

38. Федорчук О. Бісер у декорі традиційного одягу українців (питання типології). *Народознавчі зошити*. 2012. № 3. С. 452—468.

39. Федорчук О. Бісерний декор народного одягу Березанщини (за матеріалами мистецтвознавчої експедиції 2011 р.). *Землі Опілля в природно-географічному та історико-культурному розвитку України: матер. 4 наук.-практ. конф. (Бережани Тернопільської обл., 28 вересня 2012 р.)*. Бережани—Тернопіль: Астон, 2012. С. 40—47.

40. Федорчук О. Декоровані бісером хоругви, священиче облачення та покрівці зі села Жуків Березанського р-ну Тернопільської обл. (Матеріали мистецтвознавчої експедиції 2011 р.). *Апологет: матер. V Міжнар. наук. конф. «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво»* (Львів,

23—24 листопада 2012 р.). Львів: Львівська Православна Богословська Академія УПЦ КП, 2012. № 32—33. С. 168—174.

41. Федорчук О. Художні вироби з бісеру в українському народному мистецтві: походження та розвиток традиції. *Народознавчі зошити*. 2011. № 4. С. 691—703.

42. Федорчук О. Бісерний декор українського народного одягу: давні та сучасні джерела дослідження. *Матеріали до української етнології*. 2010. Вип. 9. С. 266—270.

43. Федорчук О. Художні вироби з бісеру в українському церковному мистецтві ХІХ ст. *Історія релігії в Україні: наук. щоріч.* Львів: Львівський музей історії релігії; Вид-во «Логос», 2010. Кн. II. С. 842—850.

44. Федорчук О. Прикраси українського народного одягу (порівняльна характеристика). *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2010. Т. ССLIX (259): Праці Секції етнографії і фольклористики. С. 211—228.

45. Федорчук О. Джерела дослідження бісерного декору українського народного одягу. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2009. № 15. С. 155—162.

46. Федорчук О. Бісер в оздобленні буковинської народної ноші: типологічні особливості (польові розвідки 2007—2008 рр.). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2009. № 8. С. 149—162.

47. Федорчук О. Особливості виготовлення бісерних оздоб українців. *Народний костюм як виразник національної ідентичності: зб. наук. пр.* Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. С. 93—97.

48. Федорчук О. Вироби з бісеру. *Історія декоративного мистецтва України: у 5 т.* Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. Т. 2: Мистецтво ХVІІ—ХVІІІ ст. С. 77—79.

49. Федорчук О. Бісерні прикраси бойків (друга половина ХІХ — перша половина ХХ ст.). *Бойківщина: зб. наук. пр.* Дрогобич: Вид-во «Коло», 2007. Т. 3. С. 495—501.

**Відомості про апробацію результатів дисертації**

1. Міжнародна наукова конференція «Лемки, бойки, гуцули, русини — історія, сучасність, матеріальна і духовна культура» (Словаччина, м. Свидник, 21—23 червня 2013). Тема: «Бісерний декор бойківської народної ноші XIX — середини XX ст.».

2. Международная научно-практическая конференция «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Беларусь, Минск, ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», 25—26 мая 2013). Тема: «Бисерные оклады старообрядческих икон Черниговского Полесья».

3. Наукова сесія Наукового товариства ім. Тараса Шевченка (Україна, м. Львів, ІН НАНУ, 23 березня 2013). Тема: «Функції бісерного декору народного одягу українців».

4. XVII Международная научная конференция «Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии» (Россия, Санкт-Петербург, Российский этнографический музей, 28—31 мая 2014). Тема: «Бисерный декор буковинской народной одежды XIX века».

5. X Наукова сесія СКІМ «Актуальні трансформації мистецтва XX—XXI століть: образотворче, декоративне, дизайн» (Україна, м. Львів, ІН НАНУ, 20 травня 2014). Тема: «Українські народні художні вироби з бісеру: ретроспектива та сучасні тенденції».

6. V Міжнародна наукова конференція «Лемки, бойки гуцули, русини — історія, сучасність, культура матеріальна і духовна» у 70-ту річницю виселення українців з Польщі до УРСР в 1944—1946 роках (Польща, м. Слупськ, 24—26 вересня 2015). Тема: «Бісерне оздоблення народного одягу гуцулів XIX — початку XXI ст.».

7. XXVI сесія Наукового товариства ім. Тараса Шевченка, пленарне засідання Комісії образотворчого та прикладного мистецтва та Інституту колекціонерства мистецьких пам'яток при НТШ (Україна, м. Львів, ІН НАНУ, 24 березня 2015). Тема: «Колекція Герміни Озаркевич».

8. Всеукраїнський науково-практичний семінар «Декоративно-ужиткове мистецтво у збірках львівського Музею етнографії та художнього промислу: історико-культурна цінність та перспективи актуалізації» (Україна, м. Львів, ЦТДЮГ, 20 березня 2015). Тема: «Колекція бісерних прикрас Герміни Озаркевич».

9. Міжнародна наукова конференція «Глобалізація / європеїзація і розвиток національних слов'янських культур» (Україна, м. Київ, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, 24 травня 2016). Тема: «Етнічна мистецька традиція як об'єкт теорії декоративного мистецтва».

10. VII Международная научно-практическая конференция «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Беларусь, Минск, ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», 24—25 ноября 2016). Тема: «Образцы герданов из коллекции Гермины Озаркевич-Величко».

11. Международная научная конференция «Этнологическое наследие: концепции, тенденции и подходы» (Молдова, Кишинёв, Институт культурного наследия Академии наук Молдовы, 23—24 мая 2017). Тема: «К вопросу о периодизации этнической художественной традиции».

12. I міжнародна міждисциплінарна заочна конференція «Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрямки досліджень» (Україна, м. Львів, ІН НАНУ, 17 жовтня 2017). Тема: «Чинники формування, еволюціонування та актуалізації етнічної мистецької традиції».

13. Международный научный форум «Традиционный белорусский костюм в европейском культурном пространстве» (Беларусь, Минск, Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН



Беларуси, 19—20 октября 2017). Тема: «Современная традиция свадебного венка в с. Пидвысокэ Снятинского р-на Ивано-Франковской обл.».

14. Міжнародна наукова конференція «Дала нам Чехія чоловіка з золотим серцем» (до 160-річчя від дня народження Франтішека Ржегоржа) (Україна, м. Львів, ІН НАНУ, 12—13 жовтня 2017). Доповідь: «Невідомий пласт етнографічної колекції Франтішека Ржегоржа».

15. Ukrainian-Lithuanian scientific seminar «West-Ukrainian Ethnographic Textiles in the scientific researches of the Lviv Art Critics School» (Lithuania, Rumšiškės, Kaišadoris district, Open-Air Museum of Lithuania, June 12, 2018). Topic: «Beads Décor's motifs of West-Ukrainian Folk Clothes of the XIX Century».

16. II Міжнародна міждисциплінарна заочна конференція «Народне мистецтво на початку XXI століття: актуальні напрямки досліджень» (Україна, Львів, ІН НАНУ, 30 жовтня 2018). Тема: «У пошуках етномистецької ідентичності: українсько-литовські студії».

17. IX Международная научно-практическая конференция «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Беларусь, Минск, ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», 13 сентября 2018). Тема: «Бисерные компоненты народной одежды украинцев: обрядовая функция».

18. The International Young Scientists Conference «Industrial Engineering 2019». Fedorchuk O., Bolyuk O., Kumpikaitė E., Milašienė D., Nenartavičiūtė E. (Lithuania, Kaunas, Kauno technologijos universitetas, May 17, 2019). Topic: «Technique of Beads Décor in Ukrainian and Lithuanian Folk Textile».

19. I Международная научная конференция «Культурное наследие прошлого — вклад в развитие стабильного общества в будущем» (Молдова, Кишинёв, Национальная библиотека Республики Молдова, 23—24 сентября 2019). Тема: «Десакрализация свадебного венка невесты в этнической традиции Покутья».

20. The International Conference «Cultural Heritage: research, valorization, promotion» (Moldova, Chisinau, The Institute of Cultural Heritage. May 28—29, 2020). Topic: «Heritage and problems of private collections in Ukraine».

21. IV Міжнародна міждисциплінарна заочна конференція «Народне мистецтво ХХІ століття: актуальні напрямки досліджень» (Україна, м. Львів, Інститут народознавства НАН України, 31 жовтня 2020). Тема: «Бісерні вироби лемків ХІХ—ХХІ ст.: ретроспектива та сучасні тенденції».

22. III International scientific conference «Yesterday's heritage — implications for the development of tomorrow's sustainable society» (Moldova, Chisinau, Academy of Sciences of Moldova, February 11—12, 2021). Topic: «The hearth of folk art's a phenomenon ethnic artistic tradition».