

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І
МИСТЕЦТВ
ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА»

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ХАРКОВИНА ЄВГЕНІЯ ГРИГОРІВНА

УДК 745.522(477)"17–20"

ДИСЕРТАЦІЯ

МИСТЕЦТВО КИЛИМАРСТВА ПОЛТАВЩИНИ XVIII – ПОЧАТКУ
XXI СТОЛІТЬ В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ / Харковина Є. Г./

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор
Школьна Ольга Володимирівна

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Харковина Є. Г. Мистецтво килимарства Полтавщини XVIII – початку XXI століть в художній культури України.– Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Київський національний університет культури і мистецтв Міністерство освіти і науки України, Київ. ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Міністерство освіти і науки України, Івано-Франківськ, 2021.

Дисертація присвячена винятковому явищу української художньої культури – килимарству Полтавщини. Вперше здійснено спробу цілісного осягнення спадку цієї мистецької галузі.

Охарактеризовано локальні мистецькі здобутки окремих населених пунктів у галузі килимарства краю періоду XVIII – початку XXI століть. Розглянуто генезу, шляхи розвитку, джерела інспірацій, типологію виробів, специфіку технологій та стилістичні prerogative майстрів килимарства Полтавщини за творами, які збереглися до наших днів. Унаочнено історичні аспекти розвитку окремих майстерень, мануфактур, хатніх робітень. Виокремлено значення найбільш відомих майстрів краю для поступу регіонального килимарства, зокрема, періоду XX – початку XXI ст.

Вперше, на основі комплексного дослідження музейних пам'яток, більшу частину яких складають експонати, що зберігаються у фондосховищах, відтворено загальну панораму виняткового явища полтавського килимарства, починаючи від доби бароко, коли відбулося його становлення. Здійснено загальну оцінку діяльності окремих навчально-показових пунктів, артілей, килимових підприємств загальнонаціонального значення, що діяли як всесоюзні творчі лабораторії, завдяки чому полтавське

килимарство набуло характеру викінченого мистецького явища в культурному житті Східної Європи.

Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, в яких розкриваються основні положення роботи, містить висновки, перелік використаних джерел і додатків.

У розділі першому проаналізовано відомі наукові дослідження зі статистики по Полтавській губернії другої половини XIX – початку XX ст., історії мистецтва килимарства, розглянуто праці з теорії художньої культури, мистецтвознавства та краєзнавства. Проаналізовано праці дослідників-попередників (Н. Арандаренка, В. Василенка, С. Кузьміна, М. Біляшівського, Д. Щербаківського, В. Пещанського, І. Зарембського, Я. Риженка, Б. Крижанівського, С. Таранушенка, Б. Жука, А. Рігтя, С. Шумана, С. Таранушенка, М. Новицької, А. Жука, Я. Запаса, Н. Гассанової, О. Федорука, О. Падовської, Г. Кусько, О. Іванової, О. Луковської, О. Ямборко, Г. Когут, В. Дутки, П. Герчанівської, Ю. Богуцького, С. Безклубенка, Ю. Афанасьєва, С. Йосипенка, Ю. Легенького, А. Гоцалюк, Ж. Денисюк, О. Копієвської та ін.).

Джерельна база дослідження ґрунтується на найбільших вітчизняних колекціях килимів окресленого регіону. Зокрема, збірки Національного музею українського народного декоративного мистецтва, Національного музею історії України, Полтавського художнього музею (галереї мистецтв) імені Миколи Ярошенка, Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського.

Завдяки систематизації візуальних натурних джерел і фактологічних матеріалів з книг вступу, інвентарних книг, паспортів предметів, інвентарних карток і даних, зібраних у польових дослідженнях, зокрема, у Решетилівці, Зінькові, Опішні, Диканьці та ін., вдалося відтворити цілісну картину килимарства на тлі художньої культури Полтавщини кінця XVIII – початку XXI століть і розглянути її у контексті тяглості регіональних мистецьких традицій.

Окремо розрізнено сутність дефініцій «килим», «коберець», «палац», «коц», «гобелен», «полавник», «налавник», «залавник», а також пов'язаних із їх виготовленням начиння та приладдя, сутність яких проаналізовано у підрозділі «Понятійно-категоріальний апарат дослідження».

У другому розділі розкрито значення мистецтва килимарства Полтавщини XVIII – початку XXI ст. в історико-культурному та художньому вимірах. Окреслено зв'язки вітчизняного текстилю з мистецтвом ткацтва і плетіння на землях Європи, Кавказу, Ірану, Візантії-Туреччини. Наведено старовинні згадки на українських землях про килими та їх функції. Розглянуто еволюцію цього мистецтва краю від часу появи тут промислів і хатнього виробництва до сьогодення. Окрему увагу приділено центрам, що діяли на початку XX ст. у Дігтярах, Опішні, Полтаві, Великих Будищах, Великих Сорочинцях, Нових Санжарах, Решетилівці, продукція яких поступово набула місцевих виразних рис. При цьому, в окремих місцевостях, де здавна на Полтавщині виготовляли килими, як у Гельмязеві або Ірклієві, до початку XX ст. поступово хатній промисел перестав бути популярним, а окремих майстерень чи артілей утворено не було.

Наголошено, що мистецтво килимарства регіону в цілому розвивалось відповідно до функціонального розуміння виробів – поховальних, весільних, посагових, обрядово-церковних і декоративних. Приділено увагу килимам Решетилівки, яка від другої половини XX ст. стала експериментальною творчою лабораторією республіканського та всесоюзного значення.

У третьому розділі розкрито технологічні та художньо-образні особливості виготовлення полтавських килимів. Приділено увагу важливості вівчарства краю у розвитку місцевого килимарства, де навіть вивели сокольську й решетилівську породи з особливим руном. Охарактеризовано, що високоякісна пряжа та дороговартісні фарбники яскравих барв, застосовувались переважно у так званих панських і монастирських килимах. Проте, місцеві селяни-ремісники, задіяні у хатньому промислі, намагались також виготовляти «мерехтливі» вироби соковитих кольорів, що було

частиною культурної традиції регіону. До тла виробів ставилися ті ж вимоги, що і у гаптуванні, де темне або вохристих відтінків воно уособлювало землю, зелене сприймалося як «трави», блакитне сповіщало про «небесну синь» тощо.

При цьому, сам спосіб виконання творів – двостороннього ткання безворсового гладкого виробу – спирався на давні традиції місцевого виробництва, відомого на вітчизняних землях ще з доби Київської Русі, коли промисли тут розвивалися у симбіозі із візантійськими традиціями.

Самі техніки виконання полтавських килимів від доби бароко до сьогодення лишилися на Полтавщині незмінними. Встановлено, що основних їх є шість – «Зачіпки», «На межову нитку», «Дірчаста на пряму», «Дірчаста на косу», «Зірчаста» та «Кругляння». Так, для виготовлення виробів з геометричним орнаментом на Полтавщині застосовують чотири із вказаних, які є рахунковими (цебто рахуються нитки для виконання візерунку) – це «На межову нитку», «Дірчаста на косу», «Дірчаста на пряму» та «Зірчаста».

Натомість, традиційна для регіону гребінкова техніка «Кругляння» передбачає виконання рослинних візерунків і вважається найбільш складною у полтавських килимових виробках. По суті, так називають техніки «На межову нитку», «Дірчаста на косу», «Зачіпки», вжиті у будь-якій комбінації або ж у сумі.

Уточнено, що окрім гладких килимів, на Полтавщині здавна виготовлялися ворсові коци, а також побутовало виробництво творів гобеленого типу.

Визначено специфіку фарбування пряжі у регіоні, окреслено перелік основних барвників (близько 70-ти), місцеву традиційну термінологію, пов'язану із вівчарством, розведенням червецю, традиційним обладнанням для виготовлення пряжі та вертикальних й горизонтальних верстатів.

З'ясовано, що сукупність килимарських технологій краю дозволила виокремитися місцевим промислам в окрему культурну традицію, пов'язану з бароковою пишною орнаментикою та ідеями сарматизму, що знайшло

віддзеркалення в особливостях «світобудови» місцевих килимів, їх художньо-образних характеристиках. Зокрема, мільфльорі – розсіпі невеличких квітів згідно рококової традиції, картушеподібних творах, виробах медальйонного типу, арабескових килимах, сюжетно-тематичних тощо.

Визначено що основними різновидами елементів декорування виробів, окрім флореальних мотивів окремих квітів, галузок, суцвіть, букетів і кущів, були вазони, кошики, вази з квітами, одинарні та подвійні вінки у доцентричних композиціях, Голгофи, зображення пташок (орлів, голубів, пеліканів, папуг тощо), виноградної лози, метеликів, китайських хмаринок «чи», сердець, умовних схематичних будинків, рогу достатку, листя аканту, гірлянд, стрічок, геральдичних мотивів – лаврових вінків із коронами, монограмами, бантами, гербами тощо. Часто композиція виробу завершувалась орнаментальною каймою із рослинним бігунцем і квітками, інколи вводилася дата або напис.

Важливим був і колористичний стрій роботи – переважно вживалися пісочно-золотаві чи вохристі та сині відтінки тла рослинних і геометричних виробів. В останніх часто виконувалися ромби, клинці, хрести, зорі, розміщені прямими рядами, навскісними лініями, квадратами.

У четвертому розділі розглянуто регіональну самобутність полтавського килимарства в художній культурі України. Задіяність місцевих майстрів у виготовленні замовлень для заможних верств населення поступово призвела до поширення на Полтавщині елементів стилістики як східних килимів, традиційних для окремих пакистанських, афганських, турецьких, перських і кавказьких регіонів, так і введення мотивів великих історичних європейських стилів – бароко, рококо, класицизму, ампіру, бідермайєру, модерну, ар деко та ін. Крім того, відчутними у композиційних рішеннях були також впливи на полтавське килимарство відомих французьких центрів – Обюссона та Савонері, а також європейських мануфактур гобеленів.

Окремо приділено увагу ткацьким осередкам та артілям з виготовлення килимової продукції на Полтавщині. Зокрема, у Дігтярах, Золотоноші, Полтаві, Великих Санжарах, Лубнах, Диканьки, Опішні, Кременчуці, Миргороді, Градизьку, Сорочинцях, Зінькові, Решетилівці. Охарактеризовано внесок у діяльність останнього центру килимарства другої половини ХХ – початку ХХІ ст. творчих родин Товстух, Бабенків, Пілюгіних.

Унаочнено значущість образу полтавського і, зокрема, решетилівського килима у нематеріальній культурній спадщині України. Зауважено на традиційній будові композиції рослинних і геометричних килимів регіону, специфічному звучанні їх колористичного вирішення за допомогою «Деркання», коли завдяки нерівномірності зафарбування пряжі у готовому виробі утворюються гармонійні переходи тонів і відтінків, що сповіщає творам живописності та мерехтіння, подібного до саява.

Уточнено, що образ полтавського, та, зокрема, решетилівського килима, що виник у добу Гетьманщини, упродовж ХХ – початку ХХІ ст. оновлювався, дещо трансформувався та модернізувався під впливом моди на сюжетно-тематичні агітаційні та соцреалістичні композиції. При цьому виготовлення виставкових зразків станковізувалося, наближаючись, як за художніми особливостями, так і за технологіями, до килима-гобелена – тканих картин. Тобто решетилівські килими у наш час досягли нового звучання, проте були і лишаються самобутнім явищем в українському мистецтві.

Враховуючи перспективи включення решетилівського килима до Національного реєстру нематеріальної культурної спадщини та його введення у подальшому як живої культурної традиції України до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО, наразі важливо зберегти та максимально ввести до наукового обігу, у тому числі й міжнародного, здобутки цього вітчизняного мистецтва, важливі для віддзеркалення самобутньої духовної і матеріальної культури Полтавщини.

Дослідження полтавських килимів важливе також у розрізі питань теорії і практики сучасного національного декоративно-прикладного мистецтва. Розкриті у дисертації особливе багатство художніх традицій полтавських килимів дає унікальний матеріал, що здатен живити творчість професійних митців і народних майстрів. Впровадження характерних прийомів komponування й орнаментативності у сучасну творчу практику сприятиме покращенню художньої якості килимових виробів підприємств народних художніх промислів та окремих майстрів, які прагнуть працювати у межах традиції та зберегти її для збагачення національної культури.

Ключові слова: килимарство, Полтавщина, художні традиція, нематеріальна культурна спадщина, XVIII – початок XXI століть.

ABSTRACT

Kharkovyna Ie. H. The Art of Carpet Weaving in the Poltava Region of the 18th and Early 21st Centuries in the Art Culture of Ukraine. – Qualifying scientific work as a manuscript.

The dissertation for Candidate degree in Art Criticism on a specialty 26.00.01 – the Theory and History of Culture (Art Criticism). Kyiv National University of Culture and Arts Ministry of Education and Science of Ukraine. Kiev. Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Ivano-Frankivsk, 2021.

The dissertation is devoted to an exceptional Ukrainian artistic culture phenomenon as carpet weaving in the Poltava region. For the first time, there is an attempt to provide a holistic conception of the above-mentioned art industry's heritage.

We have defined the local artistic achievements of individual settlements in the field of carpet weaving in the region of the 18th and early 21st centuries. The article considers the sources, development trends, sources of inspiration, typology of items, specifics of processing techniques and stylistic remits of the carpet weaving craftspeople in the Poltava region according to the works that have

persevered to this day. Historical aspects of the development of individual workshops, manufactories, and home-based workrooms are clearly revealed. We have designed the value of the region's most famous craftspeople for the development of regional carpet weaving, particularly throughout the 20th and beginning of the 21st centuries.

For the first time, on the multi-method research of museum records, most of which are artefacts stored in museum depository, a general panorama of the exceptional phenomenon of Poltava carpet weaving has been recreated, starting from the Baroque era, when its formation took place. There is a general performance evaluation of individual training and show centres, co-operative craft societies, carpet enterprises of all-Soviet significance, which acted as all-union creative laboratories, thereby Poltava carpet weaving acquired the character of a perfect artistic phenomenon in the cultural life of Eastern Europe.

The dissertation consists of an introduction, four chapters that reveal the work highlights, conclusions, references, and appendices.

The first section provides the analysis of well-known scientific studies on statistics for the Poltava province of the second half of the 19th and early 20th centuries and considers the history of carpet weaving art, works on the theory of art culture, art history and local study. We have analysed the works of researchers-predecessors (N. Arandarenko, V. Vasylenko, Ye. Kuzmin, M. Biliashivskyi, D. Shcherbakivskyi, V. Peshchanskyi, I. Zaremskyi, Ya. Ryzhenko, B. Kryzhanivskyi, S. Taranushenko, B. Zhuk, A. Rihl, S. Shuman, S. Taranushenko, M. Novytska, A. Zhuk, Ya. Zapasko, N. Hassanova, O. Fedoruk, O. Padovska, H. Kusko, O. Ivanova, O. Lukovska, O. Yamborko, H. Kohut, V. Dutka, P. Herchanivska, Yu. Bohutskyi, S. Bezklubenko, Yu. Afanasiev, S. Yosypenko, Yu. Lehenkyi, A. Hotsaliuk, Zh. Denysiuk, O. Kopiiievskia, etc.).

The study's source base is built on the most considerable domestic carpet collections of the designated region. In particular, they are the collections of the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art, the National Museum of History of Ukraine, the Poltava Art Museum (Art Gallery) named after Mykola

Yaroshenko, the Poltava Regional Museum of Local Lore by the name of Vasyl Krychevskyy.

Through the arrangement of visual full-sized sources and factual materials from the books of introduction, stock books, passports of objects, listings and data collected in on-site research, in particular, in Reshetylivka, Zinkiv, Opishna, Dykanka, etc., it was possible to recreate a coherent picture of carpet weaving against the background of the artistic culture of the Poltava region of the late 18th and early 21st centuries and consider it in the context of regional artistic traditions.

Separately, there is the essence of the «carpet», «koberets», «palace», «kotz», «tapestry», «polavnyk», «nalavnyk», «zalavnyk» definitions, as well as utensils and accessories related to their production, the essence of which is analysed in the «Conceptual and Categorical Framework of Research» subchapter.

The second chapter reveals the significance of the art of carpet weaving in the Poltava region of the 18th and early 21st centuries in historical, cultural and artistic dimensions. The domestic textiles ties with the art of weaving in Europe, the Caucasus region, Iran, Byzantium and Turkey are outlined. There are ancient references to carpets and their functions in Ukraine. The evolution of this regional art from the time of the appearance of crafts and home production to the present day is considered. Special attention is paid to the centres in the early twentieth century in Dehtiari, Opishna, Poltava, Velyki Budyshchi, Velyki Sorochyntsi, Novi Sanzhary, Reshetylivka, whose goods gradually acquired local expressive features. At the same time, in some areas where carpets had long been made in the Poltava region, as in Helmyaziv or Irkliev, by the beginning of the twentieth century gradually, home craft ceased to be popular, and separate workshops or cooperative craft societies were not formed.

It is noted that in the region, the art of carpet weaving developed in accordance with the functional understanding of goods as funeral, wedding, dowry, ritual-church and decorative ones. Attention is paid to the carpets from Reshetylivka, which has become an experimental creative laboratory of republican and all-union significance since the second half of the twentieth century.

The third chapter reveals the technological and artistic-figurative features of the production of Poltava carpets. Attention is paid to regional sheep farming's importance for developing the local carpet weaving, where they even bred Sokolska and Reshetylivka breeds with a unique fleece. It is characterised that high-quality yarn and expensive dyes of bright colours were used mainly on the so-called landowner and monastery's carpets. However, local farmers-craftspeople involved in the domestic craft also tried to make «shimmering» items of bright colours, which was part of the region's cultural tradition. These items met the exact requirements as embroidery, where dark or ochre shades represented the Earth, the green colour was perceived as «grass», blue one declared the «sky blue», and so on.

At the same time, the double-sided weaving performing method of lint-free smooth items was based on the ancient traditions of local production, known in Ukraine since the era of Kyivan Rus, when crafts developed in symbiosis with Byzantine traditions.

Poltava carpets' very performing techniques from the Baroque era to the present day have remained unchanged in the Poltava region. It is defined that there are six main techniques. They are «Hooks», «On the edge-binding thread», «Hole in-line», «Hole on the cross», «Star-shaped» and «Circular weaving». So, in the Poltava region, for the manufacture of items with geometric ornaments, four out of these techniques are used, which are counted (that is, threads are counted for making a pattern) – this is «On the edge-binding thread», a «Hole on the cross», a «Hole in-line» and a «Star-shaped» thread.

But the traditional for the region comb «Circular weaving» technique involves plant patterns and is considered the most complex. In fact, this is the name of techniques for «On the edge-binding thread», «Hole on the cross», «Hooks» used in any combination, or total.

It is specified that in addition to flat carpets, pile mats have long been made in the Poltava region, as well as the production of tapestry-type works.

The specifics of yarn dyeing in the region are determined, the list of primary dyes (about 70), local traditional terminology related to sheep breeding, worm breeding, standard equipment for yarn production and vertical and horizontal machines are outlined.

It was found out that the combination of carpet-making technologies of the region allowed local crafts to stand out in a separate cultural tradition associated with baroque rich decoration and Sarmatism ideas, which was reflected in the features of the «universe» of local carpets, their artistic and figurative characteristics. In particular, millefleurs, a background style of small flowers according to the Rococo tradition, cartouche-shaped works, medallion-type items, arabesque carpets, narrative ones, and so on.

It was determined that the main varieties of decoration elements for items, except for Floreal motifs of some flowers, branches, inflorescences, bouquets and bushes, were flowerpots, baskets, vases with flowers, single and double wreaths in centre-oriented compositions, Calvaries, images of birds (eagles, pigeons, pelicans, parrots, etc.), grapevines, butterflies, Chinese clouds, hearts, primitive houses, cornucopia, acanthus leaves, garlands, ribbons, heraldic motifs – bay leaf garland with crowns, monograms, bows, emblems, etc. Often the composition of the item ended with a selvedge with plant hooking patterns and flowers; sometimes there was a date or inscription.

The work's colour pattern was also important – mostly sand-golden or ochre and blue shades of the background of the plant and geometric items were used. In the latter, rhombuses, wedges, crosses, and stars were often made, placed in straight rows, cross lines, and squares.

The fourth chapter examines the regional identity of Poltava carpet weaving in the artistic culture of Ukraine. In the Poltava region, the involvement of local craftspeople in making orders for the well-to-do segments of the population led to the spread of style elements of both eastern carpets, traditional for some Pakistani, Afghan, Turkish, Persian and Caucasian regions, and the introduction of motifs of major historical European styles as Baroque, Rococo, Classicism, Empire,

Biedermeier, Art Nouveau, Art Deco, etc. In addition, the influences of well-known French Aubusson and Savonnerie Centres, as well as European tapestry manufactories were also noticeable in the compositional solutions.

Special attention is paid to weaving units and co-operative craft society to produce carpet items in the Poltava region. Those that were located in Dihtiari, Zolotonosha, Poltava, Velyki Sanzhary, Lubny, Dykanka, Opishna, Kremenchuk, Myrhorod, Hradyzhsk, Sorochyntsi, Zinkiv, and Reshetylivka. The work describes the contribution of the families of Tolstukh, Babenko, and Piliuhin to the last carpet weaving centre activities in the second half of the 20th and beginning of the 21st century.

We have provided the descriptive observation for the significance of the image of the Poltava and, in particular, Reshetylivka carpet in the intangible cultural heritage of Ukraine. The traditional structure of the composition of plant and geometric carpets of the region, the specific sound of their colour solution with the help of «Speckling technique», when due to the uneven dyeing of yarn in the finished item, harmonious transitions of tones and shades are formed, which informs the works of picturesqueness and shimmer, similar to radiance.

It is specified that the image of the Poltava, and, in particular, Reshetylivka carpet, which appeared in the era of the Hetmanate, during the 20th – beginning of the 21st century was updated, somewhat transformed and modernised under the influence of fashion for narrative propaganda and social-realistic compositions. At the same time, the production of showpieces was easel-shaped, and they were both in terms of artistic features and technologies like tapestry carpets – woven paintings. That is, in our time, Reshetylivka carpets have reached a new quality, but they were and remain an original phenomenon in Ukrainian Art.

Taking into account the prospects of including the Reshetylivka carpet in the National Register of intangible cultural heritage and its introduction in the future as a living cultural tradition of Ukraine in the representative list of the intangible cultural heritage of humanity by UNESCO, it is now essential to preserve and introduce as much as possible into scientific use, including International, the

achievements of this National Art, significant for reflecting the original spiritual and material culture of Poltava region.

The study of Poltava carpets is also essential in the context of the theory and practice of contemporary national decorative and applied arts. The dissertation reveals the special artistic tradition intensity of Poltava carpets that provides unique materials that can encourage professional artists and folk craftspeople's creativity. The introduction of characteristic techniques of layout and ornamentation in modern creative practice will help to improve the artistic quality of carpet items of folk arts and crafts enterprises and individual craftspeople who strive to work within the tradition and preserve it to enrich the national culture.

Key terms: carpet weaving, Poltava region, artistic tradition, Intangible Cultural Heritage, the 18th and early 21st centuries.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Харковина Є. Формування мистецтва килимарства на теренах України. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Київ: КНУКіМ, 2014. №30. С. 116–123.
2. Харковина Є. Художньо-стилістичні особливості орнаментики килимів Полтавщини. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2015. Вип. 16. С. 206–211.
3. Харковина Є. Джерела інспірацій килимарства Полтавщини кінця XV–XIX ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2019. № 30. С. 116–121.
4. Харковина Є. Стилістичні вектори взаємодії килимарства Полтавщини XVIII–XIX століть із світовими центрами ткацтва. *Традиції та інновації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків: ХДАДМ, 2019. №5. С. 7–14.

Статті у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз

5. Харковина Є. Художні та техніко-технологічні особливості килимарства Полтавщини в колі світових центрів ткацтва. *Молодий вчений*. 2019. №7 (71). С. 99–103.
6. Харковина Є. Традиції полтавського килимарства у художній культурі України. *Innovative Solutions in Modern Science*. 2020. №6(42). С. 218–230.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ	17.
ВСТУП	18.
Розділ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ	25.
1.1. Стан наукової розробки теми та джерельна база дослідження	26.
1.2. Методологія наукових студій	39.
1.3. Понятійно-категоріальний апарат дослідження	44.
 Розділ 2. ТРАДИЦІЇ МИСТЕЦТВА КИЛИМАРСТВА УКРАЇНИ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ ВИМІРІ	 53.
2.1. Передумови розвитку мистецтва килимарства в художній культурі України XVIII – початку XXI століть	54.
2.2. Традиційні осередки та локальні центри розвитку мистецтва килимарства України XVIII – початку XXI століть	66.
2.3. Еволюція мистецтва килимарства Полтавщини від давнини до сучасності	76.
 Розділ 3. ТЕХНОЛОГІЧНІ ТА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИГОТОВЛЕННЯ ПОЛТАВСЬКИХ КИЛИМІВ	 86.
3.1. Мистецькі технології виготовлення полтавських килимів	87.
3.2. Типологія килимів Полтавщини за першоджерелами	100.
3.3. Художньо-образні особливості полтавських килимів	110.

Розділ 4. РЕГІОНАЛЬНА САМОБУТНІСТЬ МИСТЕЦТВА ПОЛТАВСЬКОГО КИЛИМАРСТВА В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ	165.
4.1. Стилiстичні вектори взаємодії килимарства Полтавщини XVIII–XIX століть зі світовими центрами ткацтва	166.
4.2. Специфіка килимової продукції Полтавщини у нових соціально- економічних умовах	171.
4.3. Образ полтавського і, зокрема, решетилівського килима у нематеріальній культурній спадщині України	176.
ВИСНОВКИ	210.
ПЕРЕЛІК ЛІТЕРАТУРНИХ ДЖЕРЕЛ	217.
ДОДАТОК. СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ	238.
ДОДАТОК А. ІЛЮСТРАЦІЇ	239.
ДОДАТОК Б. ТАБЛИЦІ	350.

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України

МЕХП – Музей етнографії та художніх промислів Інституту народознавства Національної академії наук України (м. Львів)

МУНДМ – Музей українського народного декоративного мистецтва

НМЛ – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького

НМУНДМ – Національний музей українського народного декоративного мистецтва

ПКМ – Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського

ПХМ – Полтавський художній музей (галерея мистецтв) імені Миколи Ярошенка

MNK – Національний музей у Кракові

ВСТУП

Актуальність теми. Розуміння того, що увиразнює нас з-поміж інших націй, ставить на вищий щабель власне самоусвідомлення, самопізнання нашого генного коду серед народів світу, зобов'язує до збереження та примноження української культури. Сучасні тенденції розвитку гуманітарної науки спонукають до дослідження тих складників культури українців, які зберігають багату інформацію про історію народу, його побут і життя. Адже без вивчення традицій матеріальної та духовної культури неможливим є розуміння сутності національних цінностей.

Художнє ткацтво та кераміка завжди, в усіх культурах виступають «маркерами» ідентичності народу, виявами його індивідуальності та самобутності. Адже в утилітарних речах навколишнього світу людина намагається втілити вирази свого внутрішнього всесвіту, у візерунках оберегів домівки віддзеркалити власні мистецькі уподобання й естетичні пріоритети. Особливо це стосується традиційних килимарства, вишивки, гончарства.

Проте мистецтво килима, зокрема полтавського, з краю Гетьманства, досі не стало предметом пильної уваги дослідників в Україні. Окремі розвідки даній тематиці присвятила низка науковців, однак лише одиниці зосереджувалися на вивченні художньої культури виконання полтавських килимів. Від 1900-х – 1920-х рр. Є. Кузьмін, М. Біляшівський, Д. Щербаківський, В. Пещанський, Я. Риженко намагалися досягнути великий фактологічний матеріал щодо українського давнього та сучасного їм килима й осмислити його специфіку.

Надалі низка вчених, починаючи з А. Жука, Я. Запасака, вивчали окремі аспекти еволюції полтавського килима. Переважно такі пошуки велися у

контексті локальних осередків ремесел краю, здебільшого приділялась увага окремим родинам майстрів другої половини ХХ ст. Однак, тема особливостей розвитку художньої культури килимарства регіону досі залишається не розкритою у повній мірі.

Нині, зважаючи на поступову втрату носіїв традиції, слід повернутися до її витоків, часу зародження і трансформацій розвитку килимарства на Полтавщині впродовж останніх трьохсот років. Адже культурна спадщина України, у тому числі й нематеріальна, є неоціненною з точки зору унікальності самовиразу автохтонного населення, що з доби бароко творчо асимілювало східні першовзори й збагатило їх європейськими технологіями. Завдяки цьому утворилися непересічні осередки килимового мистецтва з винятковою високохудожньою, впізнаваною культурою виконання й оригінальною колористикою.

Упродовж багатьох років полтавське килимарство, з-поміж якого особливо яскравим було решетилівське, виконувало не лише вагомую соціально-культурну місію (адже у творчо-мистецьких процесах було задіяне все місцеве населення краю, що мало тут робочі місця), а й значну роль для розвитку народного господарства України. Оскільки численна кількість цієї продукції регіону експонувалася на міжнародних виставках, переглядах й відзначалася першими місцями, вивозилася на продаж не тільки в регіони України, а й далеко за її межами.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до теми наукових досліджень Київського національного університету культури і мистецтв «Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні» (номер державної реєстрації 0117U002887). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Київського національного університету культури і мистецтв (протокол № 9 від 04 квітня 2013 р.).

Мета і завдання наукової роботи. Мета полягає в комплексному вивченні традицій мистецтва килимарства Полтавщини у контексті художньої культури України XVIII – початку XXI століть.

Реалізація поставленої мети вимагає вирішення наступних завдань:

- дослідити джерельну базу килимів Полтавщини XVIII–XXI століть й опубліковані джерела щодо них і розробити власну методологію наукових студій;
- виявити специфіку мистецьких технологій у галузі килимарства Полтавщини;
- проаналізувати історико-культурні, соціально-економічні, мистецько-естетичні чинники розвитку художньої системи полтавських килимів;
- розробити класифікацію і типологію полтавських килимів;
- охарактеризувати локальну специфіку орнаментально-композиційних схем килимів Полтавщини та ареали їхнього побутування;
- окреслити коло найчастіше вживаних мотивів оформлення полтавських килимів означеного періоду;
- визначити особливості генези й еволюції мистецтва килимарства Полтавщини в художній культурі України.

Об’єкт дослідження – художня культура Лівобережної України XVIII – початку XXI століть.

Предмет дослідження – особливості мистецтва килимарства Полтавщини XVIII – початку XXI століть.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період XVIII – початку XXI століть.

Географічні межі дослідження мають два рівні: насамперед, стосуються регіону Полтавщини (Полтавської губернії), а також у порівняльних аспектах сягають інших українських і світових центрів килимарства.

Методологія дослідження. Складає сукупність принципів, підходів і методів. В основі даного комплексу лежить *системний принцип*, що поєднує

часо-просторові та художньо-естетичні критерії й передбачає розуміння килима в єдності вияву притаманних йому художніх особливостей, композиційної будови та функціонального призначення. Проведене дослідження спирається на загальнонаукові *принципи історизму, наукової достовірності та всебічності, культурологічний і мистецтвознавчий підходи*. У дисертаційній роботі застосовано загальнонаукові *онтологічний та аксіологічний методи* у сенсі буттєвих і ціннісних засад розвитку мистецтва килимарства Полтавщини, *загальноісторичний та метод мікроісторії* – для розгляду специфіки розвитку килимарства Полтавщини. Серед конкретно-наукових методів вжито *крос-культурний метод* для висвітлення зв'язків між різними галузями знань і наук, дотичних до трансформацій мистецтва килимарства Полтавщини XVIII – початку XXI століть; *типологічний метод* – з метою розгляду типології сюжетно-образних й орнаментальних візерунків полтавських килимів, а також *метод мистецтвознавчого аналізу* у плані вивчення композиційної будови, принципів формотворення та пластичного моделювання, підходів до оздоблення килимів означеного регіону, їхньої колористики і стилістики.

Теоретичну основу дослідження складають:

- ґрунтовні праці статистів та істориків-джерелознавців, а також музейників-корифеїв і художників другої половини XIX – початку XX століть (Н. Арандаренка, В. Василенка, Є. Кузьміна, В. Братковського, М. Біляшівського, Д. Щербаківського, В. Пещанського, І. Зарембського, М. Щепотєвої, Я. Риженка, Б. Крижанівського, Є. Прибильської, С. Таранушенка, Б. Жука).

- окремі розвідки з килимарства та мистецтвознавчої експертизи (А. Рігля, С. Шумана, М. Новицької, А. Жука, Я. Запаса, Н. Гассанової; О. Федорука, О. Падовської, В. Бітаєва, В. Шульгіної, С. Шман; Г. Кусько, О. Іванової, О. Луковської, Т. Кемпбела, О. Ямборко, Г. Когут, В. Дутки).

- дослідження відомих культурологів і фахівців у галузі культурної спадщини (П. Герчанівської, Ю. Богуцького, С. Безклубенка, Ю. Афанасьєва,

С. Йосипенка, Ю. Легенького, В. Шейка, Н. Кушнарєнка, А. Гоцалюк, Ж. Денисюк, О. Копієвської).

- розвідки у галузі українського фольклору, символіки орнаментики та красназнавчих студій (Ю. Михайліва, Л. Падалки, В. Стронєра, О. Найдєна, О. Боряка, О. Босого, О. Курочкіна, М. Сєлівачова, В. Ханка, О. Щєрбань, О. Пілюгіної).

Джерельна база дослідження ґрунтується на артефактах з Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського, Полтавського художнього музею (галереї мистецтв) імені Миколи Ярошенка, Національного музею історії України, Національного музею українського народного декоративного мистецтва України, Музею народно-декоративного мистецтва у м. Канєві, Музею наодної архітектури та побуту Серєдньої Наддніпрянщини у м. Переяславі-Хмельницькому, Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» у м. Києві, Національного музею народної архітектури та побуту України у Пирогово, Сумського обласного художнього музею імені Н. Х. Онацького, Харківського художнього музею, Харківського історичного музею імені М. Ф. Сумцова, Дніпровського національного історичного музею імені Д. І. Яворницького й окремих музейних установ інших країн (Білорусі, Молдови, Росії, Польщі, Болгарії, Чєхії, Франції, Канади, США).

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що:

Вперше:

- проаналізовано історико-культурні, соціально-єкономічні, мистецько-єстетичні чинники розвитку художньої системи полтавських килимів;
- визначено особливості генези й еволюції мистецтва килимарства Полтавщини у художній культурі України;

Уточнено:

- характеристики локальної специфіки орнаментально-композиційних схем килимів Полтавщини та ареали їхнього побутування;

Поглиблено:

- класифікацію і типологію полтавських килимів;
- виявлення специфіки мистецьких технологій виробництва в окремих осередках килимарства Полтавщини;

Удосконалено:

- розробку територіальної диференціації полтавського килимарства;
- окреслення кола найчастіше вживаних мотивів орнаментики полтавських килимів означеного періоду.

Набуло подальшого розвитку:

- дослідження джерельної бази килимів Полтавщини XVIII – початку XXI століть.

Теоретичне та практичне значення роботи полягає в обґрунтуванні доцільності відродження мистецтва килимарства у межах промислів Полтавського регіону, розробці ціннісних засад аналізу творів як цілісної художньої системи в художній культурі України, що має свою тяглість від доби бароко до сьогодення. Матеріали дослідження можуть бути використані для написання монографій, підручників і курсів лекцій з історії української культури та традиційних видів мистецтва, для підготовки енциклопедичних, словникових статей, а також інтернет-сайтів, для експертизи творів килимарства; лягти в основу розробки туристичних маршрутів краю. Дослідження безпосередньо пов'язане з практичною діяльністю його автора як викладача художніх дисциплін і керівника Художньої школи академічного рисунку та живопису «Харгірі Арт Скул».

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням у галузі теорії та історії культури. Усі наукові положення, результати та висновки отримані автором особисто. Всі наукові публікації одноосібні.

Апробація результатів дисертації. Основні результати, ключові положення дисертаційного дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри мистецтвознавства КНУКиМ упродовж 2013–2016 рр., апробувалися на всеукраїнських і міжнародних наукових, науково-теоретичних, науково-

практичних і науково-творчих конференціях. Зокрема, на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Стилі та стильові напрями в мистецтві XVII–XXI століть», Київ, 2016 р.; Всеукраїнській науково-практичній конференції «Народна художня творчість у соціокультурному просторі України: історія та сьогодення (до 25-річчя незалежності України)», Київ, 2016 р.; Міжнародній науково-практичній конференції «Інформаційні технології в культурі, мистецтві, освіті, науці, економіці та бізнесі», Київ, 2016 р.; Одинадцятій Міжнародній науково-творчій конференції «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології», Київ, 2018 р; Міжнародній науково-теоретичній конференції «Культурно-мистецькі обрії 2016» (видано тези), Київ, 2016 р.

Публікації. Основні положення дисертації висвітлено у шести одноосібних публікаціях, з яких чотири надруковано у фахових виданнях України та одна – у закордонному виданні.

Структура дисертації. Робота складається з анотацій (українською й англійською мовами) із переліком публікацій за темою дослідження, вступу, чотирьох розділів (12 підрозділів), висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг дисертації – 237 сторінок, із них 216 сторінок основного тексту. Список використаних джерел становить 200 найменувань.

Розділ 1.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Українське народне килимарство має давню історію та багаті самобутні художні традиції, що формувалися протягом століть. На становленні та розвитку художніх килимарських традицій позначилися також способи виробництва, техніка ткання й характер побутового призначення килимів. Художнє оздоблення українських килимів відзначається безмежним розмаїттям візерунків, їхньою неповторною своєрідністю, яскраво вираженими регіональними особливостями. Українське народне килимарство відзначається багатими автентичними мистецькими особливостями, є безцінним надбанням національної скарбниці художньої культури.

Не дивлячись на очевидну цінність, мистецтво килимарства в Україні на сьогодні лишається дослідженням не у повній мірі. Відомості про становлення та розвиток килимарства в Україні дають лише загальну картину його побутування у мистецькому житті українців. Характерні особливості композиційних структур, орнаментальних мотивів, колірних вирішень килимів кожного регіону України вимагають детальнішого дослідження та вивчення. У цьому зв'язку особливої уваги потребує Полтавщина, де був вироблений унікальний різновид килимарського мистецтва доби бароко-класицизму, що у радянський час отримав нове життя і продовження традиції, і де, як у творчій лабораторії всесоюзного значення, працювали видатні майстри народного ткацтва.

Мистецька вартість полтавських килимів, їхня роль у матеріальній і духовній культурі мешканців Полтавщини заслуговують на ретельне вивчення та аналіз. Розгляд цих питань найбільш актуальний у час, коли гостро постала потреба у відродженні та розвитку промислового

килимарства. Особливо важливим є узагальнення історико-культурного досвіду, пов'язане із формуванням і функціонуванням промислу в конкретних килимарських центрах на території Полтавського регіону.

Для вивчення цього складного і багатопланового явища художньої культури України, значущим є осмислення напрацювань попередників в означеній царині, повноцінне вивчення джерельної бази, обрання інструментарію дослідження, що складатиметься із сукупності принципів, підходів і методів.

1.1. Стан наукової розробки теми та джерельна база дослідження

Першими дослідниками вітчизняного килима стали його збирачі, корифеї-засновники Київського міського музею, історики М. Біляшівський, Д. Щербаківський, а також мистецтвознавець Є. Кузьмін, який був співробітником музею упродовж 1900-х – 1910-х рр.

Ним 1908 р. у Києві було опубліковано брошуру «Український килим» (рос. мовою) [73], у якій розглянуто питання стилістики, колориту, ритму виробів названої музейної групи підпорядкованої йому колекції. При цьому, інший науковець початку ХХ століття В. Василенко займався питаннями розвитку окремих килимарських промислів Полтавської губернії [16].

Окремі студії, присвячені походженню українських давніх килимів, видано 1925 р. у Львові митцем В. Пещанським [115]. Два роки потому музейник-дослідник Д. Щербаківський оприлюднив у Києві свою працю «Український килим (попередні студії)» (1927 р.) [176]. У ній головну увагу він зосередив на термінології різновиду мистецтва килимарства, технології виготовлення, осередкам, класифікації килимів.

Надалі, 1928 р., з'явилася перша праця з регіоналіки мистецтвознавця Я. Риженка «Килимарство та килими Полтавщини. До виставки килимів Полтавського державного музею», в якій автор з'ясував питання походження окремих творів у ракурсі краєзнавства [128].

Дослідження у сфері мистецтва килимарства України проводилось протягом тривалого часу багатьма істориками, краєзнавцями та мистецтвознавцями. Так, Б. Крижанівський (1926) [72] розглядав окремі питання орнаментики, Б. Жук – методику зображення натури на народних килимах Центральної України (1931)[34]. Натомість російський дослідник Ф. Гогель (1950) працював над відомостями про центри килимарства світу з відповідними, характерними для них мистецькими і технічними особливостями [23].

Відомий фахівець у галузі історії та критики мистецтва, кандидат історичних наук Б. Бутник-Сіверський (1966) зупинявся на конкретних фактах утворення українських артілей і діяльності кустарів упродовж 1920-х – 1930-х рр. Науковець, водночас, описав натурні зразки колекцій килимів, акцентуючи увагу на розвитку окремих осередків, у тому числі, зокрема, Полтавщини [14].

Проте, тема саме килимарства Полтавщини досі лишається не розкритою повною мірою. Вирішення цієї наукової проблеми наразі є безперечно актуальним, оскільки здійснення розвідок про формування та поступ килимарства на Полтавщині, як традиційної культурної практики, має історико-культурну та мистецьку значущість у контексті саморозвитку українців, а також сприятиме відродженню означеного давнього виду нематеріальної культурної спадщини та прикладної творчості.

У цілому, вітчизняну художню культуру українців та її складники досліджували колективи провідних науковців системи Національної академії наук України у фундаментальних академічних працях, що вже стали хрестоматійними. Зокрема, окремі розділи, присвячені килимарству, наявні у виданнях «Нариси історії українського декоративно-прикладного мистецтва» (1969) [99], у третьому та четвертому томах «Історії декоративного мистецтва України» у 5-ти тт. (2007–2016) [45; 46]. У них опубліковані окремі статті про осередки вітчизняного килимарства, проілюстровані пам'ятками з провідних українських музейних колекцій.

Важливе значення для вивчення килимарського промислу, його стильової специфіки мають монографічні мистецтвознавчі праці А. Жука «Українські народні килими» (1966) [31], Я. Запаса «Українське народне килимарство» (1973) [38]. Окремим історичним етапам розвитку вітчизняного мистецтва килимарства присвячені значущі роботи відомих мистецтвознавців Б. Бутника-Сіверського [14], А. Жука, співробітників Інституту мистецтва, фольклору та етнографії АН УРСР (зараз ІМФЕ ім. Максима Рильського НАН України), оприлюднені впродовж 1960-х – 1970-х рр. [29; 32; 33]. Проте, у цілому слід констатувати, що праці багатьох названих та інших вчених торкалися видозмін полтавського килима в окремих аспектах розвитку, однак не розкривали особливості його художньої культури.

Окремо темам килимарства і ткацтва було присвячено кілька дисертацій. Так, 1964 р. монографію на тему «Український килим XVII – початку XX ст.» (російською мовою) видав А. Жук [30]. Більшість положень його дослідження опубліковано у вигляді окремих друкованих статей у науковій періодиці, текстів колективних праць цієї академічної інституції.

Вивченню мистецтва килимарства Поділля значну увагу приділила львівська дослідниця О. Падовська. Її кандидатська дисертація «Килими Поділля», захищена 1994 р. [111], у контексті вивчення дисертаційної теми викликає інтерес до окресленої проблематики через вузький підхід щодо вивчення регіональної культури. Пізніше львів'янка Г. Когут у своєму кандидатському дисертаційному дослідженні окремо займалася питаннями поширення та побутування «панських» килимів України XVII–XVIII ст. (2007) [57]. Тогоріч була захищена у Львові й дисертація В. Дутки «Килим Північної Буковини XX ст.: традиції та новаторство» (2007) [27]. Ці та інші наукові студії поклали початок вивченню килимової регіоналіки, художньої культури килимарства окремих локальних центрів.

З-поміж останніх дисертаційних досліджень регіональної специфіки текстилю, дотичною до килимарства, є праця О. Мойсюк «Народне художнє ткацтво Житомирського Полісся та інтерпретація його традицій у

виробничих і освітніх процесах XX – початку XXI століть», захищена в ІМФЕ імені Максима Рильського НАН України 2014 р. У її основних положеннях узагальнено відомості стосовно деяких культуротворчих процесів, пов'язаних з опануванням традиційних знань і навичок у сучасній мистецькій освіті [95].

Власне культурологічному тлу розвитку окремих мистецьких явищ приділено увагу в низці сучасних наукових розвідок. Зокрема, дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософських наук С. Йосипенка присвячена історико-філософському аналізу духовної культури України XVII – першої половини XVIII ст. (2009). У ній зроблено вдалу спробу досягнути сутність «вимірів» культури означеної доби як цілісного історико-культурного феномену ранньомодерного часу, де на рівних з теологічними постулатами знайшли відображення світоглядні ідеї раннього просвітництва й бароко [48].

Дотичними до окресленої проблематики є кандидатська та докторська дисертації львівської дослідниці О. Луковської. Перша з них 2007 р. у Львівській національній академії мистецтв, була присвячена художньому ткацтву Львова другої половини XX століття [87]. Друга, захищена 2019 р. у Києві, порушує проблему арттекстилю України XX – початку XXI століття [85]. В означених роботах авторка слушно замислювалась над осередками традиційного ткацтва Західної України та виводила певні закономірності його розвитку.

Окремою ділянкою досліджень стали дисертації з гобеленництва, що межують з питаннями розвитку килимарства. Етапною у цьому розрізі стала кандидатська дисертація російської мистецтвознавиці А. Матюхіної (2006) [92], присвячена європейським шпалерам XIX ст., й українських науковців – мистецтвознавиці О. Ямборко і музеєзнавиці О. Яреми-Винар. Перша з названих дослідниць присвятила дисертацію вітчизняному гобелену XX ст. і його зв'язку з образотворчістю (2008) [180]. Друга досліджувала гобелени з колекції Національного музею імені Варвари та Богдани Ханенків (2012) [181].

Зв'язок вітчизняних та зарубіжних гобеленів у радянський час вивчала В. Савицька (1987) [131]. Українські гобелени радянського періоду опановувала Г. Кусько (1987) [76]. Образній системі шпалери було присвячено дисертацію Н. Косенко (2002) [70], «Авторські тапісерії в контексті світового художнього процесу (1960–1990-х рр.)» – дослідження В. Уварова (2000) [152]. Проте, окреслені видання швидше стосуються загальних процесів розвитку килимарства та гобеленництва, що часто послуговувались обопільними засобами виразності, оскільки виконувались одними художниками, картоньєрами та майстрами-ремісниками.

Натомість, науковиця А. Гоцалюк у своєму докторському дисертаційному дослідженні «Неотрадиціоналізм як культурний феномен» (2016), намагалася розкрити сутність поняття «традиція» й осмислити його значення у сучасній дійсності з позиції розвитку культури [24].

Проблематику вітчизняних реалій в означеній царині на тлі загальноєвропейських і – ширше – світових практик висвітлено у докторській дисертації професора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв О. Копієвської. В авторефераті роботи «Трансформаційні процеси у культурних практиках України: глобальний і локальний контекст та локальні особливості» (2018) осмислено процеси державотворення та формування культурної політики у галузі матеріальної і нематеріальної (духовної та традиційної) культури [69].

Можливості сучасного досягнення реалій розвитку культури та мистецьких цінностей суспільства розглянуто у дисертаційному дослідженні науковиці Ж. Денисюк – «Постфольклор комунікативних інтернет-практик як соціокультурний феномен» (2018). Власне, під фольклором, хоч і не зовсім традиційно, тут розуміється духовна спадщина народу, яка включає і мистецький компонент, що може розвиватися у межах новітніх інноваційних інтерактивних форматів [25].

У докторській дисертації з культурології науковиці О. Овчарук «Парадигмальні виміри ідеалу людини у просторі культури ХХ – початку

XXI століть» (2018) подано важливий матеріал про сутність культуротворення через власне людські цінності або цінності «людського матеріалу», виводячи мистецькі надбання у царину «ідеального» [105]. По суті, це «ідеальне» як частину інтуїтивного, висвітлено доктором культурології Н. Жуковою у статті «Інтуїтивізм і художня творчість» (2018) [35], як певний критерій осягнення мистецького евристичного начала.

Натомість вимір «естетичного» як мірила краси досліджено у працях доктора філологічних наук, професора Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Тараса Шевченка В. Личковаха. Зокрема, ці питання автором піднімалися у книзі «Некласична естетика в культурному просторі XX–XXI ст.» (2011) [83]. Цілісному сприйняттю світу мистецтва у контексті розвитку художньої культури присвячено працю доктора філософії, професора Київського національного університету культури і мистецтв Ю. Легенького «Світ як культура» (2012) [82].

Сутність розуміння української культури в європейському контексті висвітлив у однойменній розвідці відомий вітчизняний громадський діяч, доктор культурології Ю. Богуцький (2007) [8]. Натомість інший київський доктор філософії В. Афанасьєв розглядав «Визначення поняття етнодизайну» (2016), де основну увагу зосередив на розкритті зв'язків останнього з фолкартом [5].

Царині експертизи культурних цінностей і методологічних засад їхнього вивчення присвячено окрему працю колективу київських культурологів. Так, доктор філософії В. Бітаєв, доктор мистецтвознавства В. Шульгіна та кандидат культурології С. Шман у праці «Методичні засади експертного дослідження культурних цінностей» (2010) висвітлили підходи до ідентифікації творів з окремими майстрами та традиційними осередками художньої творчості [7]. Натомість загальні питання методології наукових досліджень у галузі гуманітарних наук розкрито у праці харківських науковців у галузі культурології В. Шейка, Н. Кушнарєнка «Організація та методика науково-дослідницької діяльності» (2011) [170].

При цьому, окремо розгляду діалогу і конфлікту ідентичностей присвячена низка досліджень київського доктора культурології, професора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв П. Герчанівської. Так, 2014 р. науковець видала однойменну працю, в якій розкрито сутність архетипових «ідентичностей» людини (2014) [20]. Певною мірою дана розвідка входить у діалог з працею київського доктора філософських наук, І. Петрової «Культура дозвілля: постнекласичні теоретичні рефлексії» (2014) [114]. Освітню складову у системі культурних цінностей, дотичну до проблематики згаданого дисертаційного дослідження, розглянув в однойменній статті київський доктор мистецтвознавства О. Федорук (2011) [157].

Власне окремі спеціальні розвідки, присвячені вузьким аспектам творчості, пов'язаним із килимарством, ткацтвом та художніми промислами і народним мистецтвом, окреслено у низці конкретнонаукових мистецтвознавчих досліджень [100].

Так, історію розвитку килимових технік докладно викладено А. Зарембським (1926) [39], І. Єрмоловим, С. Палладовим, Л. Левіним (1965) [28], і А. Славінською (2018) [139]. Відомості щодо характеру композицій і кольорової гами містять праці Я. Запаса (1969) [37], Н. Гассанової (1979) [19], О. Бубенок [12]. Генезу, історію та еволюцію знаків у традиційній орнаментиці досліджував М. Селівачов (2005) [135]. Важливим етапом вивчення вітчизняного килимарства став науково-методичний посібник Т. Кара-Васильєвої «Український килим» (1998) [51].

Важливі відомості щодо регіональної специфіки полтавського килимарства зібрав у своєму збірнику В. Ханко «Полтавщина: плин мистецтва, діячі» (2007) [160]. Безпосередньо її килимовому промислу (і також Решетилівці) присвячені розробки Н. Арандаренка та М. Сосновського (1848) [3], В. Василенка (1900 та 1902) [109; 15], Л. Падалки (1905) [110], О. Чернишева (1912) [169], В. Бугневич (1917) [13], А. Самойловича (1912) [132], Л. Сухої (1961) [143], О. Бабенко [97]. Діяльність Решетилівської фабрики кінця ХХ ст. розкрито в альбомі «Опішня. Решетилівка» (1972)

[107], нарисах Ю. Калязіна та В. Титаренко «До ювілею Решетилівського художнього професійного ліцею» (1998) [49, С. 112–210], Д. Шкоропад та О. Савон (2007) [172], О. Щербань (2019) та О. Пілюгіної [177].

Творчості видатних митців і творчих родин Полтавського краю присвячені статті дослідників-науковців В. Кудрицького (1992) [120], О. Ханка (1999) [159], інформації окремих сайтів, автори статей яких не зазначені [127]. Бажання зафіксувати і зберегти для нащадків творче надбання видатної майстрині лягло в основу укладання каталогу «Надія Бабенко» (2006 (?)) [97].

Важливою подією для вивчення вітчизняного килимарства була Міжнародна науково-практична конференція «Український килим: генеза, іконографія, стилістика» (1998) [155]. Багатий ілюстративний матеріал містить видання 2014 р. «Квіти і птахи в дизайні українських килимів» [53]. 2017 р. змістовне відео-інтерв'ю про решетилівський килим записала і виклала на просторах мережі інтернет опішнянська етнологиня О. Щербань [177].

Загалом, наукове вивчення мистецтва полтавського килима не обмежується регіональними межами. Питання гармонії та ритму колірних закономірностей цього різновиду художньої творчості важливо вивчати також у зв'язку з естетичним сприйняттям самотності українського мистецтва. Вирішення питань міждисциплінарного взаємозв'язку може допомогти у розробці методологічних принципів та методики дослідження килимарства інших регіонів.

Для виявлення закономірностей становлення і розвитку традицій полтавського килимового ткацтва та мистецтвознавчого аналізу конкретних творів використаний науково-методичний досвід, викладений у працях І. Франка [191], С. Таранушенка [145; 146], М. Гобермана [22], А. Ріглі [56; 194; 195], Н. Гассанової [19], С. Безклубенка [6], М. Глемжайте [21], І. Добрянської та Я. Запаса [26; 36], С. Сидоровича [137], О. Тищенка [148], Е. Ферньє [188], М. Селівачова [134; 136], Є. Антоновича та Р. Захарчук-Чугай [2], С. Йосипенка [47], Н. Акчуріної-Муфтієвої [1], Г. Когут [67],

О. Ямборко [180], В. Бузила [183], О. Копієвської [68]. Порівняльно-історичний аналіз літературних джерел дозволив відтворити цілісну картину виготовлення та побутування килимів на території Полтавщини.

Видове й орнаментальне розмаїття полтавських килимів, відповідність їхніх форм функціональному призначенню здавна цікавила мандрівників, збирачів і поціновувачів народного мистецтва.

Зокрема, на вирішальне значення килимових виробів у декоративному оформленні інтер'єру хати та сучасної садиби вказав дослідник етнологічних зв'язків О. Боряк (1997) [10], О. Курочкін [77] і колектив авторів на чолі з В. Наулком видання «Культура і побут населення України: навч. посібник для вузів» (1993) [75].

Свідчення про наявність вовни – основної сировини килимарства та про існування килимарського промислу на території Полтавщини подаються у звітах історико-археологічних і музейних комісій [55], статистичних комітетів і фахівців з окремих питань технологій килимарства [78; 108].

Матеріали виставок останньої чверті XIX – початку XX ст. численних музейних і приватних колекцій стимулювали появу видань, в яких дослідники не лише вказували на поширення килимарства на території Полтавщини та розвиток промислового виробництва килимів, а й вивчали їхні художні особливості.

Цінні відомості щодо локальних рис полтавських килимів у контексті їх впливу на інші осередки ткацтва, містять праці Є. Прибильської [125], В. Зеленчук, М. Лівшиця, І. Хинку, Є. Постолаки [40; 41], Є. Постолаки [122; 123], І. Полікарпова, Є. Стефанюк, О. Тимченко [117]. Роботи мистецтвознавця-полтавчанина В. Ханка [161] і київської дослідниці української вишивки і ткацтва Т. Кара-Васильєвої та З. Чегусової [50; 52] позначені науковим підходом до елементів матеріальної культури, у тому числі до вагової їхньої частини в сфері народного ткацтва та килимарства. Слід віддати належне глибині теоретичного бачення В. Ханка, що на базі описів

окремих осередків охарактеризував полтавський килим як цілісне високохудожнє явище в українській культурі.

Важливим джерелом дослідження полтавських килимів стали дані інвентарних книг збережених зразків тканих виробів у музеях НМУНДМ, ПКМ, ПХМ [89; 90; 91].

Таким чином, якщо поглянути ретроспективно на весь цей масив різномірних публікацій, слід констатувати, що ще на початку ХХ ст. був накопичений значний фактологічний матеріал відносно генези, техніки виготовлення, історії промислового виробництва килимів Полтавщини, напрацьовані певні критерії їх оцінки. Постало питання комплексного дослідження полтавських килимів, що того часу не могло бути вирішене через відсутність теоретичних основ мистецтвознавчого вивчення [101].

У наукових розвідках 1920-х рр. мистецтвознавці Д. Щербаківський [176], О. Зарембський [39], М. Щепотьєва [175], А. Жук [31] велику увагу приділяли аналізу художніх особливостей килимів України у цілому. Здійснено перші спроби класифікації останніх за принципами композиційної будови. На особливу увагу у цьому плані заслуговують праці Б. Крижанівського [72], в яких на матеріалі українських та угорських килимів розглянуті паралелі у їхніх композиційних схемах і деякі їхні локальні особливості.

При цьому, в цілому проаналізувавши хронологію опублікованих джерел, слід констатувати, що саме полтавські килими у дослідженнях періоду початку ХХ ст. вивчалися досить побіжно. Тільки дослідник В. Пещанський [115], відзначивши збереження у полтавському килимовому орнаменті давніх рослинних мотивів, вибудував на їх основі логічний ряд від виключно рослинних мотивів до рослинно-геометризованих.

Після хвилі українізації 1920-х – самого початку 1930-х рр., наступне дозволене владою зростання інтересу до народного мистецтва України спостерігалось під час так званої «відлиги» 1960-х рр. Питання еволюції народного килимарства, у тому числі й полтавського, розглядалось у розділах «Історії українського мистецтва»; у дослідженнях традиційного та сучасного

українського килимарства Я. Запаса та А. Жука [36; 34]. У добу незалежності України окремі відомості про пам'ятки музейних колекцій та деякі твори сучасних художників знаходимо у пізніших за часом працях киянки, історика-музейника О. Іванової [43; 44], львів'янки, кандидата мистецтвознавства Г. Кусько [76].

Узагальнюючи викладене, варто зауважити, що з погляду традицій орнаментики в мистецтві, килимарство Полтавщини привернуло увагу багатьох дослідників: Н. Манучарової [88], М. Новицької [104], О. Найдена [98], С. Нечипоренка [103], О. Босого [11], І. Полікарпова, Л. Пелик, Є. Стефанюк [118], І. Удріс [153], О. Симака та Ю. Бабіна [138] та ін. Проте, для досягнення закономірностей розвитку окресленого мистецького напрямку знадобилося століття наукових пошуків. Кожен вчений доклав посильну йому лепту, відповідно до ділянки питання, яке він вивчав.

Натомість стосовно мистецьких технологій, визначний дослідник і науковий діяч Н. Арандаренко у праці «Записки про Полтавську губернію» (рос. мовою) [3] навів змістовну інформацію стосовно забезпечення Полтавщини сировиною робітників для ткання килимових виробів станом на XIX ст. Зокрема, у праці статистично-аналітичного характеру В. Василенка «Начерки кустарних промислів Полтавської губернії. Прядіння та ткацтво у Зіньківському й Миргородському повітах» (рос. мовою) зазначено різновиди виготовлення килимарських творів Полтавщини, що викликають науковий інтерес для подальших досліджень [16]. Нині означені відомості лишаються надзвичайно цінними, адже підготували можливість для подальшого поширення та поглиблення наукових студій.

Проте, до середини XX ст. було прийнято розглядати мистецтво килима виключно як «низове» або кустарне, з погляду промислів, нівелюючи поняття панських, монастирських килимів і гобеленів. Так, знаний вітчизняний науковець Я. Запаско у мистецтвознавчій праці «Українське народне килимарство» акцентував увагу на технології фарбування в народі текстильних матеріалів рослинними барвниками, наводив факти про

формування килимарства на Полтавщині, але деякі питання джерел інспірацій орнаментики й окремих високохудожніх мотивів оздоблення традиційних творів ще потребують поглиблення та уточнення [38].

У науковій статті сучасного мистецтвознавця Г. Галян «Про колекцію килимів у зібранні музею Полтавського губернського земства», зазначено, що промислово-кустарне виготовлення килимів особливо розвинулось на Полтавщині від кінця XIX – початку XX ст., і налічувало більш, ніж 3,5 тис. майстрів-кустарів й ремісників, котрі працювали у галузі виробництва полотен, ряден, а також різноманітних рушників і килимів на замовлення та для вільного продажу [18, С. 99].

Окремих дослідників цікавило питання світогляду майстрів, зокрема, й полтавського регіону. Так, у книзі кандидата історичних наук, етнографа, музейника, професора Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука О. Босого «Міф. Символ. Орнамент» окреслено вплив традиційної символіки на міфологізовану свідомість українського народу. Автор згаданого видання наголошує, що від означеної складової залежить стрій орнаментики вітчизняних художніх виробів. У вказаній монографії О. Босим подано визначення окремих понять орнаментальних мотивів і виокремлено засади орнаментики у цілому, щоправда наведені ним узагальнені дані в частині килимарства потребують верифікації [11].

Одним із найбільш послідовних дослідників-мистецтвознавців українського традиційного килимарства став А. Жук, у наукових працях якого широко представлено зразки орнаментального ряду тканих виробів. Зокрема, у згаданій вище праці «Українські народні килими» автор надав для науковців і поціновувачів традиційного вжиткового мистецтва широкий фактологічний матеріал, що спирається на ілюстративний ряд орнаментів. Насамперед, флореальних, орнітоморфних і зооморфних [31]. Крім графічних схем візерунків, побачених ним ще на початку минулого століття килимових виробів, вчений лишив для подальших наукових пошуків і деякі

реконструкції, виконані у кольорі, чим значно допоміг при нинішньому розгляді артефактів.

Про унікальність і престижність, що зумовили високий рівень художнього освоєння килимарства в українському декоративному мистецтві, свідчить вітчизняний дослідник М. Селівачов у статті «Про українськість українського килима» [136]. На його думку, українські килими відрізняються від килимів східних країн перш за все яскраво вираженими художньо-стилістичними особливостями. Останні базуються на збільшенні масштабу орнаментального ряду відносно тла, відведенні значнішої його ролі, створюючи більшу одухотвореність, притаманну українській культурі.

У згаданих працях полтавські килими висвітлюються переважно в їхньому зв'язку зі східно-українськими, західно-українськими чи навіть молдавськими, угорськими декоративними тканинами. Їх якість, художні особливості та своєрідність високо поціновані, окремі збережені зразки стали об'єктами для всебічного мистецтвознавчого аналізу. Однак, комплексного, системного дослідження килимів Полтавщини досі немає.

На початку 2002 р. було проведено всеукраїнський круглий стіл «До проблеми збереження та розвитку в Україні традицій килимового мистецтва» (Київ, «Український дім») [71]. Його доповідачі написали резолюцію, в якій окреслили критичне становище килимарського промислу і потреби збереження традиційного килимарства в Україні. Де-факто як тоді, так і нині відсутні фахові дослідження про килимарство окремих областей Лівобережжя, зокрема про розвиток цього промислу на Чернігівщині, Черкащині, Київщині тощо.

Дана дисертація є спробою підбити підсумки наукових досягнень, скласти якомога повний та ретельний перелік збережених килимових зразків, дати детальну класифікацію традиційних полтавських орнаментально-композиційних схем.

Так, переважаючи кількість матеріальних пам'яток, що збереглися у музеях України, надала можливість аналізувати художні особливості килимів

з кінця XVIII ст. (нечисленні пам'ятки). Від другої половини XIX ст. до 10-х рр. XXI ст. лишилося значно більше творів, що уможливило повноцінне дослідження спадку цього історичного відрізка часу.

Переважна кількість артефактів за темою даного дослідження зберігається у колекціях Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського, Полтавського художнього музею (галереї мистецтв) імені Миколи Ярошенка, Національного музею історії України, Національного музею українського народного декоративного мистецтва України, Музею народно-декоративного мистецтва у м. Каневі, Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини у м. Переяслав-Хмельницький, Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» у місті Києві, Національного музею народної архітектури та побуту України у Пирогово, Сумського обласного художнього музею імені Н. Х. Онацького, Харківського художнього музею, Харківського історичного музею імені М. Ф. Сумцова, Дніпровського національного історичного музею імені Д. І. Яворницького.

Поодинокі твори килимарства Полтавщини зберігаються у більшості музейних збірок Східної України, а також у приватних колекціях і, навіть, окремих музейних установах інших країн (Білорусі, Молдови, Росії, Польщі, Болгарії, Чехії, Франції, Канади, США та ін.).

Використовуючи етнографічні, мистецтвознавчі, літературні джерела, архівні матеріали, експонати музеїв, нині є можливість систематизувати, верифікувати, уточнити інформацію щодо походження, художніх особливостей, призначення килимів Полтавщини. Суттєво збагатив картину щодо місцевого килимарства аналіз творів українського малярства XVII–XVIII ст. і полотен XX ст. із зображеннями килимів.

1.2. Методологія наукових студій

Для повноцінного осмислення означеної теми необхідно виробити інструментарій дослідження, що дозволить отримати необхідний науковий

результат. Так, методологічну основу роботи складає *системний принцип*, що поєднує розуміння еволюції килимарства у системі розвитку художньої культури українців від доби бароко до сучасності, зважаючи на зміни смаків, моди, уподобань замовників і авторів творів, а також передбачає розуміння килима як певної художньо-образної єдності, що базується на законах композиції, що співвідноситься зі світобудовою.

Крім того, проведене дослідження спирається на загальнонаукові *принципи історизму*, а також *наукової достовірності та всебічності, культурологічний і мистецтвознавчий підходи*. Крім них, у дисертаційній роботі вжито сукупність загальнонаукових та конкретнонаукових методів. Зокрема, з-поміж загальнонаукових філософських – *онтологічний та аксіологічний методи*. Їх застосовано задля виявлення особливостей побутування тих чи інших традицій у колах майстрів килимарства Полтавщини XVIII – початку XXI ст. та їхніх ціннісних критеріїв значущості.

При цьому з-поміж історичних методів важливими у контексті вивчення даної теми є *загальноісторичний і метод мікро-історії*. Перший з них необхідний для розгляду тяглості та регіональної (локальної) специфіки розвитку мистецтва килимарства Полтавщини. Другий дозволяє окреслити найбільш важливі місцеві особливості формотворення виробів відповідно до конкретних естетичних уявлень та мистецьких стереотипів населення даної території означеної доби.

Серед конкретно-наукових методів використано *крос-культурний метод* для висвітлення зв'язків між різними галузями знань і наук, дотичних до трансформацій мистецтва килимарства Полтавщини XVIII – початку XXI ст. Натомість *типологічний метод* застосовано для розгляду типології сюжетно-образних й орнаментальних візерунків полтавських килимів. Так, *метод мистецтвознавчого аналізу* прислужився у сенсі вивчення композиційної будови, засад формотворення та специфіки пластичного моделювання, підходів до оздоблення килимів означеного регіону, їхньої колористики і стилістики.

У цілому варто зазначити, що обрана методологія має підводити до теоретичного досягнення емпіричного матеріалу, розпорошеного здебільшого по державних і приватних музейних колекціях як в Україні, так і поза її межами. Культурологічною складовою означеної проблеми є розуміння сутності передачі традиції полтавського килимарства у нематеріальній культурній спадщині людства. Адже саме з цього погляду означений мистецький феномен окреслюється однією з пропозицій стосовно введення до переліку цінностей такого порядку, що потребують охорони ЮНЕСКО як виняткова важлива складова вітчизняних мистецьких здобутків, водночас, і самобутніх, і забарвлених суто українським колоритом.

Так, полтавський, і, зокрема, решетилівський килим нині є одним із найвідоміших у світі кластерів ідентичності українського мистецтва. З 2018 р. його рослинні різновиди як унікальне явище полтавської культурної традиції ввели до переліку номінацій вітчизняної нематеріальної культурної спадщини. На рівних із петриківським розписом, опішнянською та косівською керамікою килимарство цього осередку (правда, поки без зразків, виконаних у рахівній техніці та зі східними рослинно-геометризованими візерунками), має шанси потрапити до міжнародного переліку нематеріальної спадщини людства, що перебувають під охороною ЮНЕСКО.

У цьому сенсі мистецьку традицію Решетилівки зможуть визнати настільки ж значущою для розвитку європейської цивілізації, як і виконання французьких шпалер Обюссону чи мережива Алансону, таджицької вишивки «Чакан», киргизького мистецтва повстяних килимів Ала-кийіз і Ширдак [140], ткацтва Аль Саду з Об'єднаних Арабських Еміратів, індонезійського батику, килимарста з Фарсі й Кашану Ірану та традиційного килимарства Азербайджану, мистецтва текстилю Перу «Taquile», ткацтва та вишивки у техніці «Лі» й традицією шовківництва (шовкопрядіння) у Китаї, іспанського танцю «Фламенко», грузинського поліфонічного співу і виноробства за допомогою гігантських керамічних амфор квеврї тощо [182]. Так, зважаючи на тяглість традиції виконання полтавського килимарства, тим не менше,

досі не було написано комплексної наукової праці, котра б визначала специфічні ознаки художньо-естетичної його своєрідності.

Окрема інституція при ООН (Організації Об'єднаних Націй) під назвою ЮНЕСКО, створена 1946 року, за участі своїх держав-членів покликана сприяти ліквідації неписьменності, допомагає підготовці кадрів у галузі культури та мистецтва, зокрема, у напрямку охорони пам'яток культури.

Інтеграції окремих проектів ЮНЕСКО у галузі освіти, науки та культури в царину охорони вітчизняної культурної та мистецької спадщини, сприяє низка заходів, спрямованих на виявлення та охорону як окремих пам'яток, так і цілих традицій. Відповідно, останніми роками відбувається включення нових вітчизняних об'єктів матеріальної та нематеріальної спадщини до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО, що сприяє налагодженню міжкультурного діалогу та збереженню кращих досягнень людства впродовж усієї його історії.

У цьому зв'язку окремого значення набуває традиція полтавського килимарства, зокрема, решетилівського, як найбільш упізнаваного з-поміж інших місцевих осередків. Тому від 2013 р. ця культурна традиція у сенсі виняткової й унікальної, репрезентується на міжнародній арені як осібне і неповторне явище, що гідне ввійти до Списку всесвітньої нематеріальної спадщини ЮНЕСКО («United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization»).

Наразі до Списку матеріальної спадщини входять вісім українських архітектурних і природних пам'яток, що мають особливе культурно-мистецьке значення для спадщини людства. Зокрема, шість з них мають власне художню цінність. Це з 1990 р. ансамблі Святої Софії, Церкви Спаса на Берестові та Києво-Печерської лаври у Києві, історичного центру Львова, з 1998 р. Від 2000-х рр. було введено до цього переліку резиденцію Буковинських і Далматинських митрополитів (2011 р.); давнє місто Херсонес Таврійський у Криму (2013 р.); комплекс дерев'яних церков Карпатського регіону України та Польщі з 16-ти пам'яток (2013 р.) [102].

Від 2013 р. до Репрезентативного списку ЮНЕСКО було внесено перший об'єкт нематеріальної культурної спадщини людства. А саме – «Петриківський розпис – українське декоративно-орнаментальне малярство XIX–XXI ст.». 2016 р. цей список поповнився «Козацькими піснями Дніпропетровщини». 2018 р. в ЮНЕСКО подано до розгляду ще одну номінацію – «Традиція Косівської мальованої кераміки» [102].

Кілька років поспіль йде робота над подачею номінаційного досьє кримсько-татарського традиційного орнаменту текстилю, вишивки, кераміки та золотарства під назвою «Орьнек». У ньому максимально виявлена художня культура майстрів-виконавців та власне, мистецька традиція передачі знань від покоління до покоління, що має тяглість у своїй безперервності. Хоча, наразі ЮНЕСКО обмежила кількість подач номінаційних досьє для вивчення і розгляду щодо включення до переліку об'єктів, які будуть охоронятися під егідою цієї всесвітньої організації, одним раз на два роки.

Специфіка виконання полтавського килиму могла би стати наступною у цьому переліку, адже власне український орнамент у традиції його виготовлення унаочнює ту автохтонну локальну складову, що зберігає генетичний код місцевих майстрів ще від доби ствердження староукраїнської культури – часу козацького бароко в епоху Гетьманщини.

Власне під нематеріальною культурною спадщиною наразі розуміються звичаї та деякі форми показу чи вираження, а також виняткові знання і навички, й дотичне до них приладдя. Вони застосовуються у культурному середовищі у сенсі культурної спадщини, котра має як коріння (минуле), так і реципієнтів у майбутньому. Цінується така нематеріальна культурна спадщина у разі безперервності традиції, що потребує захисту як частина культурних форм усної, писемної історії і формує творчу атмосферу самотності.

Чим виразніше виділяється її специфіка на тлі інших самотніх культур, тим ціннішою вважається така нематеріальна культурна спадщина, що сприяє взаємній повазі між етносами, народами, націями, які зберігають

свою аутентичність. Причому це може бути як традиційна форма усної народної творчості, виконавське мистецтво чи обрядові дійства, елементи звичаїв чи святкувань, так і гастрономічна спадщина, шаманська практика, ремесла або їхня сукупність. Власне, на захист і популяризацію спрямовані й дії щодо охорони та збереження такої спадщини, що має дати поштовх її відродженню, на чому і базується теоретична культурологічна складова даного дослідження.

Тобто Україні, як державі-учасниці ЮНЕСКО у межах новітніх напрямів культурної політики, необхідно всебічно дослідити специфіку цієї нематеріальної культурної спадщини. Зокрема, як такої, що потребує захисту держави, утворення спеціалізованих органів з її охорони, розробки науково-технічних і мистецтвознавчих досліджень. З-поміж іншого й у царині методик відносно забезпечення юридичних, адміністративних і фінансових заходів зі сприяння підготовки управлінських кадрів у зазначеній сфері. Окремо варто наголосити на необхідності створення інформаційних платформ для репрезентації цієї спадщини на наукових та інтерактивних просторах, а також умов для практики та установ, здатних сприянню доступу до них [142].

1.3. Понятійно-категоріальний апарат дослідження

Здавна особливе місце на наших землях відводилося килиму, який ставав стилетворчим елементом традиційних помешкань, починаючи від юрти половців і козацьких похідних наметів та зимівників, успадкованих разом із кочовим способом життя від представників войовничих народів, розпорошених по землях України-Руси від Середньовіччя [9]. За літописами відомо, що тіла померлих києво-руських мужів ще від X–XII ст. було прийнято покладати на стіл із «кобером» («коберцем»). Ним же і вкривали домовину, коли виносили тіло або ставили до усипальниць. До XVI ст. такий звичай набув поширення у верствах заможного населення по всій території

нашої країни. На той період часу зафіксовані нотатки щодо місцевих килимарників на ймення Юрко, Федір тощо [4; 31].

Від XVII ст. не лише привозний, а й місцевий тканий килим у нашого автохтонного населення набув рис, котрі пов'язували із добробутом родини. Такими виробами вкривали лави, на яких планувалося розміщувати шановних відвідувачів. Також килими підстеляли замість скатертин на столи, куди виставляли харчі разом із хлібом-сіллю, напої для спеціальних, у тому числі ритуальних трапез, вшановували ними померлих, що заслуговували на відзнаку за життя. Проте, від означеного періоду часу практично не залишилося вцілілих пам'яток, окрім одного ворсового килима 1698 р. [31]. У XVIII ст. ткацтво килимів поширилося у різних регіонах України. Зокрема, відомо про його побутування на Поділлі, у Галичині, на Лівобережжі – землях історичної Гетьманщини на Полтавщині, Київщині та Чернігівщині.

З-поміж відомих так званих панських і монастирських майстерень, що працювали під конкретні замовлення, із часом потроху почав розвиватися хатній (домашній) промисел. Найбільш поширеним він був у Полтавській губернії, яка стала килимовою столицею України. Впродовж XVIII–XIX століть тут виготовляли килими майже у кожній господі, але під різними назвами, що залежали від техніки виконання, призначення (функції) виробу, його естетичних ознак.

Знаними осередками килимарства на Лівобережжі стали такі населені пункти, як Дігтярі, Скопці, Нові Санжари та Решетилівка. Останній зперелічених центр поступово став винятковим локальним промислом, де мистецтво виготовлення полтавських килимів отримало виняткових техніко-технологічних якостей і цінності з художньої точки зору. Ті дефініції, які тут побутували у колі провідних майстрів, доносять у сучасність відгомони давньоруських традицій, та деякі рефлексії понятійно-категоріального апарату в цій царині країн Сходу, зокрема, Азії, та Заходу, передусім, Європи.

Так, стародавня слов'янська мова донесла до нас такі терміни, як «кросна», «стан», «навій», «п'іткання» тощо. Килимові вироби в Україні

називали по-різному. Найстарішою була назва «*ковер*» («*коберець*»), що згадується у літописах періоду Київської Русі. З XVI ст. набувають поширення назви «*коц*» і «*ліжник*» для визначення окремих видів килимів.

Назва «*килим*», вірогідно, з'явилася в Україні на початку XVII ст. Етимологічний зв'язок між українською назвою «*килим*», турецькою «*кілім*» і перською «*гілім*» свідчить про те, що «*килим*» – слово східного походження й імпортовано на територію України разом зі східним тканим товаром (швидше всього з Кілікії на теренах Туреччини). Килимами називали в Україні спочатку тільки гладкі двобічні килимові вироби зі смугастим малюнком. Із XVIII ст., коли найбільшого поширення набув тип гладкого двобічного килима, назва «*килим*» стала загальновживаною [147; 154]. При цьому Я. Риженко у своїй праці, присвяченій полтавським килимам (1928 р.), уточнює, що *килим* виготовлявся, насамперед, з фарбованої вовняної пряжі на звичайного типу верстаті з чотирма підніжками. Натомість *ковер* призначався для оздоблення стін, мав більш вибагливий візерунок з яскравими фарбами, виготовлявся також із вовни, але на кроснах [128, с. 8].

Місцеві килими, виходячи з їхніх характеристик щодо функціонального призначення, а також техніки виконання, застосування в інтер'єрі, отримали свої назви: зокрема *килим*, *ковер*, *коц*, *залавник*, *налавник*, *палас*. Приміром, *коверець* (*коберець*) називають ткані вироби, що мають довгий підстрижений ворс. Вони виконуються за допомоги нав'язування вузликів з різнобарвної пряжі до ниток основи. Коли завершували ткати виріб, ворс килима потрібно було підстригати. З таким чином його рисунок утворювався тільки на лицьовому боці. Візерунок при цьому залежав від щільності та висоти ворсу [139].

«На Україні існують три головних назви для килимових тканин: *ковер*, *килим* і *коц*», – зазначав видатний вчений, дослідник українського мистецтва, Д. Щербаківський. І далі продовжував: «Найстаріша з цих назв – *ковер* – це термін, який вживається в літопису, починаючи з X ст., фактично панує й зараз і служить для зазначення взагалі коврових тканин. Який саме тип

тканин зазначався раніш – невідомо. Килим – пізніша назва, що має початок у XII ст. й уперше здибається, здається, тільки в куманському словнику. Килимом у Персії, Туреччини, туркменів звуть двобічну рівну, безворсну тканину. Термін "коц" на Україні зустрічаємо на початку XVII ст.» [176].

Подібні твори були коштовними, через що їх мати могли собі дозволити здебільшого заможні родини. Насамперед, ці речі слугували для утеплення стін і підлоги, а також декорування інших горизонтальних поверхонь. З-поміж останніх широкої популярності на Полтавщині набули вироби, виконані з грубих ниток із вовни, що мала високий ворс, *налавники*. Часто вживаним були й *полавники* – вузькі довгасті килими, що виконувалися з поперечною чи повздовжньою орнаментациєю [166]. Терміном «*килим*» називали частіше твори, пристосовані для оздоблення стін, укриття лав і столів, а також скринь. Тому орнаментация таких виробів завжди мала свою специфіку залежно від функції предмету, на що зверталась особлива увага [171].

Надзвичайно розвинулось у період XVIII–XIX ст. мистецтво килимарства у центральних, східних і південних районах України. У своїй роботі над монастирськими та поміщицькими творами місцеві майстри орієнтувались на регіональні традиції народного мистецтва. Так килимарство Полтавщини збагачувалось набутими протягом століть технічними та художніми навичками, що були близькими за орнаментациєю іншим видам місцевого текстилю. Так, майстри означеного регіону розробили упродовж доби бароко-історизму численну кількість килимів високої художньої та технічної якості, що є досконалими творами мистецтва. При цьому за функцією ці вироби розподілялись на *панські*, *монастирські* та *хатні* (*народні*, *надомні*), а за наявністю чи відсутністю ворсу – на *ворсові* та *безворсові* (*гобеленового типу*).

До нашого часу твори, виготовлені у магнатських садибах, дійшли під назвою «*панські*». У таких виробництвах килими здебільшого виготовляли кріпаки. Їхня колористика часто була гедонистичною, могли застосовуватися

візерунки, похідні з європейських центрів ткацтва кшталту Савонері й Обюссон, застосовувалися геральдичні та мотиви великих історичних стилів. Від монастирських, де не були прийнятними поєднання мажорних барв (бо інколи застосовували предмети під час жалобних церемоній чи дванадесятих свят штибу Успіння), ці вироби частіше вирізнялися нарочито естетськими елементами та відсутністю мотивів хрестів і Голгоф. Проте, інколи донаторами ставали й прочани з магнатів, тому зрідка панський килим можна побачити як дарунок церквам.

У поміщицьких майстернях і мануфактурах XVIII ст. також виготовляли *гобелени* чи *шпалери*, як їх тоді було прийнято називати. Зокрема, збереглися два такі вироби, виготовлені у мануфактурі на Волині. Багатоколірними тонкими вовняними, шовковими нитками виконувались численні сюжетні, а також геральдичні композиції, зокрема з гербами, приміром, родів Олізарів та Четвертинських, стилізовані подібно до килимів XVII століття. Ці вироби виготовлялися у поміщицьких майстернях. Так, відомим є приклад із гербом гетьмана Полуботка. При цьому сюжети означених виробів були передані на високому професійному рівні. Збережені килимові та гобеленні твори XVIII ст. При цьому є унікальними пам'ятками барокової художньої культури, виконаними українськими майстрами [2, с. 9].

Натомість у дрібних сільських і міських монастирських майстернях працювали інколи разом ремісники та ченці. Виготовляли тут вироби найрізноманітнішого призначення, у тому числі й досить вишукані килими на замовлення для панських палаців і козацької старшини. На більшості з них яскраво позначилися ознаки українського народного килима. Частина продукції йшла на експорт. Широко висвітлено та ґрунтовно проаналізовано поняття «*панський килим*» у сучасній мистецтвознавчій праці Г. Когут «Українські панські килими XVII–XVIII століття», що будується на письмових джерелах і власних дослідженнях автора [57].

Від XIX ст. фабрикація килимів надомно, у майстернях і на фабриках набула масового розмаху. Теперішні навчилися виготовляти у містах і селах.

Місцеві ремісники виконували замовлення по хатах, часто працювали з власноруч розробленими візерунками. У цей період одночасно послуговувалися лексемами «*ковер*» і «*килим*», на що звертав увагу Д. Щербаківський у своїх кількох працях, присвячених цьому питанню [176]. Набували популярності твори центрів килимарства окремих регіонів. Зокрема, традиційні вироби Лівобережної України. Насамперед, увиразнювалися твори Наддніпрянщини, килими Східного та Західного Поділля, окремих центрів Волині. Тоді ж поширилося виготовлення продукції килимарських майстерень на Прикарпатті. Virізнялася етнокультурною специфікою продукція Буковини й Закарпаття. Окремі центри з'явилися й на Півдні України.

Проте, у кожному із зазначених регіонів побутувало своє ставлення до назв окреслених творів, як і до технік їхнього виконання. З виходом на промислові масштаби випуску та продажу від середини ХІХ ст. (тільки у Харкові виготовляли на рік близько 25 тисяч готових виробів – килимів та іншого текстилю). Так, килимові фабрики вже діяли у селах Марийське Богодухівського повіту, а також Микитівка Охтирського повіту й Могриця, Юнаківка, Хотінь Сумського повіту. В означений період розпочалося розшарування та закріплення назв за певними функціональними різновидами килимових виробів [150].

Ворсові стрижені коци (геометричні, геометризовано-рослинні і тематичні) у цей час продукувались й на Київщині, Полтавщині, Харківщині, де на них був стійкий попит. Не дивлячись на те, що виготовленням коців у попередню добу більше займалися на теренах Західної України, у 10-х роках ХІХ ст. в Харкові, що був центром губернії, до якої відносилася Полтавщина, щорічно виробляли на внутрішній ринок і на експорт вже близько 26 тис. коців. Тобто попит певною мірою регулював питання застосування предметів у побуті та застосування тих чи інших термінів.

Принагідно важливо відзначити, що у західних регіонах України в означений період часу на ворсові *вузликові коци* не виготовлялися (тільки від 1860-х рр. у населених пунктах Глиняни та Косів почали ткати ворсові

килими за певною тематикою). При цьому *коцями* там вважали вовняні однотонні або килими у клітинку, що нагадува ліліжники. На тлі інших центрів килимарства України у другій половині XIX ст. виокремлювалися бойківські *коци заснівчасті* штибу *європейських пледів*. В основі їх візерунками лежать смуги, облямовані вузькими стрічками [2].

У згаданий відрізок часу найбільше ткалося народними майстрами *безворсових килимів*. Виходячи з того, що відпочатку XIX ст. відкрилася значна кількість майстерень-ательє і підприємств, на Лівобережній Україні у Полтавщині спостерігався бум попиту на місцеві вироби такого типу. *Килими* виготовляли, судячи з існуючих архівних та опублікованих джерел, у селі Гринському Кременецького повіту, відомих сільських майстернях у Драбовому та Келеберді Золотоніського повіту, славетній Решетилівці, селищах Новосілки Полтавського й Слобідці Роменського повіту. Навіть при суконних фабриках почали засновувати *килимові цехи*. Характерні приклади: цех мануфактури князя Юсупова (Прилуцький повіт), а також у м. Шполі (Черкащина), в селах Саврань та Байбузівка (Поділля). При цьому в Південній Україні *килимарство* набуло розвитку у Катеринославській, Херсонській губерніях, там, де мешкали переважно молдавани, болгари, греки.

І хоч до початку XX ст. на рівних із терміном «*килим*» в українській мові по всій території етнічної України періодично застосовували дефініцію «*ковер*», приміром, на Західній Україні переважало використання першого, менш зросійщеного терміну.

Збільшенню кількості виготовлення творів в організованих майстернях, *килимарських фабриках*, сприяли, переважно, низькі художні смаки замовників та інші чинники. Поступово до початку XX ст. вони стали причиною зниження критеріїв якості мистецтва килимів. Так, у цей період часу замість натуральних лляних або ниток з конопель, що були досить міцними, для виготовлення основи килимів почали застосовувати більш м'які та нетривкі нитки з бавовни. З урахуванням того, що від другої половини

XIX століття ще й натуральні фарбники стали замінювати на штучні анілінові фарби, розпочався поступовий занепад галузі. Тоді ж на Полтавщині, на Поділлі та у західних областях України замість *вертикальних* поширилися *горизонтальні ткацькі верстати* для виготовлення килимів. Рідше тут з межі XIX–XX ст. виготовляли трудомісткі, *ворсові килими*.

Термін «*полтавський килим*» поширений у мистецтвознавчій літературі. Він зустрічається у працях А. Жука, Я. Запаса, С. Сидоровича, С. Таранушенка та ін. При цьому увага означених вчених зосереджується на кількох найпоширеніших композиціях та елементах орнаменту. Однак, досі немає класифікаційного поділу полтавських килимів за основними критеріями, не вироблений науковий підхід до діалектики традиції та новаторства у килимарстві конкретних осередків та центрів Полтавщини. Таким чином, з метою доповнення бачення предмета дослідження, назріла необхідність корекції усталеного погляду на килими Полтавщини, комплексного розгляду композиційних схем, кольорових поєднань, елементів орнаменту, традиційних матеріалів виготовлення та характерних технологій. Зазначені риси є невід’ємними складовими сутності поняття полтавського килима (ворсового та безворсового штибу гладкого двостороннього та гобеленового типу) (Табл. 1) і зумовлюють його системне вивчення.

Отже, задля вивчення складного поняття в історії художньої культури України «*полтавський килим*», необхідно застосувати спеціальний інструментарій дослідження. Це поєднання системного та принципу історизму, наукової достовірності та всебічності, а також культурологічного і мистецтвознавчого підходів із низкою методів наукового дослідження. А саме: онтологічного, аксіологічного, загальноісторичного та методу мікроісторії; крос-культурного, типологічного та методу мистецтвознавчого аналізу. Сукупність означених методів дозволить при обробці матеріалів низки державних і приватних колекцій, у яких зберігаються основні твори, що лягли в основу джерельної бази дослідження, отримати власний науковий результат. Зокрема, на базі артефактів з Полтавського краєзнавчого музею

імені Василя Кричевського, Полтавського художнього музею (галереїмистецтв) імені Миколи Ярошенка, Національного музею історії України, Національного музею українського народного декоративного мистецтва України, Музею народно-декоративного мистецтва у м. Каневі, Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини у м. Переяслав-Хмельницький, Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» у місті Києві, Національного музею народної архітектури та побуту України у Пирогово, Сумського обласного художнього музею імені Н. Х. Онацького, Харківського художнього музею, Харківського історичного музею імені М. Ф. Сумцова, Дніпровського національного історичного музею імені Д. І. Яворницького й окремих музейних установ інших країн (Росії, Білорусі, Молдови, Польщі, Болгарії, Чехії, Франції, Канади, США та ін.).

Уточнюючи та поглиблюючи напрацювання попередників в означеній царині, більшість з яких вивчала вітчизняне мистецтво килимарства, починаючи від початку ХХ століття, постає можливість комплексно досягнути означену галузь знань, що одночасно лежить у площині традицій і Нематеріальної культурної спадщини людства, а з іншого боку – тільки зараз починає отримувати глибший сенс як цілісне поліморфічне культуротворче явище.

Література до першого розділу:

73, 16, 115, 176, 128, 72, 34, 23, 14, 99, 45, 46, 31, 38, 14, 29, 32, 33, 30, 111, 57, 27, 95, 48, 87, 85, 92, 180, 181, 56, 131, 76, 70, 100, 152, 24, 69, 25, 105, 35, 83, 82, 8, 5, 7, 170, 20, 114, 157, 39, 28, 101, 139, 37, 19, 12, 135, 51, 160, 3, 161, 50, 52, 89, 90, 91, 175, 43, 44, 194, 88, 104, 98, 103, 109, 15, 110, 169, 13, 132, 143, 97, 107, 49, 172, 177, 120, 159, 127, 97, 155, 53, 191, 145, 146, 22, 195, 19, 6, 21, 26, 36, 137, 148, 188, 134, 136, 2, 47, 1, 67, 183, 68, 10, 77, 75, 55, 78, 108, 125, 40, 41, 122, 123, 117, 118, 153, 138, 3, 18, 11, 71.

140, 182, 102, 142.

9, 4, 139, 31, 147, 154, 128, 176, 166, 171, 2, 57, 150.

РОЗДІЛ 2.

ТРАДИЦІЇ МИСТЕЦТВА КИЛИМАРСТВА УКРАЇНИ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ ВИМІРІ

Килимарство як частина художньої культури України з кожним роком починає все більше цінуватись як мистецтво, що може зникнути. Саме Полтавщина була тим благодатним колись краєм, де майже у кожній хаті господиня в осінньо-весняний період «довгими зимовими вечорами» пряла, фарбувала нитки й ткала. Наразі як частина народної культури, пов'язаної з національною ідентичністю населення, яке проживає на даній території, місцеве килимарство стало радше рідкісним явищем, що потребує нагальної державної підтримки укріплення місцевої традиції, яка раніше передавалася від дідів-прадідів (або швидше від бабусь-прабабусь) до дітей і онуків.

Наразі значення полтавського й, зокрема, решетилівського килима на тлі культуротворчості регіону, визнане на загальноукраїнському рівні. Крім того, ця номінація навіть має всі шанси потрапити до переліку вітчизняних унікальних мистецьких практик, що шануються на світовому рівні. А саме – як пропозиція до входження у коло пам'яток, котрі будуть охоронятися всією міжнародною спільнотою у сенсі виняткових, рідкісних та таких, що потребують постійного захисту (в річищі розуміння значення нематеріальної культурної спадщини).

У цьому розрізі килимарство Полтавщини має бути, насамперед, осмислене як явище високомистецького порядку в художній культурі всієї України XVIII – початку XXI ст. Адже його значущість досі не була усвідомлена достатньою мірою. Зокрема, в плані загальних процесів розвитку традиційних осередків і локальних центрів вітчизняного мистецтва килимарства. І ширше – на тлі килимової мапи Європи та світу. Особливо

важливими у цьому зв'язку є аспекти загальної еволюції мистецтва килимарства Полтавщини як самостійної стилетворчої зони Східної України від кінця XVIII ст. до сучасності. А саме – від доби бароко, коли з'явилися перші відомі нам пам'ятки, що дійшли до нас, і до сьогодення, коли, на жаль, значна частина цих традицій втрачена і сама система передачі знань в означеній царині потребує реанімації та якісного оновлення.

2.1. Передумови розвитку мистецтва килимарства в художній культурі України XVIII – початку XXI століть

Історію виникнення ткацтва взагалі та килимарства зокрема практично неможливо відокремити від історії розвитку людства. Необхідність захистити тіло та своє помешкання від несприятливих впливів середовища стало першим соціокультурним стимулом для появи одягу і матеріалів для утеплення місць проживання. Додатковим поштовхом розвитку ткацтва послужило задоволення потреби у творчості в давніх людей [184].

Перші предмети одягу, циновки, покривала представники первісних культур отримували шляхом переплетення шматків кори, шкіри риб, листя очерету. В зв'язку з цим плетіння вважається прообразом ткацтва [178]. Вже у Трипільській культурі на наших теренах існувало понад 10 візерунків тканин, відбитки яких лишилися на шматках землі й нині є експонатами музею в однойменному населеному пункті біля Києва.

Майже в усіх народів світу існують міфи та легенди, пов'язані з виготовленням тканин, які знайшли відображення у писемності та мистецтві того часу. У стародавній культурі Китаю, Індії, Середньої та Західної Азії, Єгипту, Древньої Греції та Риму є численні нотатки та легенди, пов'язані із ткацтвом. Воно існувало в усіх перших цивілізаціях, що відомо за наративними джерелами, які віддзеркалювали художню культуру тогочасного люду.

Так, ще від 70-х років XX ст. з розвитком підводної археології розгорнулися дослідження поселень в альпійському районі у межах

географічних кордонів сучасних Франції, Італії та Швейцарії. Вони датувалися хронологічними межами від 5000 до 2900 років до н. е. Під час досліджень в означеному історико-культурному регіоні було знайдено багато залишків тканин, у тому числі саржевого переплетення, мотків ниток, берд дерев'яних ткацьких верстатів, дерев'яних веретен для прядіння вовни, льону, різних голок [189]. Про знахідки III тис. до н. е. сповіщається у Туркменії (Середня Азія) та перуанських індіанців доколумбової епохи.

Схожа на килимову кінська попона середини II тис. до н. е. зображалася на пелені з гробниці Тутмоса IV (бл. 1400 р. до н. е.). Надалі знахідки єгипетської культури в означеній царині знайшли численні продовження у коптському текстилі, що активно розвивався впритул до перших століть нашої ери. Приміром, за описом Геродота, одягом асирійців стала звисаюча до ніг лляна туніка, зверху інша туніка вовняна, а потім накидався невеликий білий плащ. Асирійська культура I тисячоліття до н. е., як відомо, була надзвичайно близькою культурі Ахеменідського Ірану, що стала стилетворчою для всієї Персії.

Упродовж розкопок у районі Алтаю 1949 р. було виявлено найдавніший з ворсових килимів, що дійшов до наших днів, так званий Пазирикський. Він добре зберігся в одній з усипальниць однойменного царського кам'яного могильного кургану. Артефакт віднайшли у Пазирикських горах Сибіру, імовірно за все він належав скіфському вождю (1,98x1,83 м). На думку археологів, виріб був витканий в Ахеменідському Ірані у VI–IV ст. до н. е. Барвники при цьому застосовувалися із соку рослин або як вижимка з комах, що за технологічними особливостями було близьким месопотамським та єгипетським зразкам означеного часу.

Означений уцілілий до наших днів килим є витканий персами. За технікою та культурою виконання – це щільне ворсове полотно з вовни, із зображеннями грифів, оленів, коней. Якісне збереження килиму пов'язане з особливими кліматичними умовами: до поховання просочувалися волога та повітря, у результаті чого твір замерз й уникнув гниття. Унікальним щодо

означеної пам'ятки є той факт, що через тисячоліття класична техніка ручного ткання не зазнала жодних змін. На сьогодні цей шедевр художньої культури Давньої Персії постгомерівської доби, синхронний високій класиці періоду Фідія у Греції, є окрасою колекції Ермітажу [149].

Ще Гомер в «Одіссеї» розповідав відому історію про Пенелопу та її ткацький верстат. З вазового живопису відомо, що вказане приладдя вертикального типу з підвішеними до нижньої частини основи підважувачами, описаний Гомером, був відомий по всій Греції. На амфорі з Мелоса (близько VI ст. до н. е.) змальовані Аполлон, Арго, Опіс й Артеміда. На їхніх фігурах зображений одяг з тканин із шахівницею, а також візерунком, побудованим на основі геометричного орнаменту. Овідій у «Метаморфозах» розповів про прекрасну гречанку Арахну з Лідії, майстерну ткалю, що посміла викликати на змагання богиню мудрості, покровительку наук, мистецтв і ремесел Афіну Палладу [124].

Численні археологічні знахідки свідчать, що вже мешканці грецьких колоній Північного Причорномор'я та тамтешні скіфи у побуті користувалися візерунковими тканинами. Вважається, що їх можна назвати прототипами килимів. Ґрунтуючись на вже відомих наукових твердженнях, можна висловити думку, що в Україну мистецтво килимарства прийшло зі Сходу. Про це свідчать не тільки історичні джерела, а й сам характер квіткових мотивів, специфічні геометризовані малоазійські візерунки.

Доби еллінізму (IV ст.) сягають і відомі фрагменти гобелену «Сага про Трістана» із землі Нижня Саксонія (наразі перебуває у складі Німеччини, до X ст. включно була заселена слов'янськими племенами). Багато колишніх Римських і Візантійських провінцій з часом переосмислювали надбання культур усіх чотирьох великих цивілізацій, що входили до їх складу. А саме – асиро-месопотамські, давньоєгипетські, давньогрецькі, й, власне, римсько-італійські, а також частково персько-ахеменідські й анатолійські (останні нині входять до земель сучасної Туреччини).

Так, мистецька спадщина більшості народів з указаних територій дала світу виключне багатство технік, візерунків, колірних й орнаментально-сюжетних сполучень, які наразі лягли в основу розвитку килимарства сучасної України. Адже всотували означені впливи через кримські колонії Греції, Італії, Візантії, а також стали місцем поєднання традицій степових народів – скіфів-аланів, сарматів, представників кавказьких, індійсько-афгансько-пакистанських впливів і середньоазійських племен Золотої Орди (Хазарського Каганату) та пізніше Османів, Сефевідів і Каджарів.

Від Середньовіччя означені вектори взаємодії збагатилися й європейськими напрацюваннями. Зокрема, французьких майстрів із Нормандії (килим із Байо), центрів у Анже («Апокаліпсис», XIV ст.), Аррасі (серія девонширських гобеленів полювальників другої третини XV ст.), Брюсселі («Пані з однорогом», XV ст.). Упродовж XVI–XVII ст. на сучасних бельгійських землях (тодішньої Фландрії – насамперед, місто Ауденарде) виконувалися сюжетні безворсові вердюри, що, насамперед, містили на тлі соковитої зелені зображення птахів і тварин.

Надалі різноманітні шпалери розвивали і в інших французьких мистецьких центрах. Так, всесвітнє визнання отримала продукція штибу Обюссон, Савонері, Мануфактура Гобеленів під Парижем. Надалі авторські килими, які інколи також називали гобеленом, стали продукувати центри у Бялій Подлясці, Несвіжі та Кореличах на теренах сучасних Польщі та Білорусі, тапісярень у Бродах, Станиславові тощо [173].

При цьому натурні джерела дають можливість здійснювати аналіз і щодо джерел інспірацій власне українського килима загалом та полтавського зокрема. Враховуючи численні поселення на наших землях інших народів, що передували тут формуванню художньої культури українців, а також постійні зносини через різноманітні торговельні шляхи кшталту «із варяг у греки», вітчизняне ткацтво, а надалі і його відбрунькування килимарство, увібрало низку іноземних традицій, як в аспекті технологій, так і зважаючи на специфіку стилістики, типології, художніх особливостей виробів.

На основі збережених вітчизняних артефактів-першовзірців чітко розпізнаються й їх джерела інспірацій – адже в українських персіярях-тапісіярях майстри опанували постантичні стилізовані пальмети, а також орієнталізовані гвоздики, лотоси, «турецькі» огірки, орнітоморфні мотиви. Відомо, що Україна здавна славилася торговими шляхами зі Сходу на Захід, що транзитом пересували різні твори, зокрема килимові вироби.

Як зазначав непересічний знавець технологій вітчизняного ткацтва В. Пещанський у дослідженні «Килими України», наші прашури наслідували художню культуру килимарства зі Сходу. Насамперед, з Персії (одного з ранніх центрів ткацького виробництва, що поставив килимарство на високий художній рівень) і Аравії. Торгові шляхи були добре налагоджені від VI–VII ст. навіть до Багдаду. Археологічні розкопки дають матеріали для аналізу килимів у еліністичних містах, поселеннях скіфів у Північному Причорномор'ї, з яких починається відлік «килимарської ери» на наших землях [115].

Тобто українське мистецтво народного килимарства має давні традиції, власну тяглість і свою генезу. Судячи з техніки виконання й орнаментики, походження їх сягає традицій перської художньої культури середини першого тисячоліття до нашої ери, частково адаптованих надбань перших століть після Різдва Христа, успадкованих із шовківництва Єгипту, Месопотамії (терени сучасних Іраку, Сирії, частково Туреччини й Ірану), Середньої Азії, Китаю та країн Кавказу [174, с. 52–53].

Згодом вітчизняне килимарство збагатилося культурою ткацтва й орнаментики Анатолії (землі Малої Азії в сучасній Туреччині) та Кавказу (вірменсько-візантійські й азербайджанські традиції), а також Пакистану й Афганістану, звідки взято першовзірці орнаментального оздоблення. Враховуючи, що тільки від XIV століття технології ткацтва Сходу були широко адаптовані у державах Заходу, надалі за кілька століть на різних територіях Європи сформувалися світські (так звані панські й монастирські) різновиди асортименту виробів, а пізніше поширилися й народні (хатній промисел) килими, вітчизняне ткацтво також всотувало й стилістичні й

орнаментальні елементи декорування виробів, пов'язаних із генезою європейського гобелену. По суті, до XVII століття включно в Європі при королівських і землевласницьких дворах магнатів розпочалося опанування східних технологій килимарства. Тоді ж формувалася мода на певні типи азійських візерунків, що охоплювали діапазон від іраністики й тюркері до шинуазрі. Враховуючи, що навіть ткачі ранніх українських виробництв спочатку «виписувалися» здебільшого з Персії та Туреччини, зрозумілою стає генеза та еволюція цього виду мистецтва в Україні.

Звідти ж на вітчизняних землях ширилося захоплення культурою турецько-індійських «огірків», перських, афганських, пакистанських, азербайджанських і турецьких «медальйонів» у декорі, китайчастих візерунків, парчевих, атласистих, шовкових матерій. Вони увібрали у себе еталони краси оточуючого світу Піднебесної, перської, пакистанської, афганської, візантійсько-балканської, турецької та кавказької традицій. Відповідно, й орнаментальні та сюжетні мотиви взорувалися у період появи мистецтва килимарства у країнах Заходу, насамперед, на орієнтальні естетичні орієнтири, котрі надалі збагачувалися автохтонними візерунками.

На теренах України ткацтво було опановане багатьма народами, починаючи від трипільців, зразки візерунків матерій яких залишилися на пам'ять про ремесла майстрів означеної групи населення наших земель індо-іранського походження. Близькими до останніх були й скіфи, сармати, алани, які тримали зв'язки з перською історичною прабатьківщиною, оскільки мали постійні зносини з державою Ахеменідського Ірану. Про це свідчать чисельні замальовки образів згаданих номадів у традиційному вбранні з підношеннями на стінах давнього Персеполісу.

Якщо період трипільців на наших землях датується серединою VI тис. до н. е – III тис. до Р. Х., натомість скіфи та сармати населяли терени етнічної України від I тис. до н. е. та впродовж перших століть н. е. (VIII ст. до н. е – IV ст. н. е.). Останні перелічені народи мешкали на територіях прадавньої України до періоду появи на них перших слов'ян, що позначилося на худож-

ній культурі означених народів. Відтак, килимові шляхи на середину I тис. н. е. вже були налагодженими й сягали теренів сучасних Тегерану та Багдаду.

На землях України мистецтво ткацтва також має багату власну історію, що базується на кількох гілках походження. Чисельні знахідки археологами прядильного та ткацького начиння (прясел від веретен, глиняних і кам'яних підважувачів для натягіння основи вертикальних ткацьких верстатів), фіксують суттєве поширення і значний рівень розвитку цього виду мистецтва на землях України від періоду трипільської культури.

Так, під час розкопок поселень, які датуються IV–III тис. до н. е., було знайдено рештки волокон, прядки, гудзики для тримання основи. Збереглися відбитки тканин на денцях глиняних посудин III–I тис. до н. е., а також рештки самих матерії, наявні у скіфських курганах IV ст. до н. е. і слов'янських кур-ганах X–XI ст. н. е. До найпоширеніших пам'яток ткацького знаряддя належать глиняні прясла для веретен, знайдені при розкопках трипільських поселень у Наддніпрянщині, Східній Волині, у Північному Причорномор'ї [199].

Також варто зазначити, що строї скіфів істотно нагадували вбрання слідуючої популяції тюрків, котрі населяли наші землі. Зокрема, представників племен торків, кочівників берендеїв, більш осілих печенігів, дружніх киеворусичам половців, а також чорних клобуків (інакше званих каракалпаками), що мешкали поблизу Києва, спільноти вихідні з Кавказу аланів. Стани означених народів протягом X–XIII ст. впритул межували із землями Чернігівщини і Київщини, з часом асиміляція князівської і ханської верхівок призвела до певного симбіозу культур, чим і пояснюють специфіку активного поширення першоелементів форм і візерунків азіатів у побуті наступної етнічної спільноти, котра утворилася внаслідок змішування. Потому хвилі подальших походів до Криму та на Візантію, а також перманентні стосунки з турками тільки укріпили моду на східні одежі у місцевих мешканців й елементи начиння помешкань, улюблені в кочових народів.

Найдавніші писемні згадки про килими на території України знайдено у подорожніх нотатках чужоземних мандрівників X ст., у літописах, давньоруських билинах, історичних піснях, обрядовій творчості й інших першоджерелах. Вже у Лаврентіївському літописі (977 р.) зазначено, що тіло вбитого князя Олега, загиблого у боротьбі зі своїм братом Ярополком «внесе-ша и положиша на ковре». Приміром, усопших князів, зокрема Володимира, а також Василька й Андрія Боголюбського, виходячи з ранніх традицій вшановування з орієнтацією на східні ховали, покладаючи на килим [16].

У записах арабського подорожуючого Ібн Фадлана (що мешкав у першій половині X ст.) занотовано, що на землях Руси килимами застеляли лави для померлих (малися на увазі привозні вироби). Перші згадки про килими трапляються у давньоруських літописах, де знайдено відомості, що у Київській Руси килим був звичайною річчю, яку брали в походи, використо-вували у князівському побуті, у поховальних обрядах, весільних церемоніях.

Археологічні знахідки свідчать, що мешканці грецьких колоній Північного Причорномор'я й скіфи у побуті користувалися візерунковими тканинами, подібними до килимів. Виробами ткацького ремесла й килимарського мистецтва сплачували наші предки данину. З писемних дже-рел довідуємось, що «коберці» на теренах сучасної України були відомі вже в X ст. і використовувалися у князівському побуті. Далі, до XII ст., літопис неодноразово згадує «коберець» як річ з ритуалу князівського поховання [4].

Поступ ткацтва на теренах Київської Руси засвідчують археологічні знахідки IX – першої половини XIII ст. Особливо цінний матеріал було знайдено при розкопках в селі Райки (нині землі Житомирщини). Зокрема, тут виявлено мотки пряжі з вовни, нитки з льону, рештки зітлілого насіння конопель і грубих мішків з конопель, елементи матерії, з яких виконувалося вбрання. Крім іншого, цінною знахідкою є дерев'яне і кісткове мотовило для намотування ниток. Суттєве значення з-поміж інших артефактів мають цінні деталі горизонтального ткацького верстата значно удосконаленої конструкції

стосовно до вертикального, де було знаряддя для розподілення ниток основи, виявлені у Райковецькому городищі (нині Житомирської області).

Надалі килим поступово широко ввійшов у побут усіх верств населення України. З архівних документів (судові скарги, реєстри інвентарів, заповіти, описи майна) відомо про наявність великої кількості «коберців» у монастирях і церквах, поміщиків і духовенства, заможних міщан й селян. Килими завжди у карбі називаються поряд з найціннішими речами, що наводить на думку про їх особливу роль у вітчизняному культуротворенні.

Так, у період знаходження українських земель під владою Литви та Польщі (XV–XVII ст.) відбулася перебудова укладу життя, шляхта перейняла звички польського панства, засвоїла прагнення до комфорту і розкоші. Це відбилося і на поширенні килимів. Панівні класи здебільшого використовували вжитку привізні східні «коберці», модні в ту пору. Часті згадки про килими зустрічаються у численних документах – в заповітах, скаргах, описах панського майна [17].

Як на суттєвий фактор розповсюдження таких творів мистецтва на теренах України вказує на роль козацтва кандидат історичних наук, відомий етнолог Г. Щербій: «Побутування килима помітно поширилось завдяки козацтву, насамперед помітній орієнтації його стереотипів та норм поведінки на традиції князівської еліти України-Руси. Не слід ігнорувати також можливого впливу контактів козацтва, передусім запорозького, з народами, в культурі яких функції килима набули значного розвитку. Напевне, при посередництві козацтва інтенсифікувалось освоєння килима в інших соціокультурних групах. Динаміку цього процесу значною мірою обумовлювала престижна функція килима» [54].

Із плином часу змінювалось і ставлення до речей: люди почали відходити від суто утилітарного погляду на такі предмети, у них виникало зрозуміле бажання покращення житла з естетичного погляду, прагнення надати індивідуальності кожній оселі. Тому функціональне призначення килима поступово розширювалося й ознаками естетичної складової. Прикра-

шання житла (завішування стін, покривання скрині, ліжка, підлоги, саней) урізноманітнювалось. «Коберці» почали використовувати у різних святкових й урочистих подіях, весільних і жалобних обрядах. Також килими стали невід'ємною частиною посагу нареченої, цими домотканими виробами сплачували данину. Про функціональний «розподіл» подібних речей свідчать, насамперед, джерела колекції НМУНДМ та картотеки фондів цієї установи.

Слід особливо наголосити, що у збірках музеїв України зберігається низка маловідомих полтавських килимів XVII–XVIII ст. Їх опрацювання та введення до наукового обігу в даній роботі поруч із уточненням атрибуцій вже опублікованих пам'яток сприятиме розв'язанню актуальних завдань українського мистецтвознавства, розумінню значущості художньої культури виконання творів окремого регіону, колишнього Гетьманського краю, практичній експертній діяльності, пов'язаній з систематизацією килимових фондів, формуванням експозицій, що б сприяло достойній презентації здобутків української культури у межах нашої країни і за її межами.

XVII–XVIII ст. у художній культурі України вважається періодом поширення повсюдного виробництва килимів. Виняткове значення для зростання економічного та культурного життя нашого населення мала визвольна війна під проводом Богдана Хмельницького. Після неї на землях, що були вивільнені, почалося загальне піднесення творчих сил українського суспільства. Ці зрушення та нові побутові умови сприяли стрімкому розвитку мистецтва килимарства на землях, заселених представниками козацтва. Адже під час участі у військових кампаніях чоловіків, їхні жінки, як сучасні індивідуальні підприємці, почали опановувати нове хатнє ремесло, що майже не потребувало значного стартового капіталу.

Особливого розвитку в постгетьманський час набули поміщицькі майстерні, де виготовляли твори, виходячи з запитів вже заможніших верств населення. Поширення таких робітень вплинуло й на загальну культуру килимарства у селянських хатах Лівобережної та Центральної України. Саме завдяки тому, що означене ремесло у цей період глибоко проникло у

селянське середовище, воно набуло нових ознак культуротворення, пов'язаних із традиціями українського народного мистецтва. Ще ширшим і більш розгалуженим й диференційованим наприкінці XVIII ст. стало виробництво килимів та коців на Слобожанщині та Полтавщині.

З домашнього ремесла поступово до кінця XVIII ст. виділилося мануфактурне виробництво. Окремі ремісники на межі століть відкуповувалися від феодалів і селилися на околицях міст. Там вони продовжували займатися килимарством як промислом, обслуговуючи замовників – мешканців міста і довколишніх сіл. Згодом килимарські промисли набули характеру масового виробництва продукції для збуту на ринках.

Від XVIII ст., окрім писемних згадок, залишилася чимала кількість візуальних експонатів, зокрема, у колекції НМУНДМ, серед яких є й полтавські. Проте, датування цих виробів відносно, приблизне, атрибуція здебільшого потребує верифікації за техніко-технологічною експертизою.

Домашнє (хатнє) виробництво килимів було поширене в усіх регіонах України, відповідно, і Полтавщини. Особливо давні традиції, за свідченням писемних джерел (а також і музейних збірок килимів НМУНДМ, ПКМ, ПХМ), фіксуються на Правобережній Україні, зокрема, на Київщині, Поділлі. Розвивалося народне килимарство і на західних землях України – у Галичині, на Буковині, Гуцульщині та Закарпатті. Славилося килимарством і Лівобережжя України.

Значного поширення набуло виготовлення ткацької продукції з-поміж сільського населення Полтавщини. Про це свідчать багаті колекції давніх килимів, що збереглися у музеях ПКМ, ПХМ, що підтверджуються літературними джерелами. Ткали такі вироби майже у кожній селянській сім'ї [64]. Широке виробництво килимів також було добре налагоджене і на Харківщині, у південних районах України, особливо тогочасних Катеринославській і Херсонській губерніях [100].

Знавець вітчизняного народного мистецтва середини XX ст. В. Пещанський відзначав: «Краї без виразного характеру дрібного

скотарства, нпр. Великоросія, ніколи не мали самостійних килимарських виробів, тільки користувалися привозними килимами як предметами розкоші» [115, с. 5].

Різнобарвна рослинність надавала широкі можливості для приготування яскравих фарб. Народне домашнє виготовлення килимів протягом багатьох століть розвивалося в умовах сільського натурального виробництва. Простий народ власними виробами задовольняв свої побутові потреби й естетичні запити. Український мистецтвознавець А. Жук з цього приводу пригадував вислів відомого мандрівника й архітектора Г. де Боплана (бл. 1595–1673): «В країні Запорізькій ви знайдете людей умілих в усіх ремеслах, необхідних для співжиття» [9, с. 7].

У килимах, як і в багатьох інших виробах декоративно-прикладного мистецтва, розкривалася обдарованість їхніх творців, художні ідеали народу. Наразі у численних музеях зберігається значна кількість зразків стародавніх килимів, які є цінними складовими культурної спадщини нашої країни.

Щоб зрозуміти причини поширення килимів в Україні у цей період, слід усвідомити історико-культурне тло їхнього розвитку в окремих традиційних осередках в локальних центрах. Так, у XVIII ст. щедро роздавалися українські землі козацькій старшині та російським чиновникам, виникло багато нових поміщицьких маєтків. Зростання потреби у килимах для оздоблення, насамперед, розкішних палаців нобілітету зумовило розвій однієї із форм промислового виробництва – поміщицьких мануфактур. Цьому розвитку сприяло також поширення вівчарства з метою постачання сировини до Росії для виготовлення сукна на обмундирування армії, тому російський уряд усіляко заохочував розвиток вівчарства в Україні. Це призвело до того, що поряд із суконними розвивалися і килимарські мануфактури, й утримання їх на той час вважалося показником багатства й культури.

У другій половині XIX ст. після скасування кріпацтва килимарські мануфактури, що не змогли перерости у фабрики капіталістичного типу, припиняли свою діяльність. До того ж, велику частину земель розорювали

під зернові культури та бурякові плантації, що різко зменшило поголів'я овець й виробництво основної сировини для килимарства – вовни. Підвищилася ціна на сировину – і разом із цим збільшилася собівартість місцевих килимів. Це призвело до занепаду килимарського промислу у містах. Однак, обезземелення після реформи 1861 р. сільського населення примушувало селян у більшій мірі братися за допоміжні промисли.

Цей факт опосередковано впливав на подальший розвиток килимарства, що мало свою тяглість в окремих регіонах аж до кінця XX – початку XXI ст. Проте, культуротворчість полтавчан в галузі цього виду мистецтва останніх десятиліть, хоч і демонструє генетичний зв'язок із банком малюнків і технологій попередніх трьох століть, однак, поступово трансформується у бік авторського абстрактного гобелену (насамперед, твори родини Пілюгіних).

2.2. Традиційні осередки та локальні центри розвитку мистецтва килимарства України XVIII – початку XXI століть

Ще від доби Київської Русі – високорозвиненої для того часу держави – на вітчизняних теренах розвивались домашні промисли і різні художні ремесла. Значного поширення в XI–XII ст. набуло і килимарство. Літописи доби Київської Русі зберегли свідчення про звичне застосування килимів у князівському побуті, головним чином, у поховальному обряді. Знавець українського народного мистецтва, доктор мистецтвознавства, академік Я. Запаско наводив цитати з Лаврентіївського літопису 977 р.: «тіло вбитого древлянського князя Олега “вынесоша и положиша на ковре”» [38, с. 5].

У цьому ж першоджерелі ще неодноразово згадувалося про використання килима за одних і тих же обставин – тіло померлого князя покладалося на «ковер» (мовою оригіналу). Так було з князями Олегом 977 р., Володимиром 1015 р., осліпленим Васильком 1097 р., і з убитим Андрієм Боголюбським 1175 р. [38, с. 2]. Нагадує Я. Запаско і про дані з

літопису від 1015 р.: тіло померлого князя Володимира, «обертевшє в ковер <...> вложьше на сани» [38, с. 6].

Цебто килим уже з означених часів на вітчизняних теренах міцно увійшов у побут істеблішменту як частина церемоніалу князівського поховання. Тоді ж він застосовувався переважно у княжих містах – приміром, Києві та Чернігові на східній частині наших теренів, де починала формуватися традиція здійснення обряду саме з таким мистецьким елементом.

Інші килими тоді призначалися для застелення долівки, ослонів і столів. Так, у літописі під 1100 роком зафіксовано, що на раді князів у Вітачеві Володимир Мономах сказав Давидові Ігоровичу: «<...> да се еси пришел и седиши с братьею своею на едином ковре» [38, с. 6]. Усі ці згадки свідчать, що килим у художній культурі Київської Русі вже займав окремішнє місце, як невід’ємна частина побуту великокняжого осередку. Відповідно, послуговувалися такими виробами й у походах, тобто у різних населених пунктах наших земель, де поступово і прижилася мода на користування такими взірцями.

Щодо зовнішнього вигляду й техніки виготовлення тодішніх києворуських килимів певних відомостей немає. Однак, за спостереженнями відомого знавця Я. Запаска знаходимо відомості про те, що: «ткалися вони так званою килимовою технікою, найстарішою ткацькою технікою, що є дотичною до звичайного плетіння. Ця техніка локальна за походженням. Килими, виготовлені такою технікою, мають, як правило, геометричний орнамент у вигляді паралельних смуг» [38, с. 6].

Жодних відомостей про виробництво килимів чи ввіз їх на територію України після монгольської навали – у другій половині XIII–XIV ст. – не знайдено. І це зрозуміло, бо багато місцевих технологій, пов’язаних зі спадком східних народів, зокрема, візантійців, кавказців, половців, каракалпаків тощо, у зазначений період було втрачено. Були загублені й технології виробництва києворуського кришталю, що вже ніколи не змогли відродитися.

Як зазначав Я. Запаско, останні згадки про місцеві килими на теренах України обмежуються літописами Київської Русі, і відомостей протягом XIII–XIV ст. обмаль. Лише з XV ст. (1480 р.) зафіксовано нотатки про привізні килими [38, с. 7–9], адже «експорт східних килимів у Західну Європу йшов через Україну» [38, с. 7]. На межі XV–XVI ст. килими вироблялись у селянських хатах, майстернях феодалів, окремих поміщицьких дворах.

Так, у тестаменті 1547 р. князь Ф. Сангушко фіксував між іншим майном дружини і «коверці» [94, с. 14–15]. Під час транзиту через територію України-Русі частина килимів залишалась на наших теренах (за описами замків 1552 року). В інвентарі маєтку Русоти, складеному Городненським земським судом 1566 р., зазначалося «коверців 3»; у волинської поміщиці Марії Голштанської за документом 1578 р. було «коберців два» [94, с. 14–15].

До другої половини XVI ст. належать згадки про раннє місцеве килимарське виробництво «другої хвилі». З цього приводу вище згадана волинська поміщиця Марія Голштанська свідчила, що 1588 р. (саме в рік скасування поневолення на землях Великого князівства Литовського) нею були отримані у посаг килимарі. Зокрема, «Юрко коверник, невольник <...> Федор, коверник, которого де мні пані Миколаева Волчаковая приказала» [79, с. 7–8]. Цей факт є незаперечним твердженням того, що мистецтво килимарства в Україні розвивалося в умовах замкнутих натуральних господарств доби Середньовіччя, коли феодали-поміщики більшість своїх побутових потреб задовольняли речами, виготовленими залежними від них холопами і дівками.

Приблизно з цього часу на різних територіях України почали розмежовуватися назви килимів привізних й місцевого виробництва. Так, вироби майстрів фіксувалися в описах майна української козацької старшини як килими-«коври» «польські» та «литовського діла» (правобережні) [39, с. 3], «здішнього діла» (місцеві), «тамтешньої роботи» (у значенні місцевої роботи) [128, с. 5].

Від XV–XVII ст., судячи з цих описів, килими вже виготовляли у багатьох магнатських майстернях, килимарських цехах, мануфактурах і фабриках здебільшого Західної України: Поділля, Галичини, Волині. З писемних джерел довідуємось про наявність у XVII ст. килимових фабрик у конкретних містах: Лагодів, Броди, Львів, Дубно [58, с. 143–154].

Приміром, опис 1616 р. свідчить, що Януш Острозький, представник давнього українського княжого роду, у Дубенському замку мав 135 орієнтальних килимів. Натомість Львівське братство на 1637 р. володіло 61 килимом, серед яких було багато турецьких і перських. Стрімкий розвиток художніх ремесел і цехових братств тоді був зумовлений суспільно-економічними та побутовими умовами.

Пізніше, від середини XVII століття, визвольна війна українського народу 1648–1654 років дала поштовх для економічного і культурного зростання життя козацької України, що відобразилось і на самозайнятості місцевого населення, зокрема, й Лівобережжя. Від цього часу на теренах Гетьманщини спостерігалось загальне піднесення творчих сил народу, що знайшло відбиток у розвитку різних видів народного мистецтва, художніх ремесел, зокрема, й ткацтва.

Особливо цінували килими українські гетьмани. Так, у Павла Полуботка в с. Михайлівці на Сумщині була власна килимарня. Особливий інтерес являє собою «Книга пожитков» П. Полуботка – одного з найбагатших людей свого часу. Вона яскраво описує побутову обстановку української старшини з усією її пишнотою. Майно означеного гетьмана і, зокрема, його килимове багатство не піддаються точному обліку.

За описом у великому кам'яному будинку в Чернігові не було жодної кімнати, де б були відсутні килими. Це впливає з нотаток стосовно однієї зі світлиць чернігівського маєтку: «На стіні прибитий ковер, килимів же на стіні прибитих 4, <...> стіл довгий, на ньому ковер різнобарвний, <...> лавки убиті килимами» [59, с. 56–63].

У селі Михайлівці Сумського полку, яке належало П. Полуботку, в одній скрині виявилося «ковров черкаской работы больших 3, килим черкаской работы 1. Да, в меньших сундуках начато делать ковров 2» [59, с. 56–63]. Вочевидь, із межі кінця XVII – початку XVIII століть, коли відбувалося становлення староукраїнської культури, мови тощо, особливе місце у житті місцевої військової знаті, почали відігравати саме килими та кунтушеві пояси, що укладалися у тодішню панівну ідею родоводів – сарматизму.

Уже гетьман Іван Самойлович на 1682 р. мав 143 килими. У середині XVII – на початку XVIII ст. коронний гетьман Речі Посполитої Станіслав Конєцпольський заснував цілу ткацьку мануфактуру в Бродах біля Львова. Вона випускала килими, шовкові тканини, якими розкішно оздоблювали власні покої польська шляхта і козацька старшина.

На землях України мистецтво килимарства швидко розвинулося, перейшовши від нобілітету до ширших кіл побуту містян і селян, прошарків купецтва та духовенства. Цей етап характеризувався високим художньо-технічним рівнем виконання виробів, що позначилося й на їх естетичних властивостях. Так, від першої половини XVII ст. виготовлення килимів в Україні набуло широкого розмаху, стало предметом масової торгівлі у середині країни й на експорт.

Принагідно варто зазначити, що на XVII ст. килими в Лівобережжі ткали вже у значній кількості – і для особистих потреб, і на продаж. Підтвердження тому знаходимо, наприклад, у листі коронного хорунжого О. Конєцпольського до Новгородського воєводи Бутурліна. Так, перший писав, що гадяцькі міщани 1647 року везли до Москви на продаж килим й коци разом із горілкою, тютюном і медом, та були пограбовані біля Білгороду. Купці же «ехали с горелкою, с табаком, с медом, с килимами, с коцами <...> всего больше нежели на 10 тысячей считают побрано» [164, с. 116–123]. Проте, натурних джерел, виготовлених у Східній Україні, відцього часу майже не зберіглося, що унеможлиблює детальний мистецтвознавчий аналіз таких предметів означеного періоду.

Щодо специфіки художньої мови орнаментики та колористики місцевих килимів XVII ст. показовим є датований збережений ворсовий килим 1648 р., виготовлений на килимарській фабриці у Лагодові (нині Бродівський район Львівської обл.). За описом пам'ятки, по центру було виткано типово бароковий кошик, наповнений фруктами та рослинами. По кутах при цьому також розміщувались квіткові мотиви у вигляді віт, що спрямовувалися до центру виробу. Наоб'ємній каймі була зображена вихляста гілка, вигини якої містили квіточки та листячко. Колорит був побудований у брунатних, вохристо-золотавих тонах. Орнаментальний стрій відображав барокові мистецькі орієнтири, що були адаптовані згідно з народним розумінням естетики квіткових візерунків [2].

У рослинній орнаменталії переважають хвиляста гірлянда з квітами, ряди виокремлених листям чи лозою флоральних мотивів, що подеколи перемежовувались з геометризованими мотивами. За колористикою при цьому кайма здебільшого має більш світлий фон по відношенню до центру композиції. Її візерунки за кольором ниток ідентичні до мотивів, котрі розміщені на полі виробів як фон. Композиція увиразнюється контрастами різнобарвної веселки килима, враженням від барв флористичного цвітіння, краси рукотвору, що спалахує каскадами яскравих акцентів [2].

Загалом, за наведеними літературними джерелами можна зазначити, що у житті магнатської верхівки від початку доби бароко килим займав важливе місце, саме тому у свідомості суспільства він виступав одним із символів влади, майже на рівні з інсигніями. І на портретах тогочасної еліти – приміром, Кшиштофа Збаразького, Станіслава Каменського, Антонія Каменського, Василя Дуніна-Борковського, Йоасафа Кроковського, Павла Полуботка, митрополита Дмитрія Туптала – килими як певні кластери соціальної значущості підкреслюють вагомість статусу портретованого у суспільстві, його приналежність до певною мірою сакралізованих сфер життя українців тієї доби, адже за ними визначали ідентичність людини, її родовід і смаки [53].

Не дивлячись на велику кількість згадок у документах, і візуальних джерел за тогочасним живописом, з натурних взірців пам'яток мистецтва XVI–XVII ст., крім одного ворсового килима, датованого 1698 р., і двох недатованих ворсових килимів кінця XVII ст., нічого не зберіглося [59, с. 56–63].

При цьому відомо, що окрім панських виробництв, у багатьох монастирях, які мали великі земельні угіддя, діяли майстерні, де займалися зокрема й килимарством. Наприклад, за окремими зафіксованими згадками у Києво-Печерській лаврі виготовляли ворсові килими, які не поступалися перед уславленими на той час килимами Персії [31, с. 9, 16].

Перші згадки про власне українські килими місцевого походження прийнято пов'язувати з XVII ст., але, насамперед, ця хронологія стосується західноукраїнських виробів. Так, у праці доктора мистецтвознавства, професора О. Школьної «Походження орнаментики кунтушевих поясів України, Білорусі та Польщі XVII–XIX століть», присвяченої персіярням України доби бароко, згадані писемні джерела про фабрикацію в Бродах у XVII ст. на виробництві у магната С. Конєцпольського, що пройшов кількарічний турецький полон, крім золотних і срібних пасів, також і килимів. Останні вироби ткали на окресленому підприємстві протягом і наступного століття [173, с. 104–165].

Окрім того, існують дані, що упродовж XVII ст. в Україні в якості зразків візерунків могли користуватися завозними виробами із прикордонних територій. Приміром, за повідомленнями відомого музейника початку XX століття В. Щербаківського діяла також фабрика килимів у місті Сохачеві, що неподалік від Варшави, терени етнічної Польщі [176].

На Західній Україні в цей час виникло багато килимарських мануфактур, що діяли подеколи й упродовж XVIII ст. Приміром, фабрика графа Мойчинського виготовляла ворсові килими-коци. Виробляла ворсові килими і Радзивіллівська мануфактура на Волині в м. Полонне. У м. Горохів (Волинь) виробляли килими на зразок західноєвропейських гобеленів з рисунками в стилі класицизму. На Рівненщині в м. Корець діяла ману-

фактура князя Чарторийського. Широко відомі килимові фабрики графа Станіслава Потоцького в містах Тульчині, Немирові на Поділлі [64, с. 136–137].

На Східній Україні від XVIII ст. особливо багатою мануфактурами була Полтавщина. Джерела свідчать, що тут такі виробництва діяли чи не в кожному повіті. Приміром, відомо, що на фабриках Харківської губернії у великій кількості виготовляли ворсові килими, якими покривались сани. На Чернігівщині відомими були фабрики князя А. Розумовського в м. Батурині, а також таємного радника Миклашевського у с. Понурівка, де виробляли килими на кшталт французьких гобеленів. Окремі килимарські цехи при суконних фабриках діяли на Київщині. Наприклад, у полковника Понятовського з м. Таганчі Богуславського повіту [45, с. 75–94].

Зрозуміло, що розвиток таких підприємств дозволяв здійснювати спеціалізацію фахівців, удосконалювати технічні напрацювання попередніх десятиліть, вводити нові візерунки й орнаменти, що мали попит серед замовників, у власний фабрикат. Так, на поміщицьких мануфактурах впроваджувалося нове технічне обладнання, більш удосконалені способи обробки сировини і виготовлення та фарбування пряжі. За спостереженнями Я. Запаска, саме XVIII ст. «слід вважати періодом найінтенсивнішого розвою килимарського промислу» [38, с. 16], коли були вироблені основи традицій продукування творів в окремих осередках і локальних центрах.

Про надзвичайне поширення килимарського виробництва в Україні саме в цей час свідчить і вказівка відомого знавця українських старожитностей С. Таранушенка: «В пізніших описах XVIII та початку XIX ст. згадки про східні килими зустрічаємо вже дуже рідко. Такі матеріали дають право зробити висновок, що «основна маса килимів у побуті цих часів були місцевого виробу» [134, с. 392–399]. Якраз із цього періоду маємо основні відомості щодо використання килимів, застосування різних технік, матеріалів, барвників, а також еволюції орнаментики.

З літературних джерел маємо відомості, що у другій половині XVIII ст. з Києва вивозили на продаж коци, а у середині XIX ст. в одному лише Харкові щороку килимових одиниць продавали до 25-ти тисяч.

У цілому можна засвідчити, що на XVIII ст. кустарно-промислове виробництво килимів зосереджувалося поблизу торгових центрів. Воно було поширене у більшості районів України. Однак, особливого розвитку килимарство дістало на Полтавщині. Для замовників або вільного продажу, поодинці чи сім'ями, у кожному повіті тут працювало в середньому 8–10 килимарниць, які мали інколи ще і учениць. До прикладу можна зауважити, що для певної частини населення Зінькова й Миргорода килимарство було постійним заняттям (промислом), викладали його й у Миргородському навчальному закладі (зокрема, Ю. Михайлів) [74]. У Миргороді й інших пунктах Полтавщини килимарниці, які виготовляли килими на продаж, не мали своєї землі та постійно жили на купованому хлібі.

У зв'язку з широким розвитком кустарного виробництва килимів, важче ставало їх збувати. Так, із середовища кустарів виділилися торговці-скупники, що були посередниками між майстрами-виробниками й споживачами. Все частіше перші ставали господарями становища, зовсім відриваючи кустарів від ринку. Поступово, від межі XVIII–XIX ст. вони ж почали визначати характер художнього оформлення виробів. Тому килими ткали від цього періоду за стандартними розмірами й шаблонною композицією, при цьому пряжу фарбували дешевими фабричними барвниками. Все це з часом призвело до різкого зниження художньої і технічної досконалості українських килимів кустарного виробництва кінця століття.

Основними центрами килимарства на Полтавщині, окрім Миргорода та Зінькова, на XIX ст. були Диканька, Великі Будища, Великі Сорочинці, Опішня, Нові Санжари, Гриньки, Грабове, Градизьк, Кременчук, Лубни, Полтава, Решетилівка. Конкуренцію останній складали хіба що Дігтярі колишнього Прилуцького повіту (нині терени Чернігівщини); Гельмязів, Іркліїв, Вереміївка (тепер Черкаська обл.), й Олшівка, Скопці на Київщині [168].

Відомими були килимові фабрики та майстерні поміщика Болюбаша у с. Гриньки Кременчуцького повіту, Маслової в с. Новоселівка Полтавського повіту, Новицької у с. Слобідка Роменського повіту, графа Завадовського у с. Драбове Золотоніського повіту, а також в селах Барбенці, Луговики та ін. Килими фабрикували й на мануфактурі з виготовлення сукна кн. Юсупова, що знаходилася на Прилуччині. Окремі підприємства Східної України діяли в цей час і на Херсонщині. Однак стилістична близькість виробництв Полтавщини відчувалася саме з Київськими, Чернігівськими та Черкаськими підприємствами і майстернями.

Наприкінці XIX ст. на українських ринках з'явилися дешеві набивні фабричні килими, тому попит на відносно дорогі килими ручного виробництва скорочувався. В означений період українське селянство переживало загальне зубожіння. При цьому втрачався звичай давати килим дівчині в придане. Тому місце їхніх речей у побуті селян почали займати інші вироби – прості, виткані з конопляної пряжі рядна та верета. Скорочення потреб у килимах поступово обумовило загальний занепад українського килимарства наприкінці XIX ст.

На початку XX століття вищезгадані центри доповнили артіль Полтавського (Решетилівка), Прилуцького (тепер Чернігівщина – насамперед Дігтярі, де у цей час діяло близько 500 майстрів, у тому числі килимарниці, та с. Чернухи, Ладан, Бересоч, Дроздівка, Переяславського (нині Київщина), де більше розвивалася вишивка, а ткацтво килимів – у меншій мірі, й Золотоніського (наразі Черкащина) повітів.

Однак, зі зміною соціально-політичного устрою на початку XX ст. у період українізації відзначалося деяке пожвавлення роботи кустарних промислів, що укрупнювались до розмірів артілей і функціонували до 1950-х рр. як локальні об'єднання майстрів, що намагалися відродити місцеві народні традиції. Разом з тим, художня культура ткання окремих сегментів так званих «панських» світських килимів, а також монастирських, що апелювали до настанов канонічності, були практично втрачені.

2.3. Еволюція мистецтва килимарства Полтавщини від давнини до сучасності

Поступово стародавнє мистецтво килимарства набуло поширення у багатьох народів світу, проте, в кожного з них воно отримало певні свої регіональні художні та технологічні особливості. Враховуючи тяглість певних традицій у ткацтві з давнини, можна прослідкувати локальну специфіку і місцевий колорит окремих світових центрів за їхньою стилістикою, типологією, мистецькими ознаками.

В цілому враховуючи, що ручне виготовлення килимів зародилося з періоду, коли людством було опановано вироблення пряжі й тканин з волокнистих матеріалів, у багатьох країнах світу воно отримало свою художню специфіку. Часто вона була пов'язана із функцією, смаками, модою.

Так, початково килими виконували виключно практичні функції. Кочівники, що вливались в етнічний склад давніх теренів України, ткали теплі полотна, щоб мати можливість швидко встановлювати переносну оселю штибу юрти. Тодішні килимові вироби слугували для захисту житла від вітру та піску, дозволяли швидко розмежовувати приміщення. Якщо килим згортали, товін, урахувуючи його легкість і м'якість, можливість довго зберігати тепло, був дуже зручним для перевезення. Як свідчать писемні джерела, сама ж трансформація таких речей з суто практичного тканого полотна у твір мистецтва розпочалася значно пізніше, коли кочовики почали вести осілий спосіб життя.

Наразі килимарство складає окрему галузь ткацького ремесла, що є частиною художньої культури України, у ньому, як і в кераміці, найбільше відбивається ідентичність кожного народу [121]. Тому мальовничі, декоративні, тематичні килими із часом стали невід'ємним атрибутом хатнього інтер'єру українців, частиною їх укладу життя і всесвіту. Уквітчані

килими Полтавщини, часто прикрашені мотивами пташок, мають неповторний локальний колорит. Територіально ця місцевість із суміжною смугою Харківщини й Київщини, південна частина Чернігівщини, Поділля, частина Волині – той простір, на якому українське килимарство розвивалося від первісних часів. Вівчарство, опановане у цьому краї з доби бароко, давало сировину, напрацювання технологій обробки вовни та техніки ткацтва сприяли поширенню килимарства на теренах усієї України з давніх давен.

Від XVIII століття на території Полтавщини майже повсюдно побутовали килимові вироби того чи іншого типу. Практичне застосування подібних творів було досить широке: ними накривали ослони, столи, скрині, постіль, лави, санчата, вози, прикрашали стіни, іноді сволюки, встиляли підлогу, використовували як попони й ковдри. Цебто у часи доіндустріального, індустріального суспільства килим був одним із маркерів ідентичності, статків, заможності та добробуту українців.

Враховуючи при цьому, що у гірських районах із килимових тканин робили наплічні сумки-тайстри, мода на подібні предмети періодично розповсюджувалась і на інші регіони України. Призначення килима зумовлювало його форму, розміри, техніку виконання, а інколи й оздоблення. Налавники, полавочники – вузькі та довгі килими слугували до накриття ослонів. Ліжники – з грубих вовняних ниток, звичайно гладкі або мережані, вживалися, переважно, для постілі. Доріжки – на підлогу із різнобарвними, гладкими й орнаментованими поздовжніми смугами. Подільські вузьенькі «полотарії», що досягали у довжину 10–15 м, поступово поширилися й на теренах інших локальних осередків килимарства[94].

Власне декоративними килимами передусім прикрашали стіни. Залавники, підвіконня – довгі та вузькі, звичайно висіли вздовж стін за ослонами. Настільні килими за формою наближалися до квадрату, звичайно з орнаментом, укладеним симетрично у довжину, або з обох кінців голівками до середини. Коци – килими з довгим ворсом, служили ковдрою, ними застеляли ліжко, а коштовні коци були важливою статтею експорту. Відомі

вони й на Полтавщині. Художні особливості та культура виконання цих усіх груп виробів розкривалася в межах еволюції мистецтва килимарства Полтавщини, від більш простих до складніших за технікою ткання і декоративним оздобленням виробів.

Скажімо, упродовж XVIII–XIX ст. у поховальному обряді використовували для покриття труни вузькі та довгі килими, деякі мали своєрідне художнє оздоблення – виткані зображення похоронних урн у лаврових вінках, надгробки, крилаті голівки янголів, священні тексти, мотиви хреста («Розп'яття») та «Голгофи». У церковному інтер'єрі такими й іншими килимами із приглушеним колоритом застеляли підлогу й вівтар.

Килим виконував не тільки утилітарні, а й естетичні функції як один із головних елементів декоративного оздоблення житла. Він був ознакою заможності. У бідних селянських сім'ях, які не мали килима, фарбами розмальовували стіну, імітуючи композицію останнього, колірні поєднання й саму техніку ткання.

При цьому функції так званого монастирського та панського килима відрізнялися. Приміром, знавець другого різновиду, кандидат мистецтвознавства, Г. Когут, пояснює це тим, що навіть різні меблі у панських маєтках, які мали прості конструкції були виготовлені зі звичайних дощок, вимагали певного заданого «тону» виробу. Так, численні «коври» та «килими», якими вкривали столи, лави і стільці, чи висіли на стінах, перетворювали дерев'яні апартаменти на теплі та зручні й святково прибрані палати.

На підлозі по різних куточках України, й на Полтавщині зокрема, килим «опинявся» лише в особливих випадках, пов'язаних з урочистостями й обрядами. Так молодята давали подружню обітницю, стоячи на шлюбному килимі, килимом застеляли «посаг» молодої та ослін, на який сідали батьки наречених під час благословення [119]. У саме мистецтво килимарства, коли воно вийшло на повсюдний рівень хатнього промислу на Полтавщині, кожна господиня вкладала власне бачення естетичного, оскільки подібні речі разом

із вишитими подушками, сорочками та іншими «репрезентативними речами» у народній художній культурі виконували роль засадничих у посагу молододі, або свідченням мірила її виняткових талантів.

Якщо звернутися до фольклору означеного часу, то ународній культурі, зокрема піснях і романсах, загалом у художній культурі XVIII ст. килим виступав алегорією квітучого поля, луку чи степу із певними семантичними нюансами, пов'язаними із колірною гамою [126].

Тло українських килимів того часу, як правило, було чорного, блакитного або золотаво-жовтого кольору. Чорний фон асоціювався із землею реального поля чи саду. Блакитна синь – із небесною рівновагою. Золотий колір тла, подібно до тогочасного іконопису, символізував трансцендентне божественне світло. У такому контексті квіткові килими із золотаво-жовтим фоном викликали асоціації з небесним садом, а людина, яка ставала на такий килим, наче переносилась у сакралізований вимір [133]. Таким чином, килими творили особливу атмосферу, налагоджували зв'язок із світом горнім і дольним, адже шлюб укладається «на небесах», а жити треба на землі.

Загалом, орнаментальний стрій українського килима склався наприкінці XVIII – у першій половині XIX століття, тоді ж набув викінчених рис і власне полтавський килим. Уже на початку XIX ст. найбільшими центрами з вище перерахованих, де були започатковані килимарські майстерні, стали Дігтярі, Решетилівка й Опішня. Так, з 1898 р. упродовж близько 10 років діяла майстерня в с. Дігтярі Прилуцького повіту. Її завідуючою з часу заснування була О. Віктор-Берченко.

Пізніше на базі цих напрацювань, у 1922 р. було утворено Дігтярівську ткацьку школу-майстерню, на підвалинах якої 1926 р. засновано артіль імені 8 Березня (діяла вже в іншій області до середини століття, від 1961 р. стала Фабрикою художніх виробів ім. 8-го Березня – остаточно припинила діяльність 2007 р.). Власне килимовий відділ на ній діяв від 1903 р. [150].

Загалом за статистичними даними на 1901 рік у Полтавській губернії нараховувалося 20195 осіб, задіяних у ткацькому промислі, тобто людей, які займалися цим видом праці фахово [172, с. 147–148]. Незліченна кількість умільців краю освоювала цей вид рукомета для себе, своєї родини, не для продажу. Ткали по пам'яті або «з голови», чи за певними прикладами. Адже за тим, наскільки вправною була господиня у прядінні, ткацтві та вишивці, судили про її чесноти у тогочасному суспільстві. Особливо на Полтавщині, де білена на Великдень хата, вишиті подушки та сорочки, рушники обабіч божника у красному куті, а тим більше килим на лаві, стіні тощо споконвіку були мірилом хазяйновитості й добробуту в суспільстві.

Враховуючи місцевий менталітет і предковічну художню культуру регіону, пов'язану зі спадком козацького бароко у його полтавському білосніжно-мережаному варіанті в архітектурі та вишивці, килимарство за два століття у цьому регіоні набувало все більшої популярності. Адже майже кожна господиня в краї вміла ткати з дитинства.

Можливо тому саме вироби полтавських кустарів від початку XX ст. почали займати почесне місце в експозиціях на європейських виставках. Зокрема, у Софії в Болгарії 1910 р., у Турині в Італії 1911 р. та ін. Деякий час майстернями у Дігтярах та у Решетилівці керувала знаний фахівець орнаментів доби модерну Є. Прибильська [31, С. 19]. Крім художньо-естетичного задоволення, мешканці регіону поступово накопичували прибутки. Таким чином, край багатів і розвивався.

Після відкриття в останні роки XIX ст. ткацьких майстерень при губернському земстві (зразкова, 1897 р.) та у вигляді школи у Дігтярах (1898 р.), [46, с. 106] 1905 р. було започатковано спеціалізовану килимарську школу в Решетилівці. На 1913 р. у губернії діяло 13 килимарських майстерень. На 1918 р. у Полтавській зразковій школі-майстерні працювало понад 100 майстринь. 1921 р. розпочали діяти Полтавський Союз-Кустар і Вукопромкредитсоюз, що обійняли як промислово-кооперативні центри діяльність Решетилівської та Дігтярівської робітень [128, с. 1].

1922 р. на базі Решетилівської школи-майстерні було започатковано артіль «Троянда» (1927 р. фігурувала під назвою «Червона Троянда») [14, с. 53], художником якої стала В. Болсунова, а керівником Л. Жеглінська [46, с. 106].

Наприкінці 1922 р. поза артілями в одному Зінькові, як пише кандидат історичних наук Б. Бутник-Сіверський у розділах праці «Українське радянське народне мистецтво» 1966 р., працювало 35 килимарниць. В Опішні тогоріч діяла велика ткацько-килимарська школа-майстерня з трьома цехами – килимарським, ткацьким і фарбувальним. При ній же знаходилися й вишивальниці. За рік ця робітня підготувала близько 200 високохудожніх зразків для експонування на Всеросійській сільськогосподарській виставці у Москві, у тому числі килимів. Загалом висока художня культура виконання в краї дозволила налагодити випуск килимів у Полтавському, Решетилівському, Миргородському, Зіньківському, Лохвицькому, Лубенському, Гадяцькому, Глинському, Роменському, Прилуцькому, Кобеляцькому повітах [14].

У цей час Решетилівська майстерня розвивалася надзвичайно стрімко: в її структурі виокремились три цехи – вишивальний, ткацький і килимарський. Однак, з-поміж 2300 співробітників тільки 800 могли працювати над розробкою виробів останнього структурного підрозділу. Килимових верстатів на виробництві у цей час нараховувалося лише 9. При цьому частина штату та учениць Решетилівської артілі були задіяні у започаткуванні власного вирощування льону, шовку, рослин для барвників [14, с. 52].

З 1923 р. на її базі почали активно розробляти творчі взірці. До 1927 р. активно розвивався килимарський і ткацько-вишивальний промисел в окремих населених пунктах Миргородщини (Олиферівка, Яреськи, Устивиця, Шишаки, Великі Сорочинці) та у самому Миргороді. Наявність поблизу такого міцного центру, як Решетилівка, поступово звели зусилля з виробництва тут кустарних речей нанівець. Натомість розвивалися артілі Прилуцького (тепер Чернігівщина – насамперед Дігтярі, де у цей час діяло близько 500 майстрів, у тому числі килимарниці, та с. Чорнухи, Ладан, Бересоч, Дроз-

дівка, Переяславського (нині Київщина), де більше розвивалася вишивка, а ткацтво килимів – у меншій мірі, та Золотоніського (наразі Черкащина) повітів, які мали свої, доволі виразні традиції попередніх століть [14, с. 53–55].

У десятиріччя перед Другою світовою війною продовжували діяти майстерні у Дігтярах, Решетилівці, Полтаві, Опішні, Великих Будищах, Нових Санжарах, Великих Сорочинцях, які почали укрупнюватися за рахунок оточуючих сіл, деякі осередки намітили тенденцію до злиття. Реорганізаційні моменти, поява бригад, перехід від непівської економіки до виробництв колгоспного типу і кооперативів швидко змінювали пріоритети майстерень. Варто зауважити, що крім організаційних, упорядковувалися і творчі питання. У 1936 р. на одній з виставок з'являються імена майстринь з бригад Дігтярів і Великих Будищ. Так, фігурують імена М. та О. Нестеренко, М. Ломако та М. Федори з першого названого осередку, та О. Хлонь, І. та М. Зінченко, Є. Гармаш, Д. Кабачної, О. Хмелик – з другої. Вочевидь, у цей час між ними провадилося соцзмагання.

Відомо, що до 1940-х – 1950-х рр. майстри Решетилівки ще працювали за ескізами художників ЦХКТБ (Центральне художнє конструкторсько-технічне бюро) Укрхудожпромспілки м. Києва, а лише з кінця 1950-х рр. налагодили випуск за власними розробками[14]. Обмін досвідом і намагання виробити «єдину» радянську традицію спричинили запрошення до Школи народних майстрів у Києві протягом другої половини 1930-х – 1940-х і початку 1950-х рр. ткаль з Решетилівки – М. Лебединської, К. Лісової, М. Кузьменко, Т. Сухиної, У. Крутій, М. Шебаченко. У цей же час з Великих Будищ сюди запросили О. Хлонь, Д. Кабачну, М. Глущенко, Є. Гармаш, І. та М. Зінченко. Разом із майстрами з Дігтярів ці фахівці у Центральних експериментальних майстернях розробляли зразки сучасного українського тематичного килима (часто гобеленового типу) з символікою радянської влади.

1960-го року Решетилівську артіль було реорганізовано у Фабрику художніх виробів імені Клари Цеткін [107].

Ще у 1960-х рр. на Полтавщині, окрім решетилівської творчої лабораторії з килимарства всесоюзного значення, також працювали п'ятьартілей. Але з часом всі вони згасли, хоча мали давні традиції. Це були майстерні у Опішні Зіньківського району (з килимовими цехами у Зінькові та Великих Будищах), Диканьці, Нових Санжарах, Зінькові та Полтаві. Однак, з 1990-х рр. невеличкі підприємства не витримали руйнівної хвилі приватизації та перебудови соціально-економічного устрою. На думку київського мистецтвознавця Н. Студенець, автора розділів, присвячених історії ткацтва та килимарства України XVIII–XIX століть, пам'ятки, які нині збережені у музейних установах, є неоціненним джерелом для вивчення вітчизняних історичних килимів, художньо-образна культура яких становить окрему сторінку вітчизняного мистецтвознавства [45].

Врешті на початок XXI століття, з усіх історичних осередків килимарства етнічної Полтавщини, що у свій час розвивалося як потужна галузь народного господарства і легкої промисловості України, залишився тільки центр у Решетилівці. Відповідно, еволюція килимових традицій краю набула свого викінченого розвитку і злилася в єдину в цьому регіональному центрі. На базі даного виробничого осередку [129] в другій половині XX – на початку XXI століття працювали видатні майстри народного українського килима Полтавщини – Л. Товстуха (від 1962 р. очолював фабрику протягом 40 років, Народний художник України з 1992 р.), Н. Бабенко, що продовжила традицію, представники родини Пілюгіних та ін.

Тобто, традиція мистецтва полтавського килима в історико-культурному вимірі спирається на бароко у спадщину Гетьманського краю, теорію сарматизму і моду на східні вироби, укорінену у ній; напрацювання західноєвропейських країн у галузі великих європейських історичних стилів, здобутки текстильних технік теперішньої власне Полтавської та частин Київської, Черкаської, Чернігівської областей. Передумови розвитку мистецтва килимарства краю у художній культурі України XVIII – початку XXI століть сягають одночасно Персії, Туреччини, Вірменії, Візантії,

Азербайджану, Туреччини, Франції, Нідерландів, що обумовили еволюцію традицій осередків і локальних центрів XVIII – початку XXI ст. регіону.

Отже, від XVII–XVIII ст. на полтавське килимарство здійснило вплив килимове мистецтво як Сходу, так і Західної Європи.

Упродовж XVIII – початку XXI ст. на землях Старої Гетьманщини на Полтавщині існувала низка локальних центрів килимарства й окремих панських (поміщицьких), монастирських, «хатніх», згодом кустарно-ремісничих майстерень, що з часом перетворилися на нечисленні артілі та фабрики. Останньою з них стала Решетилівська, яка акумулювала в себе весь досвід попередніх двох століть і залишилась єдиним носієм автентичної традиції на початок XXI століття.

Еволюція мистецтва килимарства краю розвивалась у межах функціонального розуміння виробів (поховальна, весільна, посагова, обрядово-церковна та декоративна), а також осягнення колірної гами і декоративного вирішення, виходячи зі зв'язку семантики образів з світом горнім та світом дольним. Так виконувалися рядна, верета, коци та килими.

Специфікою місцевого мистецтва килимарства на Полтавщині було розуміння регіональної художньої культури, вкоріненої у засадах барокової естетики в сенсі ідилічного часу Гетьманського краю. Відповідно, чорний колір тут розумівся як терени родючих ланів – власне «земля», а різноманітні квіти та птахи – як образ Раю на землі.

Наприкінці XIX ст. на українських ринках з'явилися дешеві набивні фабричні килими, тому попит на відносно дорогі килими ручного виробництва скорочувався.

У XX ст. напрацювання Лохвицького, Миргородського, Прилуцького, Переяславського, Кобеляцького, Зіньківського та інших повітів з провідними колись Дігтярами, Опішнею, Миргородом, Диканькою, Великими Будищами,

Великими Сорочинцями, Новими Санжарами, Гриньками, Масловим, Грабовим, Градизьком, Кременчуком, Лубнами, Полтавою, Гельмязевим, Ірклієвим, Вереміївкою, Драбовим, Луговиками тощо лягли в основу традиції колись досить штучно укрупненого навчально-показового та творчовиробничого центру в Решетилівці.

Остання з другої половини XX століття виконувала роль експериментальної творчої лабораторії республіканського і всесоюзного значення, що дозволило на її базі зберегти необхідне для розвитку ткацьке обладнання, технології, секрети виробництва рахівної техніки, кругляння (гребінкової), гобеленової, коцарства. Нині, вже на початку XXI століття, Решетилівка продовжує еволюцію килимарства Полтавщини у традиційному річищі, хоча протягом останніх 50-ти років художники Л. Товстуха, О. Бабенко, родина Пілюгіних та ін. привнесли багато інновацій у свою творчість.

Література до другого розділу:

184, 178, 189, 149, 17, 124, 173, 115, 174, 199, 16, 4, 54, 64, 66, 9.
 38, 94, 79, 39, 128, 58, 74, 59, 164, 2, 53, 31, 168, 173, 176, 64, 45, 134.
 121, 94, 119, 126, 133, 150, 172, 31, 46, 128, 14, 107, 45, 129.

РОЗДІЛ 3.

ТЕХНОЛОГІЧНІ ТА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИГОТОВЛЕННЯ ПОЛТАВСЬКИХ КИЛИМІВ

Вітчизняні килими різних традиційних осередків і локальних центрів України мають свою регіональну специфіку. Вони різняться за технологією, що певним чином обумовлює й їхні художньо-образні властивості. Всі типологічні групи килимів (народні, панські та церковні) (Табл. 2) мають свою культурно-мистецьку своєрідність, пов'язану зі смаками замовників, вимогами релігійних громад, або власників панської майстерні, фаховими навичками працівників, які здійснювали виконання певних предметів згідно своїх уявлень про естетичні властивості та красу загалом.

Народні килими мали геометричне та рослинне оздоблення, різноманітні форми й розміри, декоративний колорит. При цьому досить прості на перший погляд рисунки склалися з традиційних національних мотивів. Рослинні форми полтавського килима у цілому характеризуються значною стилізацією, вільним композиційним вирішенням. Натомість геометричні форми komponувались у строгій симетрії. Народні майстри виконували декоративне оздоблення головним чином по пам'яті, тому майже неможливо знайти два однакових килими, що увиразнює полтавські вироби з-поміж творів інших локальних центрів килимарства.

Вибагливе оздоблення мають так звані «панські» килими. Воно відповідало задоволенню, насамперед, естетичних потреб еліти суспільства. Засновані у певних колах великосвітської культури чипри поміщицьких маєтках килимарські майстерні стали стимулом для інтенсивного розвитку професійного килимарства в Україні. Такі тапісярні (тапісерії) [193], що з грецької та латинської мов розумілися як місця виготовлення килимів і

гобеленів-шпалер і різних накриттів [130; 152], із часом стали у вітчизняному соціокультурному просторі осередками засвоєння на українському ґрунті іноземних ткацьких впливів [200], зокрема мільфльору (творів із квітковим декором) [93]. Це пояснює поширення у вітчизняних майстернях і мануфактурах від межі XVII–XVIII століть техніки ворсового в'язання й поступового освоєння техніки гладкого ткацтва способом «кругляння», що нагадує гобеленоткацтво.

Із цими ж технологіями, де застосовувалася різна кількість вузлів на один квадратний сантиметр, пов'язаний феномен появи власне полтавського панського килима, що мав місцеві художньо-образні особливості. Такі килими, як правило, виготовляли з високосортної пряжі, яка при фарбуванні давала чисті соковиті тони. Переважали на панських килимах, насамперед, дороговартісті барви яскравих кольорів [190]. Застосовувалися золотаво-жовтий, рожевий, блакитний і салатний барвники досить ніжних відтінків. Тому предмети означеної групи навіть за колористичною гамою становлять найбільш високомистецький сегмент цієї спадщини. Адже на Полтавщині твори, виконані у певній стилістиці із застосуванням таких типових веселкових барв стали частиною унікальної місцевої культурної традиції.

3.1. Мистецькі технології виготовлення полтавських килимів

Про походження килимарства на Полтавщині свідчать численні археологічні знахідки. Зокрема, архаїчні прилаштування кшталту прядок, верстатів та кросен. Також у регіоні закріпилась і термінологія, що апелює до давніх традицій краю і має спільні риси з поняттєво-категоріальною сферою інших слов'янських народів країн оточення. Насамперед, побутує у сербів, та хорватів, а також у македонців й інших західних слов'ян.

Хоч якщо у полтавських виробках йдеться про перські чи турецькі першовзори, це не означає, що і техніка виконання означених виробів була похідною з окреслених країн. Так, відомо, що двома найбільш поширеними

різнovidами вузлових плетінь у світовому килимарстві є традиційний перський під назвою «сенна» (асиметричний за конфігурацією) та подвійний турецький «гьордес» (симетричний). Останній зав'язується, на відміну від перського, не на одній, а одночасно на двох нитках основи. Оскільки технологія перського ткання при цьому делікатніша, вона дозволяє виконувати більш різноманітні за деталями візерунки. Натомість турецький вузол, хоч і є складнішим у плетінні, надає готовим виробами міцності та довговічності [96].

Однак, полтавське килимарство, починаючи з натурних джерел XVIII століття, свідчить, що місцева техніка не була односторонньою вузловою, як у Персії [113] чи Туреччині.

Місцевий килим від доби бароко почали виконувати тими ж техніками, що у полтавському килимарстві застосовують і зараз. А саме – технікою двостороннього ткання безворсового гладкого виробу, яка є похідною з Візантійської імперії [112].

При цьому основних технік виготовлення є шість: *«Зачіпки»*, *«На межову нитку»*, *«Дірчаста на пряму»*, *«Дірчаста на косу»*, *«Зірчаста»* та *«Кругляння»*. Так, для виконання виробу з геометричним орнаментом застосовуються чотири з перелічених. А саме: *«На межову нитку»*, *«Дірчаста на косу»*, *«Дірчаста на пряму»*, *«Зірчаста»*. Всі вони є рахунковими.

Натомість килими з *рослинним візерунком* тчуться у техніці *«На межову нитку»*, *«Дірчаста на косу»*, *«Зачіпки»*, котрі використані в сумі або у будь-якій комбінації між собою називаються *«Круглянням»*. Остання є самою розповсюдженою на теренах України та найбільш складною саме у полтавському виконанні, адже у ній кольорові нитки піткання проходять по колу, наче виконані пензлем (Табл. 3).

Застосовувались у ткацтві Полтавщини здавна волокна кількох рослин: насамперед, льону та коноплі; а також і вовна, вочевидь, стрижена з овець. Ураховуючи, що перше ткацтво зазнало на вітчизняних землях злету ще у період формування Київської князівської держави, згодом велике піднесення

відбулося упродовж XIV–XVI ст., то на межі XVII–XVIII ст. ця галузь мистецтва вже переживала етап якісного оновлення і трансформацій.

Локально Полтавщина на той період вже мала розвинене вівчарство. Так, починаючи з опису сільськогосподарської виставки, котра відбулася 1837 р. у Полтаві, самовидці зазначали, що в експозиції були представлені різноманітні фарби, вовна й уже готові килими [164; с. 116–123].

Більш інформативними є відомості історика І. Ліпранді, який був відряджений Міністерством внутрішніх справ для ознайомлення зі станом Полтавської губернії у 1840 р. За результатами спостережень він писав про Костянтиноградський повіт: «Головний промисел його наявний у скотарстві, й у даний час він у кращому положенні проти інших повітів». Так, приміром, за його відомостями, у Кобеляцькому повіті в маєтку Остроградського тримали великі отари овець. Їх чисельність сягала до 16000 голів [164; с. 116–123]. Відомо, що навіть були виведені особливі породи тонкорунних овець, сокольської (від с. Соколики на Полтавщині) і решетилівської.

Наприкінці XIX –початку XX ст. у різних місцевостях України було зроблено певні кроки стосовно збереження традиційного народного мистецтва килимарства і влаштована низка заходів щодо розширення можливостей його подальшого розвитку. Тоді на чолі таких процесів на Полтавщині стояла група меценатів, піклувальників та чиновників, що гуртувалися довкола Полтавського земства. Важливу базою для вивчення, популяризації та збереження розшуканих цінних виробів давнини тут були музеї, а також етнографи-пошуковці. Приміром, Полтавське земство намагалося допомагати кустарям збувати килимарську продукцію, а також сприяло збиранню високомистецьких зразків місцевих творів. Окрім того, для збереження тяглості традиції воно зусиллями багатьох свідомих подвижників краю організовувало тут навчально-показові майстерні [18, с. 99].

Аналогічну роботу тоді провадило й Київське земство. Воно намагалося приділяти значну увагу килимарству вже існуючих промислів у Таращанському та Липовецькому повітах. Крім того, й на Західній Україні,

приміром, у Тернопільщині 1886 р. меценат, відомий культурно-просвітницький і громадсько-політичний діяч В. Федорович влаштував у селі Вікно килимарську школу із майстернею. Тут упроваджувались спроби відродження традицій геометризовано-рослинного орнаменту та колористики місцевого килимарства. По всій Україні таких центрів було лише кілька [198]. Відомим осередком того часу стала Ткацька килимарська школа, що діяла від 1894 року в селі Глиняни на Львівщині, котру в 1920-х рр. було реорганізовано у килимарську фабрику.

На Полтавщині у с. Скопці (нині Київщина) відома художниця О. Прибильська започаткувала навчання майстрів-килимарів. Також у с. Олшівці тодішнього Васильківського повіту подвижник В. Хоменко 1905 р. влаштував дворічну майстерню з вивчення мистецтва килимарства. Подібні заходи, спрямовані на організацію та розвиток мистецьких традицій, поступово досягли мети, адже сприяли регіональним досягненням у галузі килимарського мистецтва. Твори XIX – початку XX ст., які вдалося зберегти, нині дають уявлення про художні досягнення означеного виду художньої культури нашого народу [81] (Табл. 11).

Практична необхідність у килимах зумовила масове виготовлення килимових виробів у домашніх умовах. На ґрунті домашнього килимарства поступово на Полтавщині було започатковано окрему професію – ремісника-килимаря (кустаря).

Задля організації виготовлення килимів у хатніх умовах, селянину можна було не вдаватися до значних витрат. Приладдя виробництва слугував досить простий за конструкцією дерев'яний верстат, що легко виготовлявся власноруч. Таке приладдя зустрічалося майже у кожній родині. На ньому виготовляли килими та полотно. Матеріали для ткання виготовляли також приватним способом: коноплі та льон сіяли відповідно до потреб, вовну мали від власних овець.

Останні у селянському побуті Полтавщини були важливою складовою. Практично кожна селянська родина тут тримала від двох до десяти овець. У

господарстві селянина тут все було побудовано таким чином, аби нічого марно не могло пропасти. Так, із пряжі вищих сортів намагалися робити тонке полотно та сукно, натомість із нижчих виготовляли килими, коци, ліжники і мішковину. Виходячи з техніки ткання, полтавські килими поділяли два основних різновиди: гладкі та ворсові (переважно, коци). Найтипівішими були перші з них, що виготовлялись як на вертикальних рамах-креслах, так і на звичайних горизонтальних верстатах. Виконували їх за допомогою простої техніки, що давала можливість отримувати двобічний малюнок.

Ткали килими у першу чергу жінки. Здебільшого у період року, вільний від робіт на полі. Хоча з часом технологіями цього виду мистецтва інтенсивно на Полтавщині оволоділи й чоловіки. У сім'ях, в яких ткали готові вироби, ще дітей, насамперед дівчаток, ремеслу навчали змалку. Така наука вимагала опанування нескладних орнаментальних виробів, невеликих розмірів (передовсім, поясів і невеликих плахт).

Завдяки цьому мистецтво виготовлення килимів передавалося з покоління у покоління. Як матеріал використовувалася вовняна, конопляна або лляна пряжа. Перша з них ішла на піткання, тобто для ткання рисунку, а остання – для основи [71].

Початково (давніше) килим виготовляли цілком з вовни, але згодом для основи застосовували конопляне або лляне прядиво і навіть купований шпагат. Виробничий процес складався з двох основних частин – підготовки сировини та саме виготовлення.

Сама технологія підготовки матеріалу для основи передбачає багато різноманітних аспектів. Так, влітку займалися заготівлею рослинної сировини. Зокрема, у липні збирали дозрілі чоловічі стеблини конопель – «плоскінь», які дають більш ніжні та тонкі волокна. Жіночі стеблини – «матерку» – залишали дозрівати (і на сім'я) до кінця вересня. «Плоскінь» замочували в річці або у ставку в липні до 7 днів, «матерку» – у вересні до 2 тижнів. Потім сушили на березі. Далі – били, остаточно очищали та чесали на гребені. На ньому трималися більш грубі та дрібні волокна – гірші сорти, які

брали на основу килимів. У руках залишалися волокна тонкі й довгі – це кращий сорт, що йшов на піткання в дорогих килимах (і вироблення тонкого полотна). Восени приступали до прядіння за допомогою прядки. Нитки з конопляного чи лляного прядива скручували вдвоє для надання килиму міцності й пружності [55, с. 1–22].

Для основи килимів, що ткалися на горизонтальних верстатах, потрібна була дуже міцна кручена бавовняна пряжа (відома як кордна), адже нитки основи мали бути натягнутими та постійно знаходитися у взаємодії з килимоткацькими інструментами. Використовували також міцну лляну нитку.

Для піткання застосовували овечу вовну. Вовну з однієї вівці називали «руно», з одного ягняти – «мичик». «Руно» спершу парили у діжці, іноді додаючи золу від гречаної соломи (вона виконувала роль лугу), потім мили у річці й опісля сушили, очищали від колючок і вичісували. Далі вовну пряли, частіше на веретенах.

Головна увага у підготовчих роботах зверталася на фарбування пряжі – найбільш складний і важливий процес килимарського виробництва. Від того, які фарби буде застосовано, залежала якість усього килима. У давнину і до середини XIX століття включно (доки не були винайдені анілінові фарбники) застосовували тільки природні барвники. Так, на території України здавна росло близько 70 видів рослин, що годилися для цих потреб. Добували барвники з коріння, стебел, кори, листя, квітів і плодів рослин, а також з деяких мінералів і навіть комах.

Фарбування природними барвниками було нелегкою справою, адже цьому передували збирання рослин і складний процес приготування фарби. У кожного майстра були власні рецепти, які він тримав у таємниці. Низка джерел видобутку барвників, варіативність рецептів пофарбування свідчать про винахідливість майстрів, органічний зв'язок не тільки між життям народу, його працею і природою, а й певною культурою виконання цієї роботи.

Різноманітні відтінки отримували із різних рослин. Приміром, із лущиння цибулі добували жовтогарячу фарбу. Зі стебел, квітів і листя дроку

– приємну за тоном і дуже тривку жовту. З кореня кінського щавлю – світло-жовту, а з квіток гвоздики і соняшникового цвіту – ніжно-жовту фарбу. Крушина давала чотири різні барви: неспілі її ягоди сушили і мололи на порошок для жовтої. Зрілі давали гарнузелену; перестиглі – ясно-червону, а кора – коричневу.

При цьому синю фарбу добували з індигоносної рослини – крутика або з привізної рослини індиго. Молода вільхова кора у відварі давала коричневу фарбу. Чорні і сірі барви для білої вовни діставали з чорнильних дубових горішків. Чорну ще добували з відвару вільхової кори, в який додавали залізного купоросу. Зважаючи на те, що натуральна вовна має природні чорний, рідше золтаво-коричневий, сірий і білий кольори, подеколи, щоб зробити їх інтенсивнішими, нитки чорного кольору варили в червоній глині, а білі – у білій глині. Інколи вовну з білих овець вибілювали на морозі, як полотно. Червону фарбу деколи виробляли з кореню марени, а також з материнки, листя дикої яблуні, червців – маленьких комах, що жили у корінні диких рослин тощо [108, с. 175–176].

Враховуючи, що килими ткали переважно з ниток овечої вовни, проте, інколи за основу брали нитки з конопель чи льону, спрядені туго, зісновані, а вовняні – тільки на піткання. Їх фарбували переважно натуральною сировиною – рослинними або мінеральними барвниками до середини – третьої чверті XIX ст. На Полтавщині були відомі різні рецепти добування фарбників. Зокрема, жовту барву отримували з цибулиного лушпиння, котре відварювали, або ж полови гречки, інколи плодів горіха. Натомість, зелений колір виходив з ягід крушини, відвару трави споришу. Замість оцту отримані фарбуванням барви закріплювали на нитках кислими розчинами галуни чи квасу. Пофарбована натуральними барвниками пряжа дозволяла виконувати у готових виробах яскраві, соковиті кольорові акценти [108, с. 175–176].

Усі відтінки червоної фабри, починаючи з ясночервоної, аж до темно-бурої діставали з червця, комахи кулястої форми фіолетово-чорного кольору. Свідчення про його застосування для фарбування пряжі наводить у книзі

«Чернігівського намісництва топографічному описі» український історик О. Шафонський. Ним описано, як на теренах України червець добували з особливих комах, що водилися біля коріння суниці та білої потентіли і відкладали там свої яєчка. Для цього: «<...> по всій малій Росії по полю, особливо де толока ще не зорена, означені трави з корінцями й з прилиплими та ніби прирослими до них червоними ягодами, ножем виривають, приносять додому й одразу кладуть у теплу, але не дуже гарячу піч, аби означені яєчка, котрі-то вони червцем називають, замерзли й засушилися» [108, с. 175–176].

Неодноразово цікавило добування червецю й російський уряд. Так, 1804 р. князь О. Куракін на прохання графа Н. Румянцева збирав відомості та подав детальний опис червецю, його розповсюдження, способи збору та використання: «Починають же фарбувати, поклавши зібрану кількість червецю на пательню рідко, ставлять у нежарку піч, аби засушити та зберегти зерно від псування, потім приготровляють квас із житньої муки та коли він доволі прокисне й у цей вже квас кладуть пряжу на цілу добу, нарешті взявши засушений червець, труть його у горщику та розводять гарячою водою, обмочують заквашену шерстяну пряжу в розведений водою червець стільки разів, доки вона отримає червоний досить яскравий колір. Іншого способу вжитку в тутешніх місцях ніхто цієї фарби не знає та домішок ніяких у цей червець не кладуть» [108, с. 175–176].

Перед фарбуванням вовняне прядиво вимочували у вапняній воді для того, аби фарба рівномірніше клалася на пряжу. Щодо закріплення фарби використовували закріплювачі (протравлювачі) хімічні речовини – галун, мідний купорос, й природні – мурашина кислота, розсол квашеної капусти, сеча.

Рослинні фарби давали м'які тони, насичені й міцні кольори. Виготовлені з такої пряжі килими не линяли до повного зносу. З кінця XIX ст. природні фарби поступово витісняли більш дешеві хімічні барвники фабричного виробництва. Вони давали різкі кольори і швидко линяли.

Перш, аніж почати виготовлення килиму, килимарниця, як картоньєри на європейських виробництвах різних корон світу, готувала собі робочий

малюнок, що закладався в основу. На нього наносила основне розфарбування тла й орнаменту. Але траплялося й таке, коли оформлення килиму досягалось без малюнка. Тоді майстриня керувалася лише своїм чуттям.

Класична структура народного українського килима – гладка, безворсова, двостороннього орнаменту полотняного переплетення. При цьому його кольорова поверхня утворюється вовняними нитками піткання, яке цілком покриває основу. Через це вона схована під сильно збитим пітканням, і її колір не позначається на зовнішньому вигляді килима. В українському килимарстві за технікою ткання визначають три основні типи килимів: гладкі двобічні, ворсові, й окремо виділяють килими-ліжники. Переважну більшість килимів в Україні виготовляли гладкою безворсовою технікою, хоча поширена була і ворсова. Візерунок на гладких килимах ткався шляхом переплетення, «обвивання» основи кольоровими нитками.

Техніка ткання зумовлює художні особливості килимів, їхні розміри. За способами зображення малюнка розрізняють техніки ткання гладких килимів – рахункову та кругляння. Ткали килими на верстатах двох видів – вертикальних і горизонтальних. На вертикальних верстатах так звана гребінцева техніка давала можливість створювати різноманітні малюнки рослинного характеру. На горизонтальних верстатах застосовувалась рахункова техніка для виготовлення килимів із геометричним орнаментом.

Вертикальні кросна мають просту будову: вертикальна рама складається з бокових стояків, верхньої і нижньої поперечних планок-бердин. На раму вертикально натягують основу. Далі нитки основи поділяють дерев'яною рейкою – «шинкою» на передні й задні, парні та непарні. У готовий постійний зів, утворений шинкою, рукою подають кольорове піткання, змотане маленькими моташками. Щоб просунути моташки зліва направо, доводиться утворювати другий зів, відтягаючи середнім і четвертим пальцями правої руки задні нитки основи наперед. За один раз набирають через одну до десяти задніх ниток основи.

Починають ткання з того, що затикають основу на декілька сантиметрів, щоб торці килима були міцними, а тоді вже тчуть візерунок. Густота килима досягається

прибиванням пряжі дерев'яним молотком-гребінкою. Знавець народного ткацтва, учень М. Бойчука, художник навчально-ткацьких майстерень із с. Дігтярі з 1921 року С. Колос відзначав: «Техніка ткання на вертикальних кроснах старша за горизонтальну. Цією технікою в давнину, очевидно, ткалося і полотно, і сукно, але відомостей про це вже не залишилось, крім лексичного архаїзму, коли, часом, за старовинною звичкою кроснами називають і ткацький верстат» [180, с. 1149–1160]. Великий за розміром килим виконували дві або й кілька килимарниць.

Горизонтальний верстат складається з чотирьох стояків, скріплених перекладинами. Два навої – для основи і для намотування готової частини. Нитки основи розділяють за допомогою ремізок. Керують підняттям ремізок підніжки, чергуючи парний і непарний зів. Піткання прокладають за допомогою човника. Прибивають піткання бердом по всій ширині килима. Другий зів утворюють, наступаючи на іншу підніжку [167].

У центральних районах України найбільш поширений вертикальний тип верстата, що має назву «кросна» або «розбої». Нитки піткання вільно змінювали свій напрямок відповідно до малюнка, не натягувалися сильно і збивалися одна до одної спеціальним молотком-гребінцем. Через те ця техніка отримала назву – гребінцева [169]. Візерунок орнаменту виконувався не відразу на всю ширину килима, а ткався окремими рапортами, між якими потім випліталось тло. Нитка велася не паралельно ряд за рядом, а у різних напрямках за контуром малюнка. Внаслідок цього на кроснах вдавалось відтворювати рослини та квіти з їх закругленими майже природними формами.

Тло на квіткових килимах заповнювали поступово між витканими вже елементами загального рисунка. Поєднання ниток піткання різного кольору виконується у кілька способів. «На межову нитку» – різнокольорові нитки по чергово переплітають одну й ту ж саму нитку основи, тому на стику двох кольорів утворюється рубчик. Користуються цим прийомом для виконання довгих вертикальних ліній на облямівках килимів. «Зачіпками» – різнобарвні нитки піткання утворюють переплетення між собою. Нею виконують довгі вертикальні лінії облямівки, хрестоподібні зміни кольорів. Орнаментальні

мотиви на тлі такого килима позбавлені одноманітності в розміщенні й сухої чіткості. Часто нитки для тла підбиралися з невеликою різницею в тоні.

Гребінцева техніка дуже трудомістка і вимагала від майстрині вправності, тонкого відчуття композиції й гармонії колірних поєднань. Водночас, її використання, з одного боку, давало найбільші можливості для реалістичного відтворювання рослинних форм, з іншого – змогу постійно імпровізувати, створюючи варіанти одного й того ж малюнка.

Вертикальні верстати побутували з давнини повсюдно на всій території України. З плином часу на Поділлі й в інших західноукраїнських територіях вони були цілком замінені горизонтальними. Техніка ткання на цих верстатах характерна тим, що тчеться килим послідовно, ряд за рядом, відразу, на всю ширину верстата. Нитку одного кольору вели у тому місці, де цього потребував малюнок, потім спиняли й залежно від візерунку пропускали по ряду нитки іншого кольору. Потім ряд вівся у зворотному напрямі.

При виготовленні геометричних мотивів користуються вже згаданими прийомами – «На межову нитку», «Зачіпками», а також – «На косу» і «Дірчаста». «На косу» – характерне для створення трикутників, восьмикутників, ромбів, зигзагоподібних смуг, зірок тощо. «Дірчаста» – застосовують для виконання візерунків із квадратами та прямокутниками. Рахункова техніка зумовлює малюнок зі строго геометричним орнаментом. Рослинні мотиви, виткані на горизонтальних верстатах, геометризувалися, втрачаючи значною мірою природні форми.

Із західних областей України, зокрема гірських сіл Гуцульщини походить техніка виготовлення на верстатах із горизонтальною основою волохатих ліжників, що прижилася і на Полтавщині. За основу обов'язково брали вовняну нитку, яка снується дуже вільно. А товста нитка піткання мала бути ледь скрученою. Готові вироби валяли протягом шести – восьми годин у «валила» при водяному млині. Під струменями води, що вичісують назовні довгий, пухнастий ворс, ліжник ущільнювався майже вдвічі.

Виготовляли по всіх вітчизняних теренах також ворсові односторонні килими, де візерунок створювався шляхом нав'язування на нитки основи вузлів з кольорової вовни. Після кожного ряду у таких виробих вузлів прокладають кілька рядів ниток піткання для закріплення вузлового ряду. Для надання ворсовому килимові рівної поверхні й відповідної товщини, ворсини в процесі в'язання стриглися (звідси й походження назви – килим стрижений або ворсовий). Технічна якість такого витвору залежала від товщини й м'якості вовняної нитки, кількості вузлів на одному квадратному сантиметрі й висоти ворсу. Він міг бути заввишки до 5 см.

Кустарно-промислове виробництво килимів наприкінці XIX і на початку XX ст., як показують дослідження, набуло поширення у більшості районів України. Надзвичайно широко розвинулось воно саме на Полтавщині. Більш, як 3,5 тис.надомників-кустарів, а також майстрів-ремісників займалися у цьому краї виробленням текстилю. Зокрема, окрім килимів, виготовляли рядна, полотно, скатертини, плахти, рушники та рядна на замовлення й продажу. Практично на кожен повіт значилося близько 8–10 килимарниць, які могли мати ще й кількох учениць [13].

Однак, розвиток нових, капіталістичних відносин після реформи 1861 року призвів до розорення більшості сільського населення і до виникнення значної маси селянства з відсутністю чи малою кількістю земельних угідь, що надихалися новими пролетарськими світоглядними ідеалами. Складні матеріальні обставини життєдіяльності населення українських територій у складі Росії через позбавлення права на землю та відповідні зиски, за наявності надмірних податків, змушували значну кількість людей шукати нових джерел прибутків і розпочинати свій невеличкий «бізнес», пов'язаний із промислами.

Зважаючи на те, що успіх подібних заходів напряду залежав від забезпечення сировинними ресурсами, та від способів збуту виготовленої продукції, промисли виникали й зосереджувалися переважно поблизу сировинних і торгових центрів. Виробництво килимів, що призначалися для

продажу, спочатку було незначним, та через потребу в коштах усе більше їх (як і інших кустарних виробів) потрапляли на ринки для вільного продажу.

Із середини XIX ст. в Україні урбаністичні явища почали активно проникати в сільське середовище, що призвело до катастрофічного нищення традиційного світогляду селянства, його побуту, ремесла, мистецтва. Зменшилась кількість саморобних ниток, тканин, поясів, хусток – їх було замінено купованими фабричними товарами. Міфологічно-магічна основа обрядових речей, що до цього виготовлялась в умовах певного ритуалу, поступово втрачалася. Закономірно, й орнаменти, які носили символічний зміст, почали десемантизуватися, переосмислюватися й трансформуватися у бік більшої декоративності.

Близько кінця XIX століття на вітчизняних ринках царської Росії поручіз тутешнім асортиментом килимів з'явилися набагато дешевші вироби фабричного виготовлення (Табл. 4). Вони з часомпочали витісняти із вжитку домоткані взірці. Зважаючи на широке поширення українського хатнього килимарства й утруднення збуту готових виробів самотужки, серед ткачів з'явилися перекупники у виробників килимів, що намагалися їх вигідно реалізовувати з-поміж споживачів.

Діяльність цих дилерів-посередників поступово призводила до погіршення матеріального становища виробників та власне занепаду промислів. Ураховуючи плачевний стан галузі,представники губерньського земства й інтелігенція краю наприкінці XIX ст. намагалися запровадити дієві кроки стосовно реанімації килимової царини регіону. Для цього була розроблена низка заходів, спрямована на відродження народних ремесел у локальних центрах.

Розвинувшись із хатнього селянського виготовлення, на межі століть почала розгалужуватися кустарно-промислова форма розвитку вітчизняного килимарства, пов'язана з адаптацією до побутових й естетичних вимогміського споживача. До деякої міри ці нові запити позначилися й на формі килимів і на їхній мистецькій якості. Домашнє фарбування вовни, яким колись славилась Україна, на початку XX ст. у більшості повітів,

приміром, Київської губернії (як і на усій території України) було закинуте, як трудомістке та малоприбуткове[141].

При цьому обставини проживання тапраці кустарів-килимарів, були дуже складними та шкідливими для здоров'я, адже замість майстерень, ткацьким приладдям і верстатами була заставлена вся домівка. У цей час твори, які виконувались на продаж, не відзначалися художніми властивостями та технічними якостями. У переважній більшості вони лишалися стандартними й однотипними, із невибагливим рисунком. Виготовляли їх із матеріалів нижчих сортів, використовуючи замість вовняної коров'ячу та кінську шерсть [16].

Окрім відомих технік виготовлення килимарських творів (насамперед, маються на увазі рахівна, гребінкова та ворсова), локально від XVIII століття також утворилися традиційні осередки вітчизняного ткацтва. У них отримали тяглість килими з регіональним колоритом – гуцульські, бессарабські, хотинські, а на Полтавщині – решетилівські, дігтярівські. Але при цьому майже всі названі центри українського килимарства продукували твори з двобічним візерунком. Для полтавських килимів в цілому притаманна азійська ткацька техніка. Нині найкраща ідентифікація й атрибуція вітчизняних килимів базується саме на аналізі технологій ткання.

Українське народне килимарство Полтавщини сьогодні посідає одне з чільних місць у духовній культурі нашої нації. Тому вивчення його мистецьких технологій обумовлює розуміння й художньо-образних властивостей творів, виконаних у межах вітчизняних національних традицій.

3.2. Типологія килимів Полтавщини за першоджерелами

Крім мистецьких технологій у вітчизняному полтавському килимі є низка інших важливих якостей і параметрів. Так, у художній культурі цього регіонального килимарства надзвичайно багата та різноманітна за колірною

гамою палітра, специфічна композиційна структура з певним характером рисунку.

Однак, твори означеного виду мистецтва даного регіону в цілому укладаються у три основні типологічні групи, кожна з яких має свої, властиві їй, художні особливості. При цьому мали значення розміри творів, їх функціональне призначення, адже на всіхвітчизняних теренах мали поширення килими великих розмірів (штибу «коберців» і палаців), а також довгі й вузькі килимові доріжки.

Типологія власне полтавських килимів цілком укладається у критерії, що оприлюднив ще у третій чверті ХХ століття знайий мистецтвознавець А. Жук. У своїй однойменній праці, присвяченій історії розвитку українського килима, він розподілив всі предмети означеної групи за призначенням та місцем виготовлення (та відповідно до цільової аудиторії) на 1) народні, 2) панські та 3) церковні (культові), які нинічастіше називають монастирськими [31, с.44]. Цей поділ не втратив своєї актуальності до сьогодні. До названих трьох груп варто додати ще 4) твори гобеленового типу (професійні), які на Полтавщині та вінших регіонах України активно почали виготовляти з 60-х рр. ХХ століття [179].

При нинішньому розгляді килимів Полтавщини (власне історичної Полтавської губернії (А.3 рис. 1)) саме за означеним поділом, можна стверджувати, що до початку ХХ ст. найменш чисельними з указаних груп були гобелени. Ці твори генетично пов'язані з європейською традицією, насамперед, Франції і мали попит найчастіше лише серед замовників-аристократів, які добре розумілися на художній культурі досить витончених гобеленів і шпалер й облаштовували у такій стилістиці свої маєтки.

Для виконання сюжетних виробів в цілому не потрібно було переробляти традиційне приладдя, що здавна використовувалось у регіоні. Характерний приклад – комплекс дерев'яного ткацького верстата із начинням сучасної Решетилівки (А.3 рис. 2). Таке знаряддя дозволяло виконувати у техніці переплетення ниток основи та підкання характерні для

цього краю візерунки на місцевій сировині. Найчастіше це були різновиди певним чином геометризованих різноманітних видів троянд, гвоздик, тюльпанів, жоржин, ірисів – так званих «цар-квітів», які оспівувалися у традиційних візерунках тканин і кераміки Сходу і Заходу (А.3 рис. 3) (Табл. 12).

Хоча початково, від часу появи моди на килими в Україні, від межі XVII–XVIII ст., портрети козацької старшини та поодинокі вцілілі взірці предметів, як, приміром, килим Павла Полуботка у вохристій гамі (виготовлений до 1724 р., нині втрачений, відомий за малюнком В. Кричевського) (А.3 рис. 4) виконувались саме як геральдичні gobelенового типу і містили герби, гербові щити, символи звитяг і чеснот. Часто їх композицію, виконану в дусі «сарматських» естетичних орієнтирів, взорованих на турецькі (для Правобережжя) або перські (здебільшого для Лівобережжя) [176, с. 7–10] першовзірці, доповнювали квітково-геометризовані або геометризовані мотиви й орнаменти (Табл. 5).

Згодом уже на килимі Д. Апостола (1734 р., з поховання цього гетьмана у Спасо-Преображенській церкві в с. Великі Сорочинці Полтавської губернії), де в центрі розташовано 4 розетки темно-синього кольору. Вони нагадують квітку гранату (мотиви, похідні з турецького, азербайджанського мистецтва), широко розповсюджену у східній і європейській ренесансовій художній культурі, а також червонясто-сині, білі квіти по золотаво-жовтому полю без кайми, які вже набули самостійного значення. Цікаво, що килим переданий із Кролевецького художнього технікуму 1941 р. (А.3 рис. 5) [16, с. 56].

Інші три групи виробів, судячи з уцілілих автохтонних артефактів XVIII–XIX століть, на Полтавщині були представлені досить яскравими творами. До визначеної типології слід лише додати уточнення, що, скажімо, монастирськими предмети можуть бути як за місцем виготовлення, так і за місцем призначення чи споживання. При цьому всередині групи варто виділити поховальні килими, коверці на дискос і чашу, декоративно-утилітарні предмети, призначені для прикрашання підлоги та стін. У цілому

для виробів монастирського типу характерними є чорне тло з трояндами, папугами, лелеками [57].

Варто зазначити, що такі твори призначалися не виключно для чернечих обителів або приміщень сакрального призначення. Інколи килими замовляли й інші споживачі-поціновувачі. Проте, книги вступу експонатів багатьох музеїв фіксують надходження предметів цієї групи у більшості саме з храмів, зокрема, на Полтавщині. Найчастіше монастирський килим є більш ошатним, ніж повсякденний народний (простий), оскільки основне місце його розташування – в інтер'єрі церкви, тому сакральному місці, де регулярно відбуваються празникові події або посмертне віншування. За цим критерієм вироби означеної групи часто є спорідненими з так званими «панськими» килимами, що виконувалися на замовлення інших або й тих самих заможних верств населення.

Найбільш відомим взірцем даної групи є твір, відомості про який наводить Я. Риженко. Вчений писав, що у полтавській збірці (на той час, 1928 рік, єдиній, не розділеній на колекції краєзнавчого та художнього музеїв міста) зберігся літургійний килим. За композиційним і сюжетним вирішенням на ньому зображено Голгофу із Розп'яттям (килим XIX ст. із с. Хільківка Хорольського повіту Полтавської губ.; ПХМ КТ-169 (А.3 рис. 6)). На вказаному виробі виткано двох херувимів обабіч хреста, а також дату – 6 квітня 1827 р. [128, с. 8–18].

Культура виконання даного взірця є досить високою, що ставить згадані коверці в один ряд із творами кшталту покрівців на чашу і дискос, тематика зображень яких є спорідненою. А також – з вітчизняними гравюрами, які застосовувалися як взірці для оздоблення фаянсових ікон на Києво-Межигірській фаянсовій фабриці цього ж часу.

Виходячи з частини записів у інвентарних книгах і картотеках найбільших вітчизняних музейних колекцій, де зберігаються килими з Полтавщини (історичної Полтавської губернії), водночас, варто зазначити, що деякі панські килими знаходили в інтер'єрах церков, куди, можливо,

вироби початково не були призначені, що певним чином стирає межі між цими двома підгрупами.

Враховуючи, що з-поміж полтавських виробів не так багато предметів лишилось саме від XVIII століття, варто зауважити, що тільки деякі з них в цілому можна віднести до так званого хатнього типу – цебто власне народного мистецтва. Характерним прикладом є килим початку XVIII століття з Кобеляцького повіту зі збірки ПКМ, інв. № ТК-3233, оздоблений геометриздованими візерунками із потрійними квітками, що нагадують чотиричасткову квітку бабовни, плодами та листям в окантовці із кайми по периметру, на якій зображено меандроподібний бігунець із плодами яблук (А.3 рис. 7). Здебільшого такі твори виконувались з овечої вовни у так званий гребінковий техніці (інакше називається кругляння), а також рахунковий.

Інші кілька творів із розкидними квітами по полю, атрибутовані як вироби XVIII або початку XIX століття – із Кременчуцького повіту (зб. ПКМ, інв. № ТК-3232), с. Сергіївка Гадяцького повіту (зб. ПКМ, інв. № ТК-3373), с. Градизьк Кременчуцького повіту Полтавської губернії (НМУНДМ, інв. № КТ-46), мають проєвропейський візерунок.

Насамперед, штибу мільфльор (розсип невеличких за розміром квітів), похідний від узороччя французьких тканин доби рококо (А.3 рис. 8). Адже дрібні квіти, пуп'янки (А.3 рис. 9) чи розани, що нагадують плоди персика із серцевиною у середині, зі скісними галузками вільних пластичних вигинів, оздоблених від початку XIX ст. бігунцем із крихітними трояндами (приклад – по оточуючій внутрішнє золотаве поле зеленкуватій каймі) (А.3 рис. 10), за аналогіями із гаптами того часу, співвідносяться як трави і земля в райському саду Едемі (Табл. 13). Тобто найчастіше майстри того часу намагались виконати твори під вибагливого замовника, що орієнтувався у «високій» моді стилю рококо, й, відповідно, мав розуміння культури такого текстилю.

Хоча інколи килимарниці, які також займалися виготовленням коців (пухнастих налавних ліжників), не втримувались і довкола досить тонких за рисунком візерунку мотивів оздоблення поля виробу, могли додати ромбічні

солярні розети у крайовій каймі, що оточувала внутрішнє поле виробу по периметру або (рідше) симетрично з двох боків (А3 рис. 9).

Через такі «хитрощі», відомі за фрагментами досить вузьких і невеликих за розмірами килимів, інколи призначення виробу дещо змінювалося, він набував характеру проміжної ланки між твором для панських потреб і хатнього вжитку. Швидше за все, килимарниця «підгледіла» основні принципи композиції та оздоблення твору, адресованого більш заможному замовнику, й намагалася «адаптувати» отримані знання й уподобані нею мистецькі прерогативи у народній художній культурі для власних потреб.

Але атрактивність деяких предметів власне «панської» групи свідчить про обізнаність у першовзірцях іншоземного виробництва, які, ймовірно, у цей час ще активно захоплювалися ідеями сарматизму з відповідною естетичною віссю до ірансько-турецьких та пакистансько-афганських першовзірців, відповідних уявленням про «розкішний» пишний екзотизм, в гаремній культурі адресований чоловікам для отримання ними насолоди (Табл. 6).

Із низки творів невідомої полтавської майстерні, атрибутованих галицьким мистецтвознавцем Г. Когут як місцеві, виткані *insitu* на тамтешньому обладнанні упродовж XVIII–XIX ст., відомі кілька предметів, які укладаються у композиційну схему східного килима західноазійської генези. Такі вироби відомі за прорисовками Я. Риженка як твори, поширені від другої половини XVIII століття (інв. № 1488 у зб. ПХМ, (А3 рис. 11)).

Їхня композиція вписана у картуш східного типу [66, с. 172–179] з орнаментом із пишних квітів як в його середині, так і довкола нього. Зазвичай, подібні предмети не завершувалися каймою, оскільки опатний бігунець довкола фігурного прямокутного в плані картушу, надавав урочистого останнього акорду завершенню композиційній будові твору (Табл. 18).

За стилістикою подібні вироби нагадують ще одну «просхідну» групу рококових предметів, що завершувалися вигадливою каймою, виготовлених на Полтавщині упродовж XVIII–XIX ст. – так звану «арабескову». Із неї відо-

мі приклади зі збірки MNK – Музею народного в Кракові (Інв. № XIX-T-5762) (А.3 рис. 12), подаровані колекціонером Ф. Ясенським; МХП ІН НАН України (Інв. № ЕП 23298), 1909 р. надходження (А.3 рис. 13); й НМУНДМ (Інв. № КТ-101), з експедиції Д. Щербаківського 1916 р. (А.3 рис. 14).

Джерела інспірацій цієї групи виробів наближені до іранських, насамперед, кашанських, шовкових килимів (інколи із використанням металевих ниток, як у гаптуванні) штибу з уведенням мотивів кипарисів або на тему полювання (відомі зразки датуються XVI–XVIII ст., приміром, твір XVI ст., збірка Австрійського музею мистецтв у Відні) й індійських шовкових кшталту відомого фрагменту з павільйонами (збірка Державного Ермітажу, Росія) XVIII століття. Українські першоджерела цієї групи локалізувалися за Г. Когут [63, с. 199–216] у західній частині Полтавської губернії (сучасні Драбівський і Золотоніський райони Черкащини).

Як писала згадана дослідниця, «Сьогодні відомо про існування у західній частині Полтавської губернії в першій половині XIX ст. п'ятьох килимарень. З них чотири – у Золотоніському повіті: Завадовських у с. Драбове <...>, Канєвських у с. Келеберді <...>, Максимовичів у с. Прохорівці <...>, Деркачів у с. Шушках <...>, та одна у Пирятинському повіті – Селецьких у с. Малютинцях <...>» [63, с. 208].

Сім картушеподібних, винятково панських килимів з однієї полтавської майстерні зберігаються у збірках ПКМ, ПХМ, НМУНДМ, НМІУ та ін. Причому частина з них за актами надходження прикрашала саме культові будівлі регіону (А.3 рис. 15; А.3 рис. 16; А.3 рис. 17; А.3 рис. 18; А.3 рис. 19; А.3 рис. 20; А.3 рис. 21), і має виразну місцеву просхідну стилізацію. До картушеподібних (зб. НМУНДМ, інв. № КТ-77; зб. ПКМ, інв. № ТК-3283, ТК-3354, ТК-3162; зб. ПХМ, інв. № ТК-185; зб. НМІУ, інв. № Т-6207; зб. ПХМ, інв. № ТК-198) примикає кілька аматорських творів, коли зразок панського виробу взятий за основу, і потрактований уже менш орієнталізовано (А.3 рис. 22, А.3 рис. 23, А.3 рис. 24) (зб. ПХМ, інв. № ТК-141; зб. НМУНДМ, інв. № КТ-161, зб. ПХМ, інв. № ТК-132). Їх усіх датують

кінцем XVIII – першою половиною XIX ст. Так, оригінальні за місцем знаходження походять з Котельвецького повіту, Кременчуцького, Кобеляцького (два вироби із церкви с. Білики); Лубенського та Миргородського (два) повітів.

При цьому візерунки поля й орнаментальні мотиви деяких барокових килимів без картушів, які атрибутовані надзвичайно широко творами з Полтавської губернії (зб. ПХМ, інв. № ТК-190, А.3 рис. 25) є близькими до картушевих з с. Усочок Лубенського повіту, також датованих XVIII ст. Адже вони так само мають досить хаотично розташовані на килимі химерно вигнуті гілочки стебел з кількома з'єднаними різнорідними квітками, пуп'янками й маленькими листочками, розгорнутими у різні боки, що у природі не можуть вирости з одного пагону, тобто є фантазією на тему уявного райського саду.

Принагідно слід зауважити, що в цілому ця група предметів композиційно тяжіє одночасно до двох традицій – візерунків килимів персько-турецького й афгансько-пакистанського походження з візерунками з 6-ти основними великими квітами довкола центральної, сьомої квітки, що закомпоновані у фігурний медальйон (надзвичайно «заморських як для Полтавщини XVIII – першої половини XIX ст. прикладів), та європейських візерунків центру Обюссону, французьких килимів доби бароко й історизму, вписаних у вишуканої форми картуш.

Враховуючи проперську стилістику даних предметів, напрошується висновок, що це можуть бути вироби з фабрики А. Попова Полтавського повіту, згаданої як експонент виставки 1837 р. Д. Щербаківським у його дослідженні, присвяченому українським килимам [176, с. 7–10]. Вчений стверджує, що ці речі виконувалися «на манер персидський», що укладалося в естетично-світоглядні орієнтири української шляхти межі XVIII – початку XIX ст.

За даними Я. Риженка зазначена фабрика знаходилася у Полтавському повіті, й на виставці 1837 р. килим штибу перського виробництва коштував 600 крб., тобто був одним із найдорожчих з усього пропонованого асортименту. Більше у 5 разів вартував лише «ковер поміщиці

Васильчикової». Тоді ж свою продукцію з «шпанської шерсті середнього розміру» виставляла поміщиця Лубенського повіту Є. Кулябкіна вартістю від 150 до 350 крб. та вона ж пропонувала килим на англійський манер для підстилання ціною у 3 крб. за аршин. Конкуренцію їм склали три виробники з Прилуцького повіту – поміщиця Е. фон-Ріттер (пропозиції від 200 до 350 крб.), поміщик Мініцький (відповідно від 80 до 100 крб.), поміщиця Софія Галаганова (70–75 крб. за безворсові вироби та 90 крб. за підстрижений коц) [128, с. 5].

Натомість і захоплення турецькою орнаментикою на Правобережжі можна пояснити історичними обставинами. Так, ще наприкінці XVII ст. за Бучацьким договором від 18 жовтня 1671 р. Подільське воєводство увійшло до складу Османської імперії. Король Ян III Собеський хоч і кількаразово перемагав турків упродовж 1670-х – 1680-х рр., однак, всі їхні шатра забрав як трофеї разом із начинням (у тому числі килимами) і встановив на площі біля свого палацу у Жовкві на Львівщині. Зносини з турецькими васалами – кримськими татарами, багаторічні російсько-турецькі війни, поява спільних українсько-турецьких родин, поступово збільшили зацікавленість нашого населення до художньої культури мусульман, їхнього килимового мистецтва, золотоплетіння (гаптування), вишивки тощо.

Що стосується перської орнаментики, замишування якою пов'язане із сарматським міфом, що ширився від заможних верств населення етнічної України від XVII ст., у XVIII ст., таке оздоблення отримало більше поцінування. За згаданою міфопоетичною теорією, що розробляли, насамперед, польсько-литовські (білоруські) апологети з-поміж аристократів, а надалі підхопили представники козацької старшини, найбільш почесним було виведення свого родоводу від іранських (тобто перського походження) племен історичних сарматів і скіфів, які населяли українські землі у давнину.

Останні визнавалися на той момент у Східній і Центральній Європі надзвичайно мужніми та непохитними, гордовитими народами, і мати генеалогію, що свідчила про наявність таких шляхетних генів, у добу бароко

й класицизму вважалося надзвичайно почесним. Відповідно, дрібна і велика шляхта, а згодом і її оточення намагалися всіляко підкреслити своє походження речами східної, насамперед, західноазійської – переважно перської або турецької генези, які підкреслювали звитяжність і достойність їхніх володарів. Так, не тільки інтер'єри багатьох помешкань козацької старшини та поміщиків поступово збагатилися килимами, кунтушевими поясами та зброєю на «сарматський лад», такі твори також стали атрибутами численних портретів означеної доби, що на сьогодні є неоціненними іконографічними джерелами.

При чому значна кількість замовників, які мали аристократичне походження, із часом могли піти доживати віку до монастиря. Таким чином, їхній скарб міняв своє початкове призначення, адже майно ченців і послушників, зазвичай, переходило у спадщину до обителі, де та чи інша людина завершувала свій земний шлях. Часто монастирям відписували за заповітом власність простівіряни, які не приймали постригу, від чого змінювалося призначення речей.

Судячи зі свідчень знавця українського килимарства Я. Риженка, така поліфункціональність окремих високохудожніх зразків також може бути пов'язана з фактами наявності в окремих місцевостях поруч із заможними поміщицькими майстернями монастирських, як, приміром, у Золотоніському монастирі [128]. Загалом, до середини XIX століття, часу поширення промислових мануфактур, переважаючим у кількісному вимірі був сегмент продукції панських майстерень, що вирізнявся на думку Т. Кара-Васильєвої відкритою системою образного мислення, соковитістю форм, вільністю малюнку.

3.3. Художньо-образні особливості полтавських килимів

На теренах України мистецтво килимарства розвивалося досить інтенсивно, при цьому на різних етапах становлення даного виду мистецтва могли бути різними джерела інспірацій. І якщо у часи Київської Русі воно було поширене виключно як домашній промисел, надалі у ньому відбувалися трансформації, пов'язані зі змінами векторів розвитку художньої культури в цілому. Враховуючи, що перші цехові об'єднання в українських містах з'явилися від XIV–XV ст., найвищого розквіту їхня діяльність досягла у XVI–XVII ст. Зважаючи на те, що подібні організації мали безпосереднє відношення до розвитку килимарства на вітчизняних землях, можна припустити, що наступний етап відродження українського килима був власне ними і підготований.

Тому вже на XVI–XVII століття відбувалося часткове оновлення художньої мови вітчизняного килимарства під впливом запрошених закордонних тапісярів, котрі навчали місцевих ткачів. Ці зрушення синхронізувались із впровадженням нових технологій і матеріалів. Зокрема, спочатку привізної, а потім місцевої сировини у галузі шовківництва, яке суттєво вплинуло на художньо-образні засади формотворення українського килимарства та візерункового ткацтва загалом. Адже віднині майстри мали адаптувати місцеву продукцію під більш дорогі східні прообрази тих країн, які вже давно працювали із шовком, завдяки чому отримували надзвичайно якісний фабрикат. Відповідно, від доби бароко поступово українське килимарство виділилося в окремий вид ремесел.

Принагідно слід відзначити, що перша після-монгольська згадка про художньо-образні особливості орнаментативного килима знаходиться у документі другої половини XVI ст. За ним у вищезгаданій волинській поміщиці Марії Голштанської йдеться про килими, які вона дістала в придане. Такі твори охарактеризовані як коберці «с різними цвєтами»: два по блакитному полю, два по білому, один по жовтому і п'ять по чорному [94].

У документі уже XVIII ст. про дарунок до похідної церкви війська Чорноморського, міститься такий опис: «Ковер шерстяной малороссійської работы на жолтом поле з цветами и килимец полосатый шерстяной, дарованные Господином войсковым Судьею Головатым» [176, с. 10]. Щоправда, за цими короткими історіографічними описами важко зрозуміти, які саме зрушення відбулися у вітчизняному килимарстві за два століття.

З архівних першоджерел відомо, що на базі килимарських цехів при поміщицьких володіннях саме від XVIII ст. почали бурхливо розвиватися ткацькі мануфактури. Тоді ж, відповідно до панівних смаків, запитів населення, сировинних можливостей, в окремих регіонах України почали з'являтися власні естетичні прерогативи, з векторами до східних ареалів культур чи західних локальних ткацьких центрів із певною, властивою їм, культурою мовлення.

Вплив попереднього століття щодо орієнтальної орнаментики килимів XVIII ст., Г. Когут розглядає на прикладі кількох датованих атрибутованих творів XVII ст. Вони мають запозичення малюнку або з турецького першовзірця – характерний ромб у центрі, або з перського текстилю – характерні деталізовані букетики квітів. (Табл. 7). Такі вектори походження та поширення певної моди було цілком зрозумілою генезою, враховуючи на запрошення у цей період часу майстрів, що володіли турецькими технологіями ткацтва. Насамперед, представників вірменської діаспори колишньої Візантії, що мешкали в Туреччині, передусім, у Стамбулі. А також майстрів Сходу, що володіли мистецтвом і технологіями ткання перського вузлика, що тоді, як і сьогодні, розумілося, як вищий ступінь майстерності в означеній галузі.

Обидва ці основні джерела інспірацій передбачали звернення до рослинних, зокрема, квіткових мотивів, які з цього часу почали укорінюватися у вітчизняному килимарстві, започаткувавши власну виразну традицію в окремих регіонах і, зокрема, локальних центрах-осередках.

Пізніше композиція з рапортом квіткових галузок стає найбільш поширеною у мистецтві килимарстві Центральної та Східної України.

Причому, варто наголосити, що не дивлячись на дві основні лінії запозичення ткацьких технік, на XVII–XVIII ст. у мистецтві килимарства України позначився активний вплив килимового мистецтва не лише Сходу, а й Західної Європи [185; 192], країни якої у цей час синхронно вийшли на новий рівень творчих здобутків, зокрема, у гобеленовій техніці. Відповідно, значення окремих французьких осередків в окреслену добу починало зростати з огляду на домінування тоді у колах знаті французького етикету гарних манер, зокрема у великосвітському суспільстві і серед дрібної шляхти [197]. Змінювалися й мистецькі орієнтири та композиційні прийоми, окремі мотиви українського килимарства під впливом великих історичних європейських стилів.

Із початком XVIII ст. вплив західноєвропейських, а саме французьких, зразків, став ще більш відчутним, унаслідок чого на орнаменталістиці місцевих килимів позначилися риси зрілих бароко й рафінованого рококо. Характерний приклад барокового твору – килим XVIII ст. (?) із Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-190. Вовна, рахівна) з фантазійними вітами, де кетягами розміщені крупні квіткові мотиви (на одній гілці унаочнено поєднання гвоздик і круглопелюсткових квітів, деякі з котрих нагадують яблуневий квіт та якісь дзвоники), розташовані у довільному композиційному розміщенні на полі килиму (А.3 рис. 25).

Впливом рококо позначений килим середини – кінця XVIII ст. із дрібними квітковими вазонами, що закінчуються однією розпущеною квіткою штибу «кучерявки» з петриківського розпису, а також дрібненьких квіткових букетиків і семи пар пташок у «шлюбному танку» (вгадується щось кшталту мазурки, менуета, полонеза). Виріб походить з с. Білики Полтавської обл. (зб. ПКМ, інв. № ТК-3224, 310x160 см. Вовна, двобічне ручне ткання. Експедиція К. Мощенка, 1907 р.). Твір за композицією специфічною «музично-танцювальною» «тональністю» нагадує гобелен (А.3 рис. 26). У ньому відчуються кластери великосвітської культури та

бездоганна «чистота» стилю, можлива лише в умовах технічно досконалих виробництв.

На межі століть важливий вплив на вітчизняну культуру справляла ментальна спорідненість королівського двору Яна III Собеського, одруженого на молочній сестрі Людовіка XIV Марії Казиміри д'Арк'єн, з відповідними векторами до мистецьких орієнтирів. Так, французькі придворні мода, смаки, вимоги до предметів вжитку, а також тісні багаторічні взаємини означених двох королівських дворів Європи, призвели до появи в околицях Львова та королівської резиденції у Жовкві великої кількості речей, відповідних уподобанням Короля-Сонця на бароко, а пізніше Людовіка XV на рококо [186; 187].

В цілому, для українських земель доби Гетьманщини характерною ознакою всієї художньої культури була підвищена декоративність. Відповідно, урочистий стиль бароко знайшов яскраве втілення у вітчизняному килимарстві, яке у згаданий період ставало чимось на кшталт представницького мистецтва, оскільки розвивалося синхронно із появою реномових фарфурів і було репрезентативною атрактивною окрасою тодішнього світського життя.

Щодо місця килима у художній культурі України не лише верхів, а й інших верств населення, зокрема, й низів, відомий дослідник українського декоративного мистецтва, доктор мистецтвознавства, професор Т. Кара-Васильєва зазначає: «Переплетений з місцевими традиціями, він був тим каталізатором, що викликав прихильність народного мистецтва до підвищеної декоративності й образної наснаженості» [51, с. 33]. З-поміж давніх виробів XVIII ст. серед виробів з Полтавської губернії варто згадати вовняний килим зі збірки ПХМ із дещо геометризованими вазонами, виструнченими у п'ять рядів, виконаний у техніці кругляння (інв. № ТК-134) А.3 рис. 27)).

Килими означеного часу мали нове за звучанням синтетичне оздоблення, що відповідало тогочасним вимогам до елітарного мистецтва: характерними

стають кошик з фруктами або іншими плодами, що інколи нагадували сердечка (А.3 рис. 28), ріг достатку, фестони, папужки, листя аканту, соковиті гірлянди, перетягнуті стрічками (Табл. 14).

Продовжували використовуватись й геральдичні орнаментальні мотиви. Зокрема, зображення двоголових орлів, лаврових вінків під коронами, бантів й монограм. Однак, з часом до цих високохудожніх стандартів оформлення виробів призвичаїлись і майстри, які їх виконували спочатку для потреб нобілітету, а згодом і для власних потреб (Табл. 19).

Так, іноді в композицію килима панського призначення вкомпанували герб замовника. Вважається, що рама-«картуш» могла з'явитися внаслідок пристосування орнаменту килимів до ліпнинної декорації інтер'єрів. До композиції на замовлення вводили геральдичні символи, що сприймалися в інтер'єрі тогочасного істеблішменту, як свідчення звитяг й утвердження свого родоводу. Враховуючи, що при королівських дворах Європи часто такі речі жалувались монархом за особливі чесноти й потім виставлялися на огляд як своєрідні «кубки», здобуті за перемоги, то значна кількість дрібної шляхти, що не мала таких привілеїв в очах оточення, введенням подібних речей в інтер'єр самотужки піднімала своє реноме, статусність і натякала на певну «обраність», значущість на геополітичній мапі Європи.

Прикладами цієї започаткованої тогочасної традиції слугують замовні твори з геральдичними елементами: килим з гербом гетьмана Полуботка, килими з гербами Косаківських-Потоцьких і Потоцьких-Мнішків [60].

Перший з вказаних творів мав, за свідченням С. Таранушенка, гладкоткане двобічне тло та ворсовий візерунок, і був виконаний за традиціями «рельєфного» тогочасного ткання, поширених у французькому центрі Савонері [158]. Імовірно, виготовлена ця пам'ятка у власній килимарській майстерні П. Полуботка у с. Михайлівці біля Лебедина на Сумщині) [59].

Другий вказаний килим походив з костелу в с. Старий Желехів Кам'янецького повіту (сучасне с. Великосілки Кам'янка-Буського району Львівської обл.). Його характерною особливістю була наявність

асиметричного мотиву «рогу достатку» в композиції з квітковою орнаментикою. Цей виріб був виконаний у техніці ворсового в'язання візерунку (вузлом гьордес), мав вохристу кайму, котра обрамляла синьо-зелене основне поле. Твір, виходячи з гербів, уведених до композиції виробу, належав подружжю київського каштеляна М. Косаковського й О. Потоцької і був виконаний, імовірно за все, до 1706 р. (дата смерті власника). Виконаний виріб міг за припущеннями у Бродівській майстерні [60, с. 136–150].

Останній згаданий килим з кошиками квітів та гербами Потоцьких-Мнішків, імовірно за все, виконаний у Тульчині впродовж другої половини XVIII ст., був близьким за стилістикою до килима Косаковських-Потоцьких. Власником твору гіпотетично були Щенсний Потоцький та Юзефіна Мнішек. Обидва останні згадані твори зберігаються у колекції мистецтва Королівського замку на Вавелі у Кракові [60, с. 142–144].

У цілому слід зазначити, що у вказаний період кінця XVII – кінця XVIII ст. репрезентативні твори килимарства так званої «панської групи» з геральдичними символами, що походили із різних місцевостей України, ще мали певну формотворчу спорідненість, в якій вироби Полтавщини, Сумщини, Поділля та Галичини означеного часу знаходилися у певній художньо-образній і стилістичній близькості.

Окрім згаданих творів, у спадку Полтавщини доби бароко – рококо найбільш виразну групу становлять килими із зображенням різноманітних сцен панського життя. Виключно на панських фабриках та у майстернях виготовлялися гобелени з тематичними сюжетами. Вишукані мотиви їхніх китиць квітів і тонких хвилястих гірлянд нерідко надалі застосовувалися місцевими килимарницями й у народних килимах. При цьому, приміром, з мотивів оздоблення гобеленів часто у хатніх виробках використовували елементи вензелів, образи метеликів і пташок.

Із другої половини XVIII ст. панські килими мали своєрідні риси, які проявлялися в органічному поєднанні мотивів. Яскравим прикладом цього слугують килими з Полтавщини другої половини XVIII ст. «В декорі килимів

з картушами поєднано різні за походженням мотиви: західноєвропейський картуш та східні арабески мотиву "гераті" ("herati") – ромбоїдальної фігури, у центрі якої зображено розету, по кутах вміщено чотири пальмети, а до сторін дотикаються серпоподібні листки із вписаними великими розетами» – описує Г. Когут полтавську орнаментику медальйонного типу [60, с. 151–152].

У цілому, на кінець XVIII ст. процес осмислення і переробки східних і західноєвропейських орнаментальних мотивів завершується, і як зазначає А. Зарембський: «український килим <...> впевнено виділяється в особливу групу серед подібних виробів інших народів» [39, с. 4].

Знавець українського килима доби бароко Г. Когут так відзначає розповсюдження іноземних впливів: «Серед найбільш популярних композицій II пол. XVIII ст. – "фризові" килими з вазонами, що поширились на Сх. Поділлі та килими з рапортним розміщенням розквітлих гілук, характерні, передовсім, для центрально-українських територій. Ці композиційні схеми були поширені і в народному килимарстві XVIII – I пол. XIX ст.» [57, с. 15].

Типовим прикладом твору з розквітливими гілками, розміщеними рядами, є народний килим XVIII ст. з Полтавської губернії, відомий за кольоровими замальовками 1924 р. художника В. Бушена (А.3 рис. 29). Його характерними особливостями згаданої пам'ятки є маленькі зубчасті листочки, які нагадують дубові, розміщені в композиції. Вони стали певною «візитівкою» полтавського килиму.

Якщо їх порівняти зі ще кількома вцілілими регіональними прикладами творів з виразним листям, приміром, килимом зі зб. НМУНДМ (інв. № КТ-16, вовна, ручне ткацтво), то можна відзначити, що в останньому відчувається почерк майстрині, схильної виконувати велике зубчасте листя, що ззовні нагадує листя кропиви (А.3 рис. 30).

Як листя, так і форма окремих квіточок, пуп'янків і пелюсток, а також особливості їхнього прорисовування, поступово стали традиційними в художній культурі краю. Якщо, до прикладу, звернути увагу на форму цих

елементів у творі початку XIX ст. з с. Чорнобай (зараз смт.) Золотоніського повіту Полтавської губернії (зб. НМУНДМ, інв. № КТ-19, вовна, кругляння), то можна зауважити, що крім флореальних мотивів орнаментального заповнення виробу без кайми, подібними лишилася низка художніх особливостей.

Зокрема, спосіб komponування квітів на звивистих галузках, рама, близька до контурного рисунку (А.3 рис. 31) в килимі з с. Усочок Лубенського повіту (зб. ПХМ, інв. № ТК-132) та загальний ритм дещо укрупнених елементів малюнку червоно-синьої гами на бежевому тлі. Такі ж збільшені (типово барокові, взоровані на перську орнаментику) за розміром окремі квіткові мотиви на більш дрібному, рококому візерунку суцвіть гвоздики (типовий персько-турецько-кавказький мотив «карумфіл») розміщені по кутах композиції килиму з Полтавщини, датованого XVIII ст., зі збірки НМУНДМ (інв. № КТ-7, вовна, ручне ткацтво) (А.3 рис. 32).

Натомість ціла серія килимів XVIII – початку XIX ст. з крупними мотивами квітів із множинними стилізованими м'якими пелюстками штибу троянд чи півоній, являє собою переважно крупний малюнок, розташований на одній вісі, й обрамлений каймою по периметру також із крупним геометризованими флореальним візерунком у рожево-синій гамі на чорному (земля) та бежево-пісочному тлі (ймовірно сучасникам нагадувало золотавий колір – втілення іманентного світла раю).

При цьому композиція таких виробів здебільшого видовжена і суттєво нагадує формат кунтушевих поясів, що інколи могли сягати в довжину 5–6 метрів. Окрім того, останні від XVII–XVIII ст. виконувались синхронно в українських персіярнях, а також деяких тапісярнях, де крім тканин, часто могли ткатися також й килими, що впливало на стилістику окремих виробів. Прикладами є килим кінця XVIII ст. (?) з Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-172. Вовна, рахівна) (А.3 рис. 33), килим кінця XVIII – початку XIX ст. (?) з Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-213. Вовна, рахівна) (А.3 рис. 34), фрагменті килиму кінця XVIII–XIX ст. (?) з Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-200. Вовна, рахівна) (А.3 рис. 35).

Специфікою цих творів є додатковий абрис у вигляді фігурної дужки довкола квітів кайми, що за формою нагадує усічену на кінці піраміду, і виконаний подвійним колірним відтіненням (поєднанням рожево-коричневої нитки і блакитної). Цей контур проростає додатковими стебельцями обабіч центральної вісі, чим істотно нагадує мотив подвійний «пнів» у кунтушевих поясах українських персіярень [173].

Самі мотиви таких ошатних квітів можна в означений період зустріти й на українських барокових іконах, а також так званих «сарматських» портретах вітчизняної еліти. Таким є, приміром, флореальні мотиви у золотавому фартушці на одязі Діви Марії на іконі «Покрова Пресвятої Богородиці» з Б. Хмельницьким середини XVII ст. і в портреті Марії-Магдалини Мазепи межі XVII–XVIII ст. (виконаному у вохристих тонах). Головний квітковий мотив у таких типово барокових творах набуває ознак диковинної червоненької квіточки.

Але із часом, від кінця XVIII ст. він еволюціонував. Інколи у руках майстринь впізнавані квіткові мотиви почали нанизуватися на вісь «канделябру» по центру, й фігурні дужки з бічних візерунків у дещо зміненому вигляді переходили на поле твору (килим XVIII ст. з Гадяцького повіту Полтавської губ., зб. ПКМ, з с. Стар, інв. № ТК-3126) (А.3 рис. 36).

Натомість на кількох творах межі XVIII–XIX ст., галузки на композиціях сущіві стали наче заламуватися, як в ієрогліфах майя, й утворювати дещо «рублений» графічний рисунок бігунця кайми. У ній фігурні дужки з'єдналися, наче зигзаг, а мотиви віт ставали теж «екзальтованішими», наче відсилки до готичних візерунків. При цьому мінялася ритміка малюнку, основні мотиви вздовж центральної вісі твору подвоювалися, як у килимі XVIII ст. з Золотоніського повіту Полтавської губ. зб. МЕХП (А.3 рис. 37) або набували вигляду звивистих стрічок, розташованих діагонально до нижнього краю виробу, як у килимі кінця XVIII – початку XIX ст. (?) із с. Іркліїв (нині Черкаської обл.) Золотоніського повіту Полтавської губ. (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-69. Вовна, ручне ткацтво) (А.3 рис. 38).

В останньому вказаному творі відчувається зближення з мотивами так званих «арабескових килимів», розглянутих вище. Цим самовпливом позначений і ще один твір кінця XVIII–XIX ст. (?) з Золотоніського повіту Полтавської губ. (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-54. Вовна, ручне ткацтво), в якому криві заламані галузки стають множинними і перетворюються на плетиво візерунку, близьке до української вишивки (А.3 рис. 38).

Характерною ознакою останнього вказаного твору та його «індикатором» просхідної стилістики та джерел запозичень, є мотив гранату (виконаний у шести місцях – попарно по краях горизонтальних трьох смуг візерунків з повторюваних рапортів уквітчаних віт), упевнено перенесений на поле виробу рукою вправної килимарниці, замилованої першовзором з країн, де цей плід вирощують (насамперед, – Пакистан, Афганістан, Іран, частина Індії та Туркменії, Туреччина, країни Кавказу – Азербайджан, Грузія, Вірменія, а також Крим, де мешкали зближені з турками кримські татари, караїми, кримчаки). Тобто джерела запозичень, передусім, ведуть до країн Західної Азії (А.3 рис. 39).

У виробках цієї групи частіше використовувались яскраві ніжні кольори, де особливого звучання набували блакитний і рожевий, відтінений блідо-зеленкуватим і пісочним, притаманні, крім східних першоджерел, стилістиці європейського бароко та рококо. Натомість на церковних килимах, які дійшли до сьогодення, переважає рослинний орнамент без розет, картушів і резервів, на чорному, темно-коричневому, брунатному тлі. Основним оздобленням творів цієї групи були зображення птахів, споріднених з образом Святого Духа, виноградного грона – символу спокутувальної жертви Ісуса Христа, ангелів, хреста та символу «Голгофи».

З-поміж давніх вцілілих взірців такого ґатунку варто назвати кілька прикладів, зокрема, килим кінця XVIII ст. з с. Рибка Лубенського повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-137. Вовна) (А.3 рис. 40) з виноградними гронами синьо-волошкового та пісочного кольорів. На останніх сидять невеличкі пташечки, ці елементи подано на темно-коричневому тлі.

Другим є килим XVIII ст. Полтавська губ. (зб. НМУНДМ, з колекції В. Ханенко. Інв. № КТ-13) із золотаво-пісочними виноградними гронами, які нагадують квіти жоржини (поширилася на теренах України наприкінці XVIII – на початку XIX ст.) та завершуються декоративними зубцями по краю, а також метеликами на синьому тлі (А.3 рис. 41).

Третім – килим із квітковим орнаментом блакитно-рожево-пісочної гама, XVIII ст. Полтавщина (зб. ПХМ. Інв. № Тк-210), де у кількох місцях на галузках суцвіть виткані рожево-бежеві та чорно-бежеві грона винограду, які мімікують під квітки (А.3 рис. 42). Принагідно варто відзначити, що частина флореальних першовзорів у той час бралася з ботанічних атласів, європейських гравюр, орнаментів італійських, французьких, іспанських і фламандських тканин.

Особливо розповсюдженим був рослинний орнамент у Лівобережній та в Центральній Україні. Більшість рослинних форм тут нагадує квіти місцевої флори – рум'янок, жоржини, гвоздики, троянди. У результаті проникнення в українську орнаментику певних мотивів мистецтва інших народів Західної та Центральної Європи в цей час, поруч із суцвіттями з'являються стрічки, банти, гірлянди, вази тощо. Але в українських килимах означені першоеlementи отримали нове тлумачення.

Так, у монастирському килимі кінця XVIII ст. з Миргородського повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-180. 160x196 см) бігунець краю виробу перетворився на зелену стрічку, розташовану меандроподібно, у заглибинах якої розміщено чотирипелюсткові пісочного кольору квітки, що нагадують невеличкі хрестики на темно-коричневому тлі (А.3 рис. 43).

Загалом, усі вживані майстринями в краї рослинні мотиви за характером трактування можна звести до 3 основних груп. Перша – мотиви вельми геометризовані (як у вище розглянутій групі творів рожево-блакитно-пісочної гама, близьких за композицією кунтушевим поясам), друга – наближені до природних прообразів (характерний приклад – килим кінця XVIII ст. (?) з Полтавської губ., зб. ПХМ, інв. № ТК-151, вовна, рахівна,

150x281 см (А.3 рис. 44)), третя – реалістично передані рослинні зображення, інколи з напів-об’ємним трактуванням орнаментальних форм (приміром, килим невідомої полтавської майстерні 1760 р. зі зб. Музею Народового у Кракові, інв. № XIX-T-5037) з дрібно «прорисованими» елементами трав та об’ємною вазою у центрі (А.3 рис. 45).

Кольорове вирішення українського килима з рослинними елементами XVIII ст. в цілому характеризується особливою м’якістю, гармонійністю та злагожденістю тонів і відтінків, узгодженням кольоровим барв за принципом гармонії. До прикладу можна навести один із ранніх творів – килим кінця XVIII ст. з Полтавської губ. зі зб. ПХМ, інв. № ТК-204, з витканою датою «1799 году марта 28», вовна, рахівна, 260x220 см (А.3 рис. 46), де золотаво-зеленкуваті галузки з ніжно-блакитними квітками розміщені радіально довкола центрального вінку на темно-коричневому, майже чорному тлі.

Загалом, для Лівобережжя, де знаходиться Полтавщина, притаманними вважаються поєднання золотаво-жовтих, сіро-зеленкуватих, ніжно-синіх і рожевих тонів. Причому, часто такою була тут гама, характерна для всіх трьох типологічних груп виробів – панського, монастирського, народного килиму.

Як приклад першого з них можна навести виріб XIX ст. з елементами наслідування шінуазрі та мотивами зонтичних квітів, абрисів яких нагадують журавлів із розкритими для польоту крилами (із с. Паришків Переяславського повіту Полтавської губ. зі зб. НМУНДМ, інв. № КТ-53, вовна, кругляння) (А.3 рис. 47). До другої можна віднести килим кінця XVIII – першої половини XIX ст. (?) із Золотоніського повіту Полт. губ. зі зб. ПХМ, інв. № ТК-127, вовна, рахівна, 162x262 см, де виструнчені канделябрами до центру подвійні виноградні грона рожевого кольору доповнювали блакитно-сині квіти, пісочного кольору галузки стебел на темно-коричневому тлі (А.3 рис. 48а) та килим з с. Піщане Золотоніського повіту Полтавської губ., датований XIX ст., зі зб. НМУНДМ, інв. № КТ-163 (А.3 рис. 48б).

Якщо порівнювати стрій цих творів із правобережними, то в останніх спостерігався потяг до контрастнішого підбору кольорів, більшого значення

набувала червона барва. При цьому у килимах правобережної Київщини, що межує з Полтавщиною, вона має теплий відтінок і часто поєднується з чорною і темно-коричневою, подібно до київської народної вишивки. Натомість, на більш віддаленому територіально Поділлі червоний колір набирає холодного відтінку і нерідко межує з холодними синіми та рожевими тонами. В цілому, для всіх зазначених етнокультурних регіонів притаманна наступна особливість: загальний колорит рослинного килима значною мірою залежить від колірнього вирішення фону.

На Правобережжі він частіше чорний і темно-коричневий, а у найдавніших килимах Лівобережжя здебільшого переважає світлий фон – пісочний, ясно-сірий, ясно-блакитний, ясно-зелений. Кайма, як правило, має забарвлення, протилежне тону основного поля: у виробках зі світлим фоном кайма темна і навпаки. Варто зазначити, що розглянуті збережені взірці періоду XVIII ст. переважно зовсім позбавлені кайми або мають замість неї вузький бережок з зубчастої смужки.

На початку XIX ст. ця тенденція ще зберігалась, а видозмінювалась пізніше. (Характерний приклад з вузькою каймою – килим від Є. (?) Трипо(і)льської гобеленового типу. Перша половина XIX ст., зб. ПКМ, інв. № ТК-3370. 370x231 см) (А.3 рис. 49), без кайми – фрагмент килиму початку XIX ст. (?) з с. Сухорабівка Хорольського повіту Полт. губ. (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-170. Вовна, кругляння. 140x59 см) (А.3 рис. 50).

У килимах України XVIII ст. загалом і Полтавщини зокрема, поширеним був і геометричний орнамент. Одним із характерних прикладів можна назвати килим початку XIX ст. з Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-230. Вовна, рахівна) (А.3 рис. 51). Він являє собою композицію з кольоровими рожевими, синьо-сірими та коричневими смугами, між якими розташовані ряди візерунку таких же барв – шестигранних розет, всередину яких вписані восьмираменні зірки штибу волошок із квадратними серединками. Давня рахункова (рахівна, лічильна) техніка, що мала свої

традиційні художньо-образні властивості, сприяла передачі строгої симетричності, чіткої лінійної геометризації орнаментальних структур.

Якщо систематизувати основні типи композиційних рішень у традиційних килимах України, варто виділити основних сім. Всі вони були поширені на Полтавщині.

Так, найбільш чисельну групу серед інших творів народного ткацтва складають килими з поодинокими орнаментальними мотивами зубців, клинців, ромбів тощо, які розташовано за принципом прямої чинавської сітки. Таким є фрагмент килима XIX століття з Кобеляцького повіту Полтавської губернії (зб. ПХМ. Інв. № ТК-286. Вовна, рахівна) (А.3 рис. 52), в якому у діагональних квадратах сітки коричневого і бежевого тонів розміщені поперемінно візерунки трилистка з дрібних листочків і малюнку хатинки з трьома віконечками під солом'яного кольору стріхою та довколишньою зеленню у восьмипроменевій зірці.

Смугасті композиції розрізняють за шириною смуг, їх облямуванням, розташуванням на полі килимута специфіки заповнення окремими мотивами, що можуть поперемінно заповнювати різні смуги (приміром – в одній клинець у другій – ромб, третій – хрест тощо). У килимі першої третини XIX ст. (?) з Золотоніського повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-140. Вовна, рахівна), в окремих смугах розміщені статичні різнобарвні ромби, в інших – потрійні кола, що утворюють динамічний малюнок повторюваних рапортів у бежево-сіро-синій та зеленкувато-коричневій палітрі (А.3 рис. 53).

Типовим прикладом поперемінного чергування клинців з ромбами і кольорових плям із рожево-блакитними й жовтими акцентами на бежевому, зеленкуватому та чорному тлі, є килим другої половини XIX ст. з м. Миргород Полт. губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-281. Вовна, рахівна) (А.3 рис. 54).

Подеколи в середині однієї смуги у таких виробах позмінно чи доцентрично розміщено низку геометричних елементів. Вони у смугах можуть чергуватися г-подібно, не з'єднуючись рядами, або ж скупчено. Як

приклад можна навести килим середини XIX ст. із с. Москаленки Золотоніського повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-221. Вовна, рахівна) (А.3 рис. 55). Виконаний у жовто-вохристій гамі малюнок з різноманітної форми ромбів і типових для регіону шестигранних розет із восьмикутними зірками штибу волошок із прямокутними серединками. Вони поперемінно чергуються з геометризованими шестипелюстковими квітками та трикутними клинцями, розташованими рядами по пісочно-бежевому тлі.

Принагідно варто зазначити, що декоративні смуги на центральному полі доцентричного розміщення є найчастіше різними за шириною. Наприклад, по центру у смузі можуть бути виконані рядком кілька нез'єднаних докупі зубчастих ромбів, її облямовують обабіч смуги з рядами плетінки з прямокутними елементами декору. Потім до боків примикають по кілька шість смуг з ромбами в ряд, що чергуються з S-подібними мотивами, зубцями, тюльпаноподібними елементами.

Прикметно, що заповнені орнаментальними візерунками смуги можуть бути розділені вузькими гладкотканими стрічками. Або ж утворювати чіткі лінії смуг з укладеними у різний бік «деревцями», подібними за формою до пік або сердець на ніжках, які обрамлює контрастна смужка з трипелюстковими крижінками-волошками. Прикладом є килим другої половини XIX ст. з Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-265. Вовна, рахівна), виконаний у приглушеній гамі пісочно-зеленаво-вохристих і синіх акцентів декоративних мотивів на темно-коричневому тлі (А.3 рис. 56).

Численні приклади різновидів поєднань гладкотканих або слабо орнаментованих ідосить вільних від декору смуг властиві композиційним рішенням геометричних і геометризованих килимів різних вітчизняних регіонів. Приклад – килим-доріжка з геометризованим малюнком середини XIX ст. с. Опішня Зіньківського повіту Полтавської губ. (зб. ПКМ. Інв. № ТК-3318) (А.3 рис. 57), де смуги з навскісними розтяжками кольору, направленними загостреними кутами у різні боки, чергуються зі смугами із шестигранними розетами, завершеними зубцями, як у ліжниковому

орнаменті, всередині яких виткано хрести та ромби. Наявність хрестиків свідчить про приналежність до категорії замовників штибу монастирів.

Прикладом доцентричної композиції килима серед полтавських можна назвати серію творів, взоровану на пакистанські й афганські аналоги. Це, насамперед, два килими, датовані XVIII століттям, на мотиви яких є відсилка ще кількох полтавських виробів XIX століття. Насамперед, це килим привізний (?) або виконаний приїжджими майстрами (?) XVIII ст., із с. Липове Кременчуцького повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-294. Вовна. 189x123 см) з мотивом вохристого зернистого адамового яблука (мак-люри, інакше званого китайським чи індійським апельсином) на синьому тлі (батьківщиною фрукту до початку XIX ст. є Америка та Кавказ) (А.3 рис. 58).

Доцентричним є і килим кінця XVIII ст. з с. Опішня Зіньківського повіту, привезений з експедиції Мощенка 1915 р. (зб. ПКМ, інв. № ТК-3267, 229x182 см) (А.3 рис. 59), взорований на іранські тебрізькі з мотивами «гараджі», візерунки афганських килимів на кордоні з Іраном у місцевості Балучі (Білуджі), східно-перські килимарські композиції штибу «Балуч» або «Бакшаші» з Іранського Азербайджану.

Надзвичайно ошатною є кольорова гама, яка складається лише з двох барв: кольору срібла та кольору золота. Ромбічний декор цього виробу має не лише центральну вісь, але й центральний мотив на ній, що здалеку нагадує ромб з шістьма ніжками, наче у цій формі з'єднано якісь силуети двох химерних верблюдів.

Пізніше місцеві майстрині переосмислили цей декор у двох центральних квітах на центральній вісі доцентричної композиції на односторонньому килимі другої половини XIX ст. з Лохвицького повіту Полтавської губ. (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-38. Вовна, ручне ткацтво) (А.3 рис. 60а) та килимі другої половини XIX ст. з м. Градизька Кременчуцького повіту (зб. ПКМ, надійшов від Зарицького. Інв. № ТК-3289) (А.3 рис. 60б) й аналогічних мотивах, розміщених у два ряди на двох килимах – першому XIX ст. з с. Яреськи Миргородського повіту Полтавської губ. (зб. НМУНДМ.

Інв. № КТ-21. Ручне килимарство) (А.3 рис. 61а) та другому Килим медальйонно-рапортного типу з вазами. Зб. ПКМ. Інв. № ТК-3285 (А.3 рис. 61б). Таким чином, поступово адаптували запозичений іноземний мотив до місцевого вибагливого до заморських візерунків споживача, перетворивши його на рослинний, хоча й дещо геометризований, різновид малюнку.

У геометричних килимах також часто на центральній площині поперемінно повторюються по два-три основні мотиви, котрі перегукуються з іншими на каймі. Наявні пам'ятки цієї групи демонструють добре розуміння майстрами пропорцій і ритму, а також колористичної гармонії [53].

Характерним прикладом килимів цього типу на Полтавщині є килим (з двох частин) ХІХ ст. з с. Кришинці Золотоніського повіту Полтавської губ. (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-67. Вовна, кругляння), прикрашений рапортами повторюваних квітів штибу блакитних і рожевих маків у клітинах (А.3 рис. 62). Інколи одну і ту саму колірну гаму та вже знайдені елементи в інших творах, майстрині трансформували у нових творчих експериментах, де вгадувався вже певна рука з відповідним почерком. До прикладу – килим початку ХІХ ст. (фрагмент) з с. Заврулівка Полтавської губ. (зб. НМУНДМ. Інв. № К-29. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 63), де вжито типові для Полтавщини ряди суцвіть з кількома різнорідними квітами на одній галузці з вигинами, які не могли заквітнути на одному кущику та в одну пору року.

Інколи ці суцвіття перегортали й обігрували їхній нахил, як у килимів ХVІІІ–ХІХ ст., надаючи мотивам виду плетінкових, діагонально спрямованих, хоча й без сітки чи ромбічних смуг або резервів. Зокрема, в килимі із с. Москаленки Золотоніського повіту Полтавської губ. (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-83. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 64); килимі кінця ХVІІІ ст. Надійшов з Хорольського р-ну Полтавської губ. у 1912 р. (зб. ПКМ. Інв. № ТК-3298) (А.3 рис. 65); килимі кінця ХVІІІ ст. з с. Липова Долина Гадяцького повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. №1549) (А.3 рис. 66); килимі кінця ХVІІІ ст. – початку ХІХ ст. з с. Великий Поділ Хорольського

повіту Полтавської губ. зі зб. ПКМ (надійшов 1906 р. від Д. Щербаківського. Інв. № ТК-3278) (А.3 рис. 67).

При цьому варто відзначити, що інколи майстрині, починаючи ще від XVIII ст., на свій розсуд могли розгортати окремі квіткові мотиви у різні боки, як у килимі XVIII ст. з Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-210. Вовна. 263x154 см) (А.3 рис. 68). Виконували також від XIX ст. твори, імітуючи перспективу з видом ближнього плану із соковитою травою та рослинами, та дальнього плану, ніби колірно дещо приглушеного. Характерний приклад – частина килима XIX ст. з с. Градизька Кременчуцького повіту Полтавської губ. Зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-74. Вовна, кругляння. 147x245 см (А.3 рис. 68).

Осібне місце в композиційному вирішенні полтавських килимів займають сюжетні композиції. Так, збережений у місті Миргород килим із стилізованих образом дерева, із двох боків біля якого виткані представники символічної природи – пташки, левеняткою ягнята. Загалом, слід відзначити, що образи пташиння поміж деревцями та стеблинами з квітами є типовим для килимів XVIII – першої половини XIX ст. Прикладом такого виробу з «фауною» можна назвати килим із зображенням орнітоморфних і зооморфних мотивів (качок, пелікана, зайця (?)) XIX ст. з Полтавської губ. (Зб. НМУНДМ, Інв. № КТ-96) (А.3 рис. 70).

Окремо мотив орла чи сокола представлено на фрагменті килима середини XIX ст. з с. Великі Будища Зіньківського повіту Полт. губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-209. Вовна) (А.3 рис. 71). Мотив двоголового орла при цьому наявний у коці XIX ст. з с. Великий Крупіль Переяславського повіту Полт. губ. (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-149. Вовна, ворсова техніка) (А.3 рис. 72) та килимі із зображенням двоголового орла кінця XIX – початку XX ст. (?) Переяславського повіту Полт. губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-225) (А.3 рис. 73).

Оригінальними флореальними композиціями виділяються полтавські килимарські твори окремих регіонів, зокрема, Решетилівки. Тут тчуть соковите тло виробів, де можуть бути виткані кілька квіткових пагонів, які

проростають із землі, й від кайми знизу виробу гнучкими вітами піднімаються довільними вигинами вгору. У їхні звивисті силуети рисунку вплетеновеселкові візерунки різних квітучих квітіві пуп'янки із листочками. Інколи центральні стеблини ледь помітно перериваються зображеннями дрібніших гілок, квітів. Таким є приклад килима кінця XIX – початку XX ст. (?) з с. Решетилівка Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-159. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 74).

При цьому, приміром, гребінкова техніка килимарства надає мерехтіння основному тону виробу, деквітнутьокремі мотиви. Зокрема, стеблини-галузки, кущики, пучечки, розкидні квіти, розсипи розанів, бутоньєрок, пагонів деревець, які можуть несподівано проростати із шишок, як на килимі початку XIX ст. з Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-148. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 75).

Ткання квітів у регіоні із часом, особливо від XIX століття, окрім пісочного, темно-коричневого та чорного тла, виконували на меланжевому, сірому, блакитному фоні, імітуючи дрібні візерунки матерій [74]. Прикладами є килим першої половини XIX ст. з с. Сергіївка Гадяцького повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-296. Вовна, кругляння) з синичками (А.3 рис. 76); фрагмент килиму XIX ст. (?) із Кобеляцького повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-167. Вовна, кругляння) з виноградними гронами (А.3 рис. 77); килим XIX ст. з Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-348. Вовна) з кошиком із квітами (А.3 рис. 78); килим початку XIX ст. (?) із Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-150. Вовна, рахівна) з кущиками квітів (А.3 рис. 79); Килим XIX ст. (?) з с. Матяшівка Хорольського повіту Полт. губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-255. Вовна, кругляння) з розсипом квіток (А.3 рис. 80); килим перш. половини XIX ст. з с. Дем'яненки Хорольського повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-182. Вовна, кругляння) з кошиком та стрічками (А.3 рис. 81).

Типовими для українських килимів XVIII ст. були зображення квітучих вазонів-деревець, якіпроросталиіз символічних кіл, ромбів, ваз. Часто останні

мають овальну або тюльпаноподібну чи прямокутну форму та характерні для, насамперед, килимів Полтавської губернії, до складу якої входила і частина Київщини та Черкащини.

Приміром, датований килим 1801 р. з Черкас мав на центральному полі виткані три горизонтально орієнтовані дерева з крупними квітами, які проростають із прямокутних за формою вазонів. Виріб мав кайму з бігунцем, у широких вигинах якого проростали махрові квітки. За композицією вони мали підсилювати ритм квітучих дерев центрального поля виробу. Тобто, у XVIII ст. була розроблена чітка система орнаментативної килимів, які набули особливого поширення на Полтавщині. Характерний приклад – вертикально орієнтований килим кінця XVIII ст. Полтавська губ. (зб. МХП. Інв. № 23282) (А.3 рис. 82), хоча частіше деревця та вазони розташовували на горизонтально орієнтованих килимах.

Також з цього ж періоду ткали довгасті вузькі килими, подеколи позбавлені кайми, в яких вертикально могли розміщуватися в ряд один понад одним кілька дерев життя чи квітучих вазонів. Часто ці кущі-дерева вписувалися у форму кола, рому або зубчастої / квіткоподібної фігури, що нагадує коріння, яке в рості у землю, чи піднімається з неї догори. Приклад – килим кінця XVIII – початку XIX ст. (?) (фрагмент) із Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-258. Вовна, рахівна) (А.3 рис. 83).

Відомо про різні варіанти ткання деревця на килимах, відповідно до традицій певного локального центру. При цьому переважно тло килимів з квітковим орнаментом виконується відповідно до моди в окремих осередках певного кольору: ясно-сірого, жовтого, ясно-зеленого, блакитного (Лівобережна Україна), як у килимі XIX ст. із с. Гельмязів Золотоніського повіту Полт. губ. (зб. НМУНДМ. Інв. №КТ-131. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 84) або чорне, темно-коричнє (частіше Правобережна Україна) – до прикладу килим XIX ст. (?) із с. Дігтярі Полтавської губ. (тепер Чернігівська обл.) (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-285) (А.3 рис. 85).

Завдяки кольоровому фону майстри та майстрині підсилювали живописну тональність рослинних, квіткових килимів. Техніка килимарства зумовлює художні особливості тканих виробів і їхній розмір. Часто при тканні флореальних мотивів на Полтавщині вживалася рахівна техніка, що виконувалася на горизонтальних верстатах. З її допомогою отримують геометричний орнамент, а також гребінкова, що притаманна вертикальному верстату. Саме застосування останньої вказаної техніки надає можливість створення виразних малюнків рослинного характеру [53].

Але дуже часто без запрошення майстрів-килимарів неможливо достеменно встановити техніку, як в килимі кінця XVIII ст. Полтавська губ. (с. Нові Санжари Кобеляцького повіту), що надійшов 1923 р. до зб. ПКМ (інв. №ТК-3132) (А.3 рис. 86). Інколи музейники, котрі до кінця не усвідомлювали сутність окремих технік, могли вводити в опис пам'ятки визначення штибу «ручне ткання», «ручне ткацтво», «ручне килимарство». Прикладом є килим XVIII ст. з парними качками (ручне ткання) (А.3 рис. 26); килим XIX ст. (частина) з Урочища Погоріле Золотоніського повіту Полтавської губ. (зб. НМУНДМ, інв. №КТ-28. Вовна, ручне ткацтво) (А.3 рис. 87); килим XIX ст. з с. Градизьк Кременчуцького повіту Полтавської губ. (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-118. Вовна, ручне килимарство) (А.3 рис. 88).

Специфіка мистецтва килимарства Полтавщини також полягає у вжитку ниток з пухнастої вовни, котрі сповіщають виробу об'єму. Для виконання килимів у техніці «Кругляння» чи «Вільної нитки» їх тчуть на верстаті горизонтального типу і плетуть з рослинно-квітковим візерунком. При цьому орнаментальні рапорти виплітаються окремо, а далі тчеться тло, обплітаючи узор. Ця техніка дозволяє досягати виразних фактурних концентричних контурів довкола центральних домінант зображення. Приклад відповідного малюнка – фрагмент килима з асиметричною рослиною на довколишньою гірляндю кінця XVIII ст. із с. Липова Долина Гадяцького повіту Полт. губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-233. Вовна, кругляння. 149x153 см) (А.3 рис. 89).

Різноколірне піткання може переплітатися з основою непрямыми хвилястими смугами та розгалужуватися у різні боки окремими абрисами флорального рисунку, який композиційно укладається в ряди, гірлянди або шахівниці. До того ж, нитки для заповнення площин узору і тла добираються різних відтінків, уникаючи локального кольору, передусім на значних за площею ділянках тла для досягнення «тонального мерехтіння», фактурних переливів, плавного «вливання» кольору в колір, що надає килимам особливої жвавості барв. Прикладом такого «мерехтіння» є датований килим 1807 р. із Лохвицького повіту Полтавської губ. (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-18. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 90)

Однією з найважливіших системних ознак орнаментальних малюнків килимів є ритм. Він розуміється як властивість, що характерна для багатьох явищ природи і життя людини у цілому, адже саме ритм дав початок і орнаменту як явищу мистецтва та культури. Коли до окремого штриха чи більш складного зображення додається ще один елемент, виникає нова прикмета, що характеризує зв'язок між іншими, це – інтервал, просторовий і часовий. Таким чином, як втілення реалій світу в декоративному мистецтві, відчуття ритму створюється чергуванням матеріальних елементів (мотивів) у просторі та чергуванням інтервалів (цезур – пауз) [80].

Приклад спокійного, елегійного, врівноваженого ритму – килим XVIII ст. з Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № КТ-193. Вовна, рахівна. 233x87 см), що нагадує гобеленовий (А.3 рис. 91). Більш динамічного, «стрибаючого» – частина килиму кінця XIX ст. із с. Лютьенька Зіньківського повіту Полтавської губ. (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-109. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 92). Більш запальний, пустотливий ритм відчутний у килимі першої половини XIX ст. з с. Білоцерківка Хорольського повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-278. Вовна, рахівна) (А.3 рис. 93).

Простий ритм майстри та майстрині утворювали на килимах завдяки рівномірному повторенню однакових елементів та інтервалів (він має назву

метричний). Приклад – килим початку XIX ст. із Зіньківського повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-153. Вовна) (А.3 рис. 94).

Складний ритм натомість полягає у поєднанні (накладанні) простих або однохарактерних елементів. Однакові елементи починають метрично повторюватися, починаючи з трьох і більше одиниць. У залежності від ритмічної побудови орнаменти поділяються на статичні і динамічні. Приклади для порівняння статичного і динамічного – килим XIX ст. (фрагмент) з м. Бориспіль Переяславського повіту Полтавської губ. (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-73. Вовна, ручне ткацтво) (А.3 рис. 95) та килим першої половини XIX ст. з с. Степухи Лохвицького повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-177. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 96).

Важливе значення для ритму орнаментальної смуги є напрям (вправо – вліво, вгору – вниз, від центру – до центру). У сітчастих композиційних схемах орнаменту ритм елементів здійснюється у чотирьох напрямках. На емоційно-візуальному рівні ритм сприймається глядачем часом як монотонний спокій, і легке хвилювання, і стрімку рішучість [84; 86]. Емоційний характер орнаментального вирішення з-поміж потавських килимів добре прочитується на прикладі такого килиму XIX ст. із с. Лучки Кобеляцького повіту Полтавської губ. (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-182. Вовна) (А.3 рис. 97).

Ще один критерій художності виробу – це композиція, яка є основною складовою художньої системи полтавського килиму. Спосіб розміщення елементів декору відносно тла, співвідношення центральної частини до обрамлення, сумарної площі фону до взору створюють основний композиційний масив килима, на який нашаровуються більш дрібні елементи та деталі. Протягом свого розвитку композиційна структура килимів Полтавщини повнилася численними варіантами, на тлі котрих можна виділити ряд сталих величин – композиційних схем.

Прикладом сталої композиції полтавського килиму, що прослідковується з XVIII ст. – килим кінця XVIII – початку XIX ст. (?) є

твіріз с. Мирківка Кобеляцького повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-259. Вовна, кругляння. 235x137 см) (А.3 рис. 98).

Також значну роль у композиційній структурі килимів Полтавщини відведено каймі. На відміну від орнаментів, що безкінечно повторюються, окремий предмет може сприйматися цілісною, завершеною композицією замкнутого характеру при наявності рамок, що чітко вказують на завершеність форми й окреслюють межі[151].

Орнаментальна кайма, що розміщується по контуру композиції – найбільш поширений спосіб такого завершення, адже без обмеження каймою орнамент виглядає ніби вирізаним із великого шматка рапортної системи зображення. Це фінішне оформлення композиції, її завершальний акорд – що покликане більше підкреслювати цілісність декорованої речі, що орнаментально виділяє центр композиції.

Внутрішнє поле при цьому може залишатися вільним або заповнювати рівномірним орнаментом інакшого ритму, аніж на каймі. Часом обрамлення виробу насичували чіткими контрастними деталями збагаченої форми, тоді воно слугує головною прикрасою речі. Прикладом різноманітних варіантів вирішення кайми слугує саме полтавський традиційний український килим ХІХ ст. із с. Баришівка Переяславського повіту Полтавської губ. (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-276) (А.3 рис. 99).

Мистецькі особливості килимарства Полтавщини вирізняє доцільна й домірна організація простору виробу. В художній системі регіонального ткацтва відзначається здатність утворювати замкнену цілісність, якій підлягають усі виражальні засоби (приклад – килим ХІХ ст. із с. В. Круполь Переяславського повіту Полтавської губ., зб. НМУНДМ, інв. № КТ-48, вовна, кругляння) (А.3 рис. 100).

Плавні тональні переходи різноманітних кольорів та вальорів тла, виробуконтрастують з зображуваннями протиставлених стилізованих елементів, що втілюють виразні ідеї килимарниць щодо організації простору виробу [144]. Ці риси є типовими саме для мистецтва килимарства Пол-

тавщини. Приклад – килим XIX ст. із м. Яготин Пирятинського повіту Полтавської губ. (зб. НМУНДМ. Інв. №КТ-64. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 101).

При цьому, базовим об'єднуючим інструментарієм усієї системи є ритмічний малюнок, що існує між елементами орнаментальної композиції виробу. Приклад – килим початку XIX ст. (?) із Пирятинського повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-152. Вовна, рахівна. 253x182 см) (А.3 рис. 102).

Завдяки ритму гармонізується виразний ритмічний лад виробу. Його архітектоніка зазвичай набуває характеру традиційної, що включає добір усталених композиційних схем, домірність частин по відношенню до цілого, «рококову», злегка асиметричну упорядкованість поєднання плям і ліній, зменшення об'ємів до майже суцільної площинності зображення, лапідарність вибору барви відтінків, витримання «тонусу» загального колористичного строю та його узагальнення. Чітко відчувається архітектоніка композиції у килимі XIX ст. із с. Васютинці Золотоніського повіту Полтавської губ. (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-303 (А.3 рис. 103).

Найвизначнішою особливістю рослинних килимів Полтавщини за спостереженнями науковців є вміло підібраний колорит. Зіставлення блакитних, золотаво-жовтих, білих, зелених, синіх, ніжних ясно-брунатних кольорів створюють оригінальність кожного тканого виробу. Приклад – колористика фрагменту килима церковного кінця XVIII – початку XIX ст. (?) з Переяславського повіту Полт. губ. з мотивом китайських хмаринок «чи» (зб. ПХМ. Інв. № ТК-164. Вовна, рахівна. 242x163 см) (А.3 рис. 104) (Табл. 8).

Ще одним важливим засобом виразності полтавського килима є його орнаментальний або сюжетний візерунок. Не випадково у церковних описах занотовано різнокольорові смугасті (приклад – фрагмент килиму кінця XIX – початку XX ст. (?) із с. Лютецьки Гадяцького повіту Полтавської губ. зі зб. ПХМ, інв. № ТК-186, вовна, рахівна (А.3 рис. 105)), «проткані квітами» килими (приміром, фрагмент килима межі XVIII–XIX ст. із с. Вишняки Хорольського повіту Полт. губ. зі зб. ПХМ, інв. № КТ-194, вовна (А.3 рис. 106)). Приміром, на червоному тлі різнобарвні смуги, чи смуги, поєднані

поперечними досить великого розміру хрестами чи зорями різних кольорів, килим з ворсом, що міг бути з підстриженими квітами або мав на жовтому тлі квіти так званої «київської роботи» (як приклад можна навести килим першої половини XIX ст. із Полтавської губ. зі зб. ПХМ, інв. № ТК-215, вовна, рахівна з дрібними квітами надто правильної форми прямих стебел, не притаманних художній культурі Полтавщини) (А.3 рис. 107).

Килими Полтавщини з Золотоніського, Кременчуцького повітів характеризуються стилізовано-геометричним зображенням квітів, рослин. Типові приклади – килим XIX ст. із с. Гельмязів Золотоніського повіту, Полтавської губ. (нині Черкащина, зб. НМУНДМ, інв. № КТ-89), де квітки переростають у форми штибу діамантової чи смарагдової грані, геометризуються качечки і шишки на полі виробу, а також й листя на бордюрі, що розміщується досить хаотично, сповіщаючи виробу динаміку (А.3 рис. 108), та килим XX ст. (?) із с. Демидівка Кременчуцького повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-248. Вовна, кругляння), де геометризуються самі деревця-вазони при зміщенні вбік кожного ряду ритмічного малюнку (А.3 рис. 109).

Для виокремлення їхньої регіональної своєрідності варто порівняти полтавські килими із творами, характерними для інших місцевостей України, де розвивалося килимарство. Приміром, на Чернігівщині впізнається відчутне бажання народних ткачів більш правдиво та реалістично відтворювати флореальні мотиви. Натомість килимарі Правобережжя Київщини намагалися працювати у манері більш дрібного зображення галузок, суцвіть, загострюючи контури квіток, листя та пуп'янків. Проте, вони здебільшого збираються у великі квіткові кущі-деревця, що дещо густіше розгалужені та стеляться по горизонтальній центральній частині килима, де зачасту розміщували тільки два квіткових рапорти. Тут відчутна аналогія з орнаментацією російських кушаків, що також мали парні флоральні мотиви.

Домінуючий колір основного поля килимів Київщини – чорно-брунатно-землистий. Стилiзація виробів цього краю, а також їх колористика частково наближена до сусіднього регіону Південно-Східної Волині. Окремі візерунки Київщини пересуваються з мотивами «Дубове листя» та «Калина», що побутували на Житомирщині. В останньому згаданому районі звучною декоративною домінантою є поле виробу. Зокрема, вишневого, чорного або білого кольору, обрамоване бігунцем утри чи п'ять рядів. Такі килими означеного регіону зберігають архаїчні шари орнаментального строю. У їх формах, що геометризуються, відчутне прагнення майстрів зобразити дерева життя й антропоморфні мотиви.

Упродовж віків викристалізувалася високохудожня система орнаментування килимів флоральними мотивами. Вироби з квітковим оздобленням були у моді в південних областях України та на Східному й Західному (трохи менше) Поділлі. Рослинний орнамент з деякою мірою геометризації притаманний килимовим виробам Волині. Більш геометричним, карбованим здавна був орнамент, притаманний килимам Західного Поділля, Галичини та Закарпаття. При цьому кожен з локальних осередків мав власні, виразні риси, що утворилися упродовж еволюції цього виду мистецтва, починаючи здавніх часів, котрі набули певних змін лише наприкінці XIX – на початку XX ст.

У Північно-Східній Волині відбувалися цікаві процеси стилізації мотивів, що дозволяли з часом перейти до виготовлення килимів із геометричним орнаментом. У цьому зв'язку головну роль відігравали відомі волинські восьмикутні розетки-зірки, де окремі пелюстки виконуються різними барвами та мають зубчасту окантовку. З-поміж інших мотивів у місцевому килимарстві також поширені ромбічні та мотиви «На козака», «На круги».

На волинських килимах з білим чи вишневим фоном увиразнюються виткані рядами квіткові розети, які виконуються червоними, фіолетовими, зеленими, рожевими нитками. У цьому регіоні поширені й геометризовані

рослинні килими, які набувають монументального звучання в окремих орнаментованих композиціях [79].

По відношенню до вище згаданих, у флоральних килимах на лівому березі Дніпра відзначається зменшення розміру центральної частини килима і його збільшення завширшки (подеколи до 40 см обрамування – кайми із галузками). Приклад – полтавський килим першої половини XIX ст. за рисунком А. Жука, подібний до виробу зі зб. ПКМ, інв. №-5998 (А.3 рис. 110). Великого розміру широка кайма підсилює контур поля малюнка, що буяєквітом центральної частини композиції. Такий елемент підсилює образні характеристики килима, вносить потужний завершальний акорд, що певної мірою акцентує його організаційний стрій.

При цьому в означеному регіоні рослинні мотиви центрального поля розташовані у чіткішому, симетричному рядовому або шаховому плані. Так, чітка симетрія рядів простежується у відомому датованому килимі 1831 р. із с. Гельмязів, Золотоніського повіту Полтавської губ. зі зб. НМУНДМ, інв. № КТ-15 (А.3 рис. 111) (Табл. 20). Як приклад шахового розміщення малюнку можна назвати килим XIX ст. (?) із с. Горбівка Кобеляцького повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-220. Вовна) (А.3 рис. 112).

Враховуючи, що тло килиму тут ткали переважно одним із кольорів: сірим, темно-коричневим, золотаво-жовтим (пісочним), світло-блакитним, чорним, колір малюнку підбирали або за принципом переходу тонів, або ж поєднання контрастних кольорів, дивлячись для якого інтер'єру та згідно вимог замовника та панівних смаків на конкретний відрізок часу. Приклад тонального вирішення – килим середини XIX ст. із с. Соколики Кобеляцького повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-214. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 113), контрастного – килим середини XIX ст. з Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-275. Вовна, рахівна) (А.3 рис. 114).

Тому часто на полтавському поліхромному килимі XIX ст. можна побачити переливи ніжних барв квітів, квіткових галузок, деревець, листя, качечок, пуп'янків тощо, виткані за принципом тонального і контрастного

поєднання. Монохромні килими в один колір тону поля виробу і візерунку на Полтавщині майже не зустрічаються.

При цьому барвисті відтінки різнобарвних ниток узгоджені здебільшого за вимогами народного мистецтва, де святковими кольорами був жовтий і зелений, створюють враження піднесення, урочистості, «уквітчення» хати, наче божнику, цебто працюють на сакралізацію помешкання та його захист від злих сил і недоброго ока. Приклад – килим XIX ст. із с. Горішні Млини Кобеляцького повіту Полтавської губ. (Зб. ПХМ. Інв. № ТК-206. Вовна, кругляння) з жовтуватими трояндами із зеленим листям на чорному тлі (А.3 рис. 115).

В орнаментальній мові килимарства протягом довгого часу залишались поряд із християнськими язичницькі зображення. Приміром, на Полтавщині – це геометризовані абрисы «Берегинь», свастики, хрести, зірки, солярні знаки, відгомони яких відчуються в орнаментиці килима середини XIX ст. з Полтавської губ. (Зб. ПХМ. Інв. № ТК-282. Вовна, рахівна) (А.3 рис. 116).

Оскільки культура килимового виробництва, локальні художні риси формувались на києворуській основі, то й розвиток українського народного килимарства відбувався на напрацюваннях попередньої доби, яка мала власні підвалини цього мистецтва, пов'язані із векторами візантійського, кавказького, середземноморського ткацтва, а також набуті у процесі взаємозв'язків і взаємовпливів з іншими сусідніми народами.

Якщо панорамно поглянути на мапу України, то можна зауважити, що килими з рослинним орнаментом переважають, передусім, на Лівобережній і Центральній Україні. На Полтавщині назви килимів XVIII–XIX ст. відображають спадщину церковного гаптування із землею й травами (князівського рукоділля), культура якого прийшла до нас з Візантії. Багатство флореального орнаменту тут базується на різноманітті інтерпретації зображення квітів, їхнього розміщення, доповнення іншими елементами: листочками, пуп'янками, кружальцями, «пташками», шишками тощо.

На Полтавщині окремо слід відзначити килими, де крупні квіти зображені з заокругленими різнобарвними пелюстками. Часто багатопелюсткові, стилізовані квіти виткані у поперечному розрізі із цікавим кольоровим (позмінно червоним, рожевим, вохристим) зображенням пелюсточок, пуп'янків, сердець. Збереглися такі килими з Гадяцького, Зіньківського, Лубенського повітів. Приклади – фрагмент килима середини XIX ст. з Гадяцького повіту Полт. губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-222. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 117), килим XIX ст. (?) із с. Опішня Зіньківського повіту Полт. губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-205. Вовна) (А.3 рис. 118), килим початку – середини XIX ст. з Лубенського повіту (зб. ПКМ. Інв. № ТК-3173) (А.3 рис. 119)

Округлені, більш реалістично виткані квіти, але завжди з якоюсь невеличкою не симетричністю, що сповіщала виробу «родзинку», наявні у килимах Пирятинського, Миргородського повітів. Приклади – фрагмент килиму XIX ст. із Пирятинського повіту Полт. губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-289. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 120), килим межі XIX і XX ст. з м. Миргород (зб. ПКМ. Інв. № 3109. Надійшов від Мощенка 1915 р.) (А.3 рис. 121).

В цілому варто зазначити, що в основі орнаментальних мотивів килимів Полтавщини дуже часто лежить звивиста галузка з суцвіттям, у якому можуть бути скомпановані квітки з різних пір року (мотив, що отримав у фарфору назву «саксонський убор»), пуп'янки, листя різноманітних форм, гілля. Приклад – фрагмент килиму початку XIX ст. із Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-231. Вовна, рахівна) (А.3 рис. 122). Часто на Полтавщині, майже як у китайському піджанрі «птахи і квіти», вводяться орнітоморфні зображення, що дають відчуття «раю на землі». Ці створіння разом і мерехтіння трав «Деркання» найчастіше підсилюють живописну складову роботи й надають їй враження виняткової, східної казковості. Ці мотиви укорінені в традиції зображувати птахів і птахо-дів штибу Сіринів, Алконостів, Гамаюнів, Феніксів у києворуській традиції домонгольського часу. Ще видатний письменник М. Гоголь щодо творів полтавських килимарниць вважав, що їхні квіти ототожнюються з птахами, а

птахи нагадують квіти. Характерний приклад – фрагмент килиму першої половини XIX ст. із Роменського повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-246. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 123)

Квіти на килимах Полтавщини набувають характеру фантазійно-казкових, частіше за все вони показані в стані кульмінації цвітіння, хоча й інколи, зафіксовані квітки у пору ранньої зів'ялості. Приклад ранньої стадії цвітіння – килим першої половини XIX ст. з Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-154. Вовна, рахівна) (А.3 рис. 124) та останньої – килим XIX ст. (?) з Нікольської церкви Золотоніського повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-270. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 125).

Фактично кожен майстер у своїх роботах намагалися показати все краще, на що він бачив у природних форма. Проте, саме квіти, подеколи пуп'янки й ягідки килимарниці зображали здебільшого достатньо умовно, площинно. Приклад – килим початку XIX ст. з Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-197. Вовна, рахівна) (А.3 рис. 126).

При цьому означені мотиви майстрині намагаються подати наче у розрізі, кожна майстриня детально передає усі елементи внутрішньої будови рослини – пелюстки, товкачі та тичинки тощо, як у килимі XIX ст. з м. Полтави (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-84. Вовна, ручне ткацтво) (А.3 рис. 127).

Як правило, замилювання місцевою флорою задавало певну «тональність» сприйняття рослин Полтавщини: так, килимарниця за рахунок колірних поєднань намагалася втілити шедевральну красу кожної квітки, її «потаємні» першоеlementи, часто графічно їх виділяючи у композиції. Характерний приклад – фрагмент килиму початку XIX ст. із Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-201. Вовна, кругляння) з гвоздиками та хмелевидним в'юнцем по периметру виробу (А.3 рис. 128).

Для килимів із рослинними орнаментальними мотивами в краї є типовою живописна основа всього малюнка, соковиті форми квіток, тонка градація кольорів у їхньому вирішенні. Характерний приклад – візерунок килиму XIX ст. з Лохвицького повіту Полт. губ. (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-

151. Вовна, кругляння) з веселковою палітрою квіткових мотивів із бантами в каймі (А.3 рис. 129). Тонке розуміння нюансів кольору, відчуття «живописності» щодо трактування флореальних елементів виділяє полтавські килими як унікальне явище українського народного мистецтва й вітчизняної художньої культури [65].

Принагідно варто зазначити, що у третій – четвертій чверті ХІХ – на початку ХХ ст. змінилися провідні осередки на мапі Полтавщини. Так, килимарський промисел найбільшого розвитку набув у Миргородському, Зіньківському, Роменському, Полтавському та частково Прилуцькому повітах Полтавської губернії. Тоді трансформувалася художньо-образна мова полтавського килимарства. Деякі мотиви набували уподібнення натуралістичним ботанічним атласам, як в мотивах «Флора Даніка». Характерний приклад – орнаментальне оздоблення килиму початку ХХ ст. (?) з м. Миргород Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-277. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 130).

Інші – ставали більш перевантаженими в декорі, коли візерунок закривав все поле, майже не лишаючи пауз – цезур (приклад – килим 1860 р. з Зіньківського повіту Полтавської губ. зі зб. НМУНДМ, інв. № КТ-115 (А.3 рис. 131)), або химерно-примхливими за «тональністю» звивистого малюнку (килим ХІХ ст. (?) із с. Опішня Зіньківського повіту Полт. губ. зі зб. ПХМ, інв. № ТК-135, вовна, кругляння) (А.3 рис. 132). У Роменському повіті в цей час килимарниці почали виготовляти «натюрмортні» візерунки. Приклад – килим середини – другої половини ХІХ ст. із с. Великі Будища Роменського повіту Полт. губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-202. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 133).

У Полтавському повіті в цей час майстрині інколи «дрібонили» візерунок, в якому квіти могли уподібнюватися листям і навпаки – листки квіткам і мотивам сердець. Таке обігрування зустрічається у килимі другої половини ХІХ ст. із с. Решетилівка Полтавського повіту (дата надходження – 1915 р. Зб. ПКМ. Інв. № ТК-3355) (А.3 рис. 134). Натомість у Прилуцькому вводили, окрім тюльпанів, маки, лілеї (що вже передвіщало іконографію рослин доби символізму та модерну), метелики і стрічки, та структурували

поле кайми за сегментами, де кожна квітка зображувалася, наче «клеймо» в іконі. Характерний приклад – килим XIX ст. із с. Городня Прилуцького повіту Полтавської губ. (інв № КТ-165, зб. НМУНДМ) (А.3 рис. 135).

В цей період у формуванні художнього образу рослинного килиму Полтавщини отримала більшу роль кайма, яка стала невід'ємною частиною композиції, й заповнювалася флореальною галузкою чи гірляндою, інколи рядом не поєднаних рослинних або геометричних / геометризаних орнаментальних мотивів. Вона могла виконуватися на тому ж кольорі тла виробу, як у килимі XIX ст. із м. Кобеляки Кобеляцького повіту Полтавської губ. (зб. ПКМ. Інв. № ТК-3374) (А.3 рис. 136).

В цілому можна відзначити, що полтавський народний килим кінця XIX – початку XX ст. неоднорідний. У цей час притаманним був потяг в окремих локальних центрах до стилізування й геометризання рослинних мотивів. Характерний приклад – фрагмент килиму кінця XIX ст. (?) із с. Яреськи Миргородського повіту Полтавської губ. зі зб. ПХМ (інв. № ТК-229. Вовна) (А.3 рис. 137).

У композицію килимів із флореальним орнаментом зазначеної доби частіше почали вводитися своєрідно трактовані зображення птахів (орнітоморфні мотиви), тварин (зооморфні мотиви), рідко – людських постатей (антропоморфні мотиви). Приклад – фрагмент полтавського килима з мотивами одудів зі зб. ПКМ (інв. № КТ-3259) (А.3 рис. 138).

Килими з квітковим орнаментом у цей час набули поширення не тільки на території Полтавщини, а й на Сумщині, Київщині, Херсонщині, Волині та Поділлі. Відносно джерел інспірацій квіткових мотивів полтавського килимарства, можна зазначити, що запозичення, переосмислення й трансформації малюнку йшли різними шляхами.

Виходячи з того, що початок моди на розповсюдження флореальних мотивів у килимах України припадав на середину та другу половину XVI ст., можна констатувати, що він у той час доповнив геометризаний, і заповнив вишивку, гаптування, ікономалярство (ритовані елементи тла)

тощо. Веселковий килимовий флореальний орнамент почав укладатися у чіткі композиційні схеми на середину XVII ст., однак, сягнув вершин художньої досконалості саме у XVIII ст., коли він активно поширився у ремісницькій справі Полтавщини.

Адже у цьому регіоні застосовувалися різні техніки та матеріали, сприятливі для виконання подібних орнаментальних візерунків. Так, використовуючи гребінкову техніку, що дозволяло виконувати геометризовані мотиви, на вертикальних або й горизонтальних верстатах, майстри втілювати уявлення про бездоганні природні мотиви, не позбавлені чарівливої невимуженості. При цьому кожен елемент ткався окремо, щоб інколи злегка відходити від симетрії, й довільно передавати форми та барви зображення, а також або мати можливість підсилити несподіване враження від «непідкореної» гілочки чи кущика, що впливали на загальний стрій фантастичного буяння квіту, утвореного поєднанням переливів тонів і півтонів чорного, зеленого, золотавого, вохристого, блакитного, сірого тла [165].

Джерелом орнаментальних мотивів у килимарстві, як частині народної творчості України, є рідна природа. Навколишній світ дає багатий матеріал для творчого втілення його елементів у декоративному мистецтві. Завдяки багатовіковим художнім традиціям і технічному досвіду народні митці доводили природні форми до певного ступеню умовності. Тому варто зазначити, що найбільш ранні українські килими мали орнамент геометричний або геометризований. Переважно смугастий, який надалі ускладнювався, отримав розвиток у складних і вибагливих композиціях, інколи з включенням медальйонів, ромбів тощо.

Проте, більша частина килимів Полтавщини має рослинну орнаmentaцію. Що до оздоблення килимів знавець його художніх особливостей початку XX ст. В. Пещанський зауважував: «Східний вплив на орнамент українських килимів йшов двома різними шляхами. Із Середньої Азії і Персії йшов на Лівобережну Україну переважно рослинний орнамент, а з Малої Азії і Сирії йшов геометричний орнамент через Балканський півострів, по Дунаєві і Дністру, на <...> Правобережну Україну і Галичину. Очевидно, що Дніпро не

міг бути різкою границею розповсюдження одного чи другого орнаменту і з часом на Правобережній Україні ми замічаємо поступену появу більше художнього рослинного орнаменту» [116].

На Полтавщині саме група килимів народного типу виявилась найбільш широкою і різноплановою за композицією та зверненням до певних мотивів оздоблення виробів. Так, усі різновиди будови українських килимів, опрацьовані у XX ст. мистецтвознавцем А. Жуком, знайшли своє втілення саме у народному типі. Серед них вчений розрізняв: 1) поперечно-смугасту схему, 2) центральне поле, поділене окремими поперечними відтінками, 3) принцип неперервного рапорту, 4) з центральним медальйонним розміщенням візерунку, 5) центричний з центральним букетом і вінком довкола нього, 6) зі згущенням орнаменту біля кількох центрів, 7) з відносною рівновагою орнаменту, 8) гераті або панцир черепахи (з перських першовзорів), 9) вазонний [31, с. 56–67].

Проілюструвати це твердження можна низкою пам'яток. Так, перший тип може мати на Полтавщині смуги з геометричним візерунком штибу килиму-доріжки з Хрестовоздвиженського монастиря м. Полтави XIX ст. (зб. ПКМ. Інв. № ТК-3410) (А.3 рис. 138). До другого варто віднести килим початку XX ст. (?) із с. Горбівка Кобеляцького повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ, інв. № ТК-256. Вовна, кругляння) з бежево-пісочними та вохристо-персиковими смугами кольорів тла (А.3 рис. 139).

Третій (повторюваних рапортів) можна розглянути на прикладі килиму першої половини XIX ст. із Полт. губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-136. Вовна, рахівна) (А.3 рис. 140). Четвертий центральномедальйонний представлений картушами як східної генези, так і західної – типово бароковими візіями, характерний приклад – килим XIX ст. із с. Обазівка Полт. губ. (зб. ПКМ. Інв. № ТК-3893) (А.3 рис. 141). До п'ятого центричного з центральним букетом і вінком довкола нього можна віднести килим першої половини XIX ст. із Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-271. Вовна, рахівна) (А.3 рис. 142).

Шостий зі згущенням орнаменту біля кількох центрів ілюструється килимом XIX ст. з церкви Різдва с. Шишаки Миргородського повіту Полтавської губ. зб. ПХМ. Інв № ТК-3194. (схема розташування орнаменту на килимі (А.3 рис. 143)). Відносну рівновагу орнаменту можна простежити за сьомим прикладом – килимом gobelennogo типу із м. Глинськ Роменського повіту Полтавської губ. із зображенням пелікана та двома пташенятами з написом довкола них на стрічці «Еси птах пелікан тело своё рвёт и детей кормит». XIX ст. (зб. ПХМ, інв. № 133. Напис «Килим с пеликаном». Надійшов від Є. Н. Дем'яненко) (А.3 рис. 144).

Восьмий тип – з мотивом гераті чи панцирем черепахи (з перських першовзорів) представлений на більш пізньому повторі осередку історичної Полтавщини, що за сучасним адміністративно-територіальним поділом відноситься до Чернігівщини. Це традиційний килим 1948 року виготовлення з і «8 Березня», с. Дігтярі, Полт. губ., тепер Срібницький р-н Чернігівської обл. (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-4789) (А.3 рис. 145). Дев'ятий вазонний тип візуалізується за килимом початку XIX ст. (?) із с. Мачухи Полтавського повіту Полт. губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-171. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 146).

До перелічених основних типів, визначених А. Жуком, нині варто додати ще п'ять типів – це ромбічні шахівниці; взоровані на турменські орнаментальні мотиви твори у повторювані кільця-бляшки; предмети з декоративним оздобленням із різноманітними подіумами, урнами та вазами з вінками; візерунки, взоровані на китайські з хмаринками «чи»; просхідні візерунки штибу кількаярусних квітучих деревець на одній вісі, взорованих на східноперські й афганські килимарські композиції штибу «Балуч» («Балучі», «Білуджі») або «Бакшаші» з Іранського Азербайджану.

До десятого типу можна віднести фрагмент килиму середини XIX ст. із с. Ковалівка Зіньківського повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-239. Вовна, рахівна) із папугами (А.3 рис. 147). До одинадцятого належить килим панський за туркменським малюнком штибу повторюваних гудзиків gobelennogo типу кінця XVIII – початку XIX ст. (?) із Полт. губ. (зб. ПХМ. Інв.

№ ТК-299. Вовна, рахівна) (А.3 рис. 148). Дванадцятий різновид з постаментами представлений фрагментом килиму із с. Корніївка, Переяславського повіту Полт. губ., інв. № КТ-33 (зб. НМУНДМ. Доба класицизму-ампіру) (А.3 рис. 149).

Тринадцятий пов'язаний із мотивами шінуазрі «китайських хмаринок» («чи») у гамі бехшайєшських килимів (колористика притаманна килимарству Північного Заходу Ірану й Азербайджану), виконаних у блакитно-рожевій тональності (А.3 рис. 104).

Чотирнадцятий являє собою східні запозичення, орнамент яких викладається за схемою багаточасткової розгалуженої «ялинки» або деревоподібної рослини. Він тяжіє до запозичення колористики іранських тебрізьких килимів з мотивами «гараджі», взорований візерунками афганських килимів на кордоні з Іраном у місцевості Балучі (Білуджі), східно-перські орнаменти «Балуч» зі Східного Ірану (гама з поєднання червоного, темно-синього та бежевого кольорів) та візерунку килимів «Бакшаші» з іранського Азербайджану (іржавий, темно-синій, червоний та інші кольори) [178] (А.3 рис. 59-61б). У цілому вважається, що генеза й еволюція полтавського килиму доби бароко й історизму пов'язана з асиміляцією перської орнаментики пальметового типу, що зазначив польський дослідник С. Шуман у праці «Давні килими в Польщі й на Україні» [31, с. 32].

Загалом, саме за цією групою найбільш зрозумілою є походження й еволюція полтавського килиму. Важливими аспектами в аналізі конкретних творів і культури їхнього виконання є також типологія мотивів, розроблена ще на початку ХХ століття знаним дослідником В. Крижанівським.

Так, вчений писав, що для аналізу даних артефактів важливим є розрізнення квіткових та медальйонних типологічних груп, розгляд сюжету, контрастності, симетрії, масштабу та співмасштабності елементів. Він виділяв орнамент лінійний, гачкуватий, такий, що укладається в трикутник, стрічковий, з ротацією елементів, з формами, симетричними до кількох вісей, квітковий, листковий, вазонне дерево, гілка, в'юнкову облямівку поля (галуз-

ковий), вазонний (вазовий), в букети, у яблука, з антропоморфними зображеннями, орнітоморфними зображеннями, зооморфними зображеннями [72].

Лінійним згідно запропонованої класифікації можемо назвати візерунок на килимі середини XIX ст. з с. Лазьки Переяславського повіту Полтавської губ. (зб. ПКМ. Інв. № ТК-3159) (А.3 рис. 150). Гачкуватим – декор на килимі середини XIX ст. з Полт. губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-241. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 151). Таким, що укладається у трикутник, умовно можна вважати візерунок килиму кінця XIX ст. із с. Велика Павлівка Зіньківського повіту Полтавської губ. (зб. ПКМ, інв. № ТК-3142) (А.3 рис. 152).

Стрічковим є різновид з килиму XIX ст. з Полтавської губ. (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-39) (А.3 рис. 153). З ротацією елементів – килим першої половини XIX ст. із Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-163. Вовна) (А.3 рис. 154). З формами, симетричними до кількох вісей, – килим початку XIX ст. із с. Говтва Кременчуцького повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-128. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 155). Прикладом квіткового є фрагмент килиму XIX ст. (?) з с. Потоки Кременчуцького повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-292. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 156).

Листковий серед полтавських килимів можна проілюструвати виріб XIX ст. зі зб. НМУНДМ (інв. № КТ-94, вовна, кругляння) (А.3 рис. 157). Вазонне дерево – килимом кінця XIX ст. із Хрестовоздвиженського монастиря м. Полтави (зб. ПКМ, інв. № ТК-3228) (А.3 рис. 158). Мотив гілки – фрагментом килиму XIX ст. із Полтавщини зі зб. НМУНДМ (інв. № КТ-173, вовна, кругляння) (А.3 рис. 159). В'юнкову облямівку поля (галузковий) – килим XIX ст. (фрагмент) із Полт. губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-325. Вовна, рахівна) (А.3 рис. 160). Вазонний/вазовий – килим межі XIX–XX ст. (?) із Полт. губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-224. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 161).

У букети – килим кінця XIX ст. (?) Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-126. Вовна, рахівна) (А.3 рис. 162). В яблука – килим із с. Єреміївка Золотоніського повіту (надійшов до збірки ПКМ 1903 р. від Зарицького. Інв. № ТК-3238) (А.3 рис. 163). З антропоморфними зображен-

нями – тематичний килим «Т. Г. Шевченко» 1939 р. із смт. Решетилівка (зб. ПКМ) (А.3 рис. 164). З орнітоморфними зображеннями – килим ХІХ ст. з Полтавщини (зб. НМУНДМ. Інв. №КТ-133. Вовна, кругляння) (А.3 рис. 165). Із зооморфними зображенням зайця – килим із Полтавщини ХІХ ст. зі збірки НМУНДМ (зб. НМУНДМ, Інв. № КТ-96) (А.3 рис. 70).

В розглянуту типологізацію цілком укладаються полтавські килими. До окресленої класифікації варто було б додати архітектурні споруди – килими з хатками-мазанками, а також «Голгофи», котрі побутували у монастирському килимі краю (А.3 рис. 93; А3 рис. 6). Серед плодів, крім яблук, тут варто було б також виділити ягоди, штибу винограду, жолудів, малини, й окремо орнаменти з колоссям (приклад – Килим ХІХ ст. із Хрестовоздвиженського монастиря м. Полтави (зб. ПКМ. Інв. № ТК-3182) (А.3 рис. 166).

Принагідно варто зауважити, що для Полтавщини не були характерними деякі мотиви, вживані у народному та панському килимарстві інших регіонів України – гусячі лапки, баранячі роги тощо. Художні вироби розглядуваного регіону також вирізняє специфічна техніка, що надає певних локальних рис місцевому ткацтву: кругляння, гребінкова техніка, споріднена з гобеленовою технікою, рахівна техніка, коцова тощо.

Виходячи з розгляду пам'яток, розпорошених по різних державних і приватних колекціях, слід зазначити, що у середині кожної типологічної групи виробів, окреслених вище, прослідковується власна генеза й еволюція. Більшість різновидів оздоблення килимів Полт. губ., поширених у ХVІІІ ст., мали свою тяглість у ХІХ–ХХ ст. (інколи у вигляді свідомих реконструкцій, виконаних художниками). Це стосується виробів, походження яких пов'язується з Вереміївкою, Ірклівом, Чорнобаями на Золотонощині (теперішня Черкащина), Опішнею, Зіньковим у Зіньківському повіті, Дігтярах на теренах сьогоденішньої Чернігівщини, Решетилівкою на історичній Полтавщині.

Художні особливості орнаменталії тканих творів Полтавщини привертали увагу низки вчених: І. Добрянської, Я. Запаса [26], О. Іванової [43], О. Босого [11], Т. Кари-Васильєвої [50; 51; 52]. Визначний

дослідник і науковий діяч Я. Запаско у праці «Народне килимарство» акцентував увагу на технології фарбування текстильних матеріалів рослинними барвниками, наводив факти про формування килимарства на Полтавщині, але окреслені дані потребують більш детального опрацювання.

Методи ткання килимових виробів та специфіку побудови орнаментальних мотивів викладено у монографії А. Жука «Дожовтневі українські килими з рослинним орнаментом», що викликають науковий інтерес для подальших досліджень і вивчень. У праці О. Найдена «Орнамент українського народного розпису» розглянуто взаємозв'язок і взаємовплив традиційних українських орнаментальних мотивів на свідомість українського народу. Автор проводить умовні паралелі між поняттями орнаментальних компонентів зі способами їх виконання, проте не деталізує окремі риси творчості населення Полтавщини [98].

Особливою вишуканістю відзначилися полтавські квіткові килими, що дуже багаті й різноманітні за формою художнього стилю. Широкий розлогий рисунок природних форм розміщено на різному кольоровому тлі – білому, синьому, жовтому, коричневому, чорному. Це надає певного освітлення всій орнаментиці, впливає на характер візерунку. Від барв фону килима частіше похідною і назва твору. Так, кольорове тло нерівномірно скісними хвилястими лініями. Фарбовані нитки спеціально добирались різних відтінків. Це нюансування тону тла свідчить про глибоке мистецьке чуття народних майстрів краю, починаючи від XVIII ст. [165].

Науковці, які намагались зблизитися з першоджерелами народної творчості, налагоджували експедиції на Полтавщину на початку XX ст. Так були обстежені села Антипівка, Комарівка, Гельмязів, Остап'є, Яреськи, Богданівка, Рятки, Чорнобаї тощо, що дозволило зібрати старовинні мистецькі твори, замальовували взірці вцілілих речей.

При цьому науковцями художні особливості розвитку полтавського килима розглядалися здебільшого на двох рівнях. Перший дозволяв приділити основну увагу дослідженню орнаменту, другий – композиційним

властивостям декоративного вирішення виробу. У другому випадку, аби панорамно поглянути на всі здобутки галузі та виокремити її певні закономірності розвитку щодо будови й організації оздоблення килима, слід було підходити до вивчення стетемно. Композиційні схеми дозволяють унаочнити архітектуру декорування килимів рослинними і геометричними орнаментами, що мають певну логіку його укладання на плетеній площині [165].

При цьому кожен рапорт візерунку тчеться окремо, надалі обплітається тлом, утворюючи концентричні абрисы довкола центрального фактурного зображення. Різнобарвне піткання при цьому перетинається із основою виробу хвилястими смугами та йде у різних напрямках за контурами квітового візерунка, що укладається рядами, гірляндю, шахівницею. До того ж нитки для заповнення площин візерунку і тла добираються різних відтінків, уникаючи локального кольору, передусім на значних за площею ділянках тла для досягнення «тонального мерехтіння», фактурних переливів, плавного «вливання» кольору в колір, що надає килимам особливої наспівної жвавості [52; с. 28–31].

Стосовно форми килимових квітів, то вони є настільки узагальнені, що інколи навіть складно відшукати троянди, іриси, тюльпани, маки, гвоздики. Кожна рослина виконується окремо, їхні мотиви не повторюються дослівно. Для неповторюваності малюнку народні килимарниці застосовують довільне трактування форм, часто використовуючи заокруглені абрисы м'якого обрамування, що надає зображенню відчуття легкості, динамічності, живописності. Викликають науковий інтерес варіанти подачі квітів у суцвіттях, букетах, кущах, вазонах, деревцях. Подеколи галузки виконують укрупненими, з вихилями, а квіти збільшених пропорцій щодо рослин. При цьому застосовується широка кайма з бігунцем, насиченим по вертикалі квітковими деревицями, розташованими в ряд.

Збірка килимів XVIII–XX ст. (серед них кілька десятків із витканими датами) Національного музею українського народного декоративного мистецтва демонструє формування єдиного національного стилю і, водночас,

розмаїття регіональних особливостей. Килимові вироби цієї інституції саме Полтавського регіону налічують понад 300 зразків: з них 213 – ідентифікованих архівних та 115 – вже більш сучасних [89].

Флоральна орнаментика килимів представлена «фірмовими» мотивами галузки, букета, квітки, вазона, вінка та деревоподібними образами Полтавщини, що стали своєрідною «візитівкою» килимарства регіону. Рослини за своїм трактуванням на полтавських килимах наближені до природних прототипів, проте, значно видозмінені. Галузки різноманітні – у вигляді паростка (НМУНДМ, КТ-52, КТ-28, КТ-47), вертикально визначеною ламаною побудовою (НМУНДМ, КТ-159, КТ-85, КТ-64), вигнутим вправо чи вліво (НМУНДМ, КТ-81, КТ-70, КТ-32), 8-подібним стеблом (НМУНДМ, КТ-76, КТ-27, КТ-54, КТ-18), з кількома розгалуженнями (НМУНДМ, КТ-74, КТ-16, КТ-45, КТ-80) [89].

Такі дані безперечно свідчать про те, що на сьогодні велика увага приділяється не тільки збереженню традиційного килимарства Полтавщини, а відродженню його самобутності та унікальності. Творчі здобутки сучасних майстрів-килимарів Н. Бабенко та Л. Товстухи сприяють відроджувати традиційне мистецтво килимарства на Полтавщині. їхні вироби презентували Україну на міжнародному рівні. О. Бабенко, М. Кріль, В. Вакуленко, І. Пілюгін, П. Шевчук (2004 р. відтворив килим Полуботка), Н. Токова – сучасні майстри, члени Національної спілки майстрів народного мистецтва України, які продовжують виготовляти килими на Полтавщині. Килими, виконані решетилівськими майстрами, відзначаються як мистецькою, так і технічною довершеністю.

Безперечно мистецьку цінність і науковий інтерес до вивчення має килим з рослинним, орнітоморфним мотивами та витканим текстом, потрапив до Полтавського художнього музею 12.01.1976 р. з села Глинське, Роменського повіту Полт. Губ. (ПХМ, Тк-133). Хоча виріб потертий і зберігся лише частково (половина: 265x161 см), композиційна структура орнаментальної побудови, лаконічне поєднання рослинних та орнітоморфних

зображень, текстове наповнення на виробі дають досліднику цілісний, сповнений сакрального змісту образ, що несе у собі певне інформаційно-сміслові навантаження [59].

На білому фоні в центрі зображений пелікан з двома пташенятами. Над пеліканом – зелена стрічка з написом: «Еси птах пеликан тело своё рвёт и детей кормит». По всьому килимі, у шаховому порядку, розміщені букетиквітів у вазах та без ваз симетричними й асиметричними композиційними побудовами. По краях килима у вигляді кайми пролягає коричнева зигзагоподібна смуга, що символізує безкінечник. На одному з кутів знаходиться нашивка з написом: «Килим с пеліканом. С гор. Глинское Роменского уезда, доставлен Е. Н. Демьяненко» (А.3 рис. 144) [46].

Даний виріб, виготовлений з шерстяних ниток у техніці «Кругляння», виконано у теплій колірній гамі світло-коричневих, вохристих, жовтуватих, зеленкавих і блакитних відтінків. На квіткових елементах переважають жовтуваті та вохристі кольори, акцентом виступають квіти, виконані у блакитних відтінках, серединки яких заповнені жовтим. Листя та гілочки квіткових композицій виконано у коричневих та зеленаних кольорах.

Головний акцент у композиційній структурі килима (пелікан з пташенятами) розташований у центрі виробу, зосереджуючи увагу глядача саме на пташенятах та птасі-матері, що знаходяться у гнізді, а стрічка з написом побудована за «законом польоту»: огортаючи птахів як символічна захисна смужка, простягається по діагоналі – з лівого нижнього кута у верхній правий як символічна захисна смужка, простягається по діагоналі – з лівого нижнього кута у верхній правий.

Така лаконічна побудова головних елементів килима урівноважує усю композицію виробу у цілому, чітко та змістовно розставляє акценти. Дослідивши даний збережений взірець мистецтва килимарства Полтавщини, стає очевидним той факт, що майстри-килимари не тільки відчували та вдало передавали колорит місцевості у своїх творах, але й маючи ґрунтовні знання з композиції, вдало розміщували елементи усього творчого задуму, майстерно

стилізували та систематизували природні форми, наділяючи їх інформаційним і сакральним змістом.

Не менший науковий інтерес до вивчення композиційних структур та розміщення квіткових, орнітоморфних елементів тканого виробу виникає при розгляді килима XVIII ст., Переяславського повіту, Полтавської губернії, що надійшов до Полтавського художнього музею 10.01.1976 р. (ПХМ, Тк-225) [91]. На відміну від попереднього виробу, загальне тло килима чорне, але центральний елемент, а саме двоголовий орел з короною, що тримає у лапах гетьманські клейноди: у лівій – меч, у правій – булаву, виконаний у жовто-синіх кольорах, розміщений на білому тлі. Таке поєднання колірних і тональних контрастів одночасно виокремлює головні елементи твору від тла, зосереджує увагу на орнітоморфному зображенні, але не розбиває загальну цілісність і збалансованість композиції виробу у цілому.

Килим виконано з шерстяних ниток у техніці «Кругляння», має видовжену форму (185x280 см) по вертикалі, композиція та характер самих квітів, висота гілочок, ваз побудовані по видовженій частині килимового виробу, з країв (зверху та знизу) – 3 букети квітів: ті, що розміщені усередині – в корзинах, крайні – у вазах. По полю у шаховому порядку розміщені гілки дерев, але колоцентрично, напрямок гілочок закомпоновано за годинниковою стрілкою, утворюючи певний ритм. Виникає відчуття динамічного руху при усій урівноваженості та відносній симетричності композиції у цілому [91].

Колірна гама побудована за принципом поєднання тональних контрастів: на загальному темному тлі квіти виконані у світлих червоних, рожевих, жовтих та блакитних кольорах, гілочки дерев – зелені та вохристі, а центральний елемент навпаки: глибші по тону рожеві квіти та насичений синій колір крил орла на світлому тлі. Усі ці складні контрастні тональні спо-луки збалансовують та урівноважують тонка блідо-рожева смужка навколо світлого тла та невеликі за розміром світло-зеленого кольору розгалуження листя дерев і бутонів з усіх боків відносно центрального елемента композиції виробу.

Такий килим за композиційним характером та змістовим наповненням однозначно можна віднести до так званого «панського» килиму, що користувався великим попитом для прикрашання інтер'єру козацької старшини.

Дещо пізнішого періоду виготовлення (середини ХІХ ст.) зберігся тканий виріб, що однозначно є яскравим взірцем орнітоморфного мотиву Полтавських килимів – ПХМ, інв. № Тк-209, зареєстрований у музеї 18.01.1976 р. Виготовлено його ус. Великі Будища, Зіньківського повіту з шерстяних ниток технікою «Кругляння» (А.3 рис. 71) [91].

На фоні чорного кольору по центру фрагмента килиму представлено великого птаха з розпростертими крилами, що сидить на зеленому стовбурі дуба, під яким зображена земля вохристо-коричневими кольорами, а навколо – крупні та дрібні гілки дерев та квітів, виконаних у блідо-рожевих, зелених та вохристих тонах.

Хоча збережено лише фрагмент (162x119 см), композиційна структура килима та характер його орнаментальних мотивів надають цікавий матеріал для вивчення, адже сам зображений на килимі головний орнітоморфний образ займає (припустимо) третину від загального розміру виробу (Табл. 15).

Також важливішу роль у композиційній структурі килиму відведено каймі, що стає значно ширшою, сягаючи приблизно 25-ти см. Цікаво відмітити, що кайма контрастує з загальним тлом килиму (сіро-зелена), є значно світлішою по тону та виконує функцію обрамлення композиційного сюжету виробу. Саму ж кайму оздоблено стрічковим орнаментом рослинно-квіткових мотивів та відокремлено від загального тла килима вузькою смугою коричневого кольору. Такий підхід до композиційного вирішення твору свідчить про розвиток не тільки розмаїття структур орнаментальних сполук і стилізацій природних форм, а й про еволюцію вираження їхніх характерних ознак у мові килимарства.

Щодо орнаментів і загального строю колористики українське килимарство умовно поділяється на Правобережжя й Галичину, де переважають геометричні візерунки, та Лівобережжя, де домінують рослинні

мотиви. При цьому окремою частиною килимарства по обидва боки Дніпра є східні впливи, що мають свою специфіку походження. Так поєднання лінійного з геометричним орнаментом було запозичене з Балканського півострова, з територій між Дністром і Дунаєм на Правобережжя, Бессарабію та до Галичини. Натомість рослинна орнаментика має зв'язок з Азією та Іраном, звідки поширилася разом із елементами вишивки на Лівобережжі [118].

Визразною рисою вітчизняних килимів є їх виважений композиційний стрій (переважно симетрична будова) та згармонізований колорит. Багато орнаментальних мотивів килимарства Полтавщини (знаходиться на Лівобережжі України) споріднені із дереворізьбленими («райське дерево» з іконо-стасів), вишивковими та писанковими. Рослинні орнаменти східного походження здебільшого розуміються українськими ткачами на свій розсуд, що вилилось у перетворенні візій традиційних рослин Сходу на квіткові мотиви української флори. Натомість геометричні форми розвивали, передусім, елементи з оточуючого світу – зигзаг, ламану лінію, хрести, ромби, спіралі, зорі.

Неповторна гра співвідношень кольорів, мальовничість і невимушеність форм українських килимів вирізняє підоди вітчизняних килимарниць до створення образу виробу, що значно відрізняється від чіткої ритміки та жорсткої геометризovanості килимів зі Сходу, які вражають складною технікою виконання, показною ошатністю та розкішшю навіть у сьогоденні [54].

До початку ХХ ст. виготовлення текстилю отримало на всіх територіях України статусу найпоширенішого хатнього ремесла, що майже на 100% забезпечувало тканинами мешканців як села, так і міста. Від ХХ ст. народні тканини поступово витіснилися промисловими. Сам процес зміни форм власності виробництв тривав у цьому секторі народного господарства ще від другої половини ХІХ ст., коли після відміни кріпосного права відбувалася поступова ліквідація поміщицьких майстерень, що тривала аж до початку ХХ ст. Зі скасуванням кріпацтва припинили виробництво поміщицькі

майстерні, й відповідно, тип виробів, який умовно можна віднести до «панського» фабрикату.

В означений період у великих містах почали створюватися килимові фабрики, з дешевою продукцією яких не могли конкурувати народні килими ручної роботи. Їм на зміну прийшли досить прості та грубі, виготовлені з конопляних ниток рядна та верети. Фарби замінювали аніліновими, більш простими і доступними, проте килими почали втрачати м'якість колірних сполучень, ставали більш різкими й строкатими. Наприкінці XIX ст. спостерігалось поступове падіння килимового виробництва під впливом скорочення пасовищної площі і пов'язаного із цим зменшення вівчарства.

Для запобігання подальшого занепаду народних художніх промислів і з метою збереження й відновлення селянського виробництва земствами та меценатами почали вживатися окремі заходи. Так, у Полтаві, приміром, 1904 р. було започатковано кустарний склад, котрий займався збутом творів народних промислів на комісійних засадах. При цій структурі влаштували музей, що, окрім постійнодіючої експозиції опікувався виставками кустарнів-одинаків, що кілька разів встиг продемонструвати за кордоном.

У 1905 році В. Ханенко відкрила ткацьку майстерню у с. Оленівка на Київщині. Щоб зберегти кращі твори українського декоративного мистецтва, зокрема килими, організовувалися етнографічні експедиції, які збирали колекції старих килимів, замальовували кращі зразки. Нині у колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва та Національному музеї історії України знаходяться килими XIX ст., зібрані Д. Щербаківським і М. Біляшівським [42]. У Національному музеї Львова ім. А. Шептицького зберігаються килими, зібрані В. Пещанським. Збірки у музеях Полтави сформовані Д. Щербаківським, І. Заре(и)цьким, К. Мощенком [90; 91].

Дані заходи по збереженню тканих першовзірців принесли велику користь культурній спадщині України, але суттєвого впливу на стан художніх промислів не здійснили. Щодо вцілілих пам'яток цінні наукові

спостереження знаходимо у В.Пещанського: «з початком ХХ ст. свої та, зі шкодою для справи обсліду сих скарбів національного мистецтва, чужинці – любителі і торговці почали за безцінь скуповувати кращі зразки давніх килимів і вивозити їх за границю, де вони справедливо знайшли вповні заслужене прийняття у музеях Америки, Англії <...>. Багаті збірки музеїв Полтавського, Київського (біля 1000 килимів) і Чернігівського, не мають таких першорядних зразків, які попали за границю, або в руки приватних збирачів. Приватні збірки одначе легко нищилися, ось в січні 1918 р. згоріли в Києві збірки килимів проф. Грушевського і В. Г. Кричевського, знаменитого знавця і збирача української старини взагалі, та килимів з окрема, а на початку війни згоріла дорогоцінна збірка галицьких і подільських килимів Володислава Федоровича у Вікні. Інші приватні збірки пали здебільша жертвою революційної заверюхи, як предмети “зайвої роскоші”» [115, с. 7].

Етапом відродження декоративно-прикладного і, зокрема, килимового мистецтва стають 20-ті роки ХХ ст. Відомий вчений Б. Бутник-Сіверський від-значає: «вже на першому етапі розвитку українського народного мистецтва з’явилися перші сюжети <...>, які свідчили, що народні майстри, працюючи в старих мистецьких традиціях, почали активно відповідати на події сучасного їм життя» [14, с. 6]. За його словами це відродження йшло одночасно трьома шляхами.

По-перше, майстри створювали мистецькі речі утилітарного характеру, для задоволення потреб власної родини. По-друге, це робота в створених на базі земських майстерень художньо-промислових артілях. Для митців праця в артілі, яка забезпечувала народних майстрів сировиною, устаткуванням, збутом продукції, ставала постійним робочим місцем.

І як наслідок, індивідуалізована творчість високообдарованих митців була помічена. Значна кількість таких майстрів була об’єднана в 1935 р. довкола Центральних державних експериментальних майстерень у Києві з метою виконання унікальних творчих розробок як взірцевих для всієї галузі килимарства України.

У всіх килимарських осередках продовжувався випуск виробів і рослинного, і геометричного орнаменту. Поряд з ними в Україні широкого розповсюдження набували сюжетно-тематичні килими.

Сюжетні зображення можна зустріти ще на давніх українських килимах народного виробництва. На початку XX ст. сюжетні вирішення вітчизняних килимів, зокрема, Полтавщини, актуалізувалися з періоду агітаційного, й, особливо, реалістичного мистецтва та «сталінського ампіру».

Так, 20–30-ті рр. XX ст. були періодом становлення і розвитку українського тематичного килима та гобелена, які починають виступати як окремий жанр декоративного мистецтва. Їх часто виконували з сюжетним зображенням. Приклад – килим Г. Демченка 1922 р., виконаний групою майстрів в Артїлі ім. К. Цеткін у смт. Решетилівка Полтавської обл. із мотивом Кремля у п'ятираменній зірці (зб. НМУНДМ, інв. № КТ-4876) (А.3 рис. 167).

У 1923 р. на Всеросійській сільськогосподарській виставці в українському павільйоні експонувався великий килим з геометричним орнаментом та гербом СРСР в центрі. У другій половині 1920-х рр. з'явилися перші портретні килими. Так, за ескізом художника С. Колоса у 1926 р. був виконаний гобелен із зображенням К. Маркса[80].

До роботи над створенням картонів для сюжетно-тематичних килимів залучалися відомі українські художники – живописці і графіки. Тому перші тематичні килими наслідували образи станкового живопису. Сюжетні композиції відтворювали картини сучасного життя. Широко використовувалися теми колгоспів, робітничого класу, підростаючого покоління. З середини 30-х років народними майстрами з Решетилівки (й інших килимарських осередків) за картонами відомих художників М. Дерегуса, Д. Шавикіна, І. Падалки було створено багато художньо довершених сюжетно-тематичних килимів-гобеленів, які увійшли в золотий фонд мистецтва.

Окрему групу серед тематичних килимів 30-х рр. складають портретні.

У повоєнні роки орнаментально-тематичні килими набули подальшого розвитку. Високе патріотичне піднесення повоєнних років посилювало

прагнення митців до створення тематичних зображень. У таких килимах художник має широку можливість для вияву своїх творчих задумів. Тому до нього звертається все більше коло майстрів. Урізноманітнився в зазначений час і жанр тематичного килима. З'явилися органічно поєднані з традиційною орнаментикою зображення елементів радянської емблематики – силуетних зображень вождів, зірок, гербів, орденів, тощо.

Характерними прикладами творів цього стилю є килим з силуетом В. І. Леніна. 1941 р. виготовлення автора П. Бережної із смт. Решетилівка Полтавської обл. (зб. НМУНДМ, інв. № КТ-4788) (А.3 рис. 168); безворсовий килим 1951 р. за картоном худ. П. Коротич з смт. Решетилівки Полтавської губ. (зб. НМУНДМ, інв. № КТ-4848) (А.3 рис. 169); килим 1951 р. за ескізом О. Машкевича із смт. Решетилівка Полтавської обл. (зб. НМУНДМ. Інв. № КТ-4846) (А.3 рис. 170); килим «Україна» автора Н. Бабенко з гербом Української РСР, 1967 р., із смт. Решетилівка Полтавської обл. (зб. НМУНДМ, інв. № КТ-3681) (А.3 рис. 171).

У переважній більшості тематичні килими створювалися спеціально до виставок, що організовувалися з нагоди відзначення знаменних подій у житті українського народу. Досвідчені майстрині виготовляли килими за ескізами, котрі, як правило, Міністерство культури України замовляло професійним художникам. Тематику значною мірою визначали ювілейні дати – 300-річчя возз'єднання України з Росією (1954), Декада української літератури і мистецтва у Москві (1960), 100-річчя від дня смерті (1961) та 150-річчя від дня народження Т. Шевченка, 200-річчя від дня народження І. Котляревського (1969) та ін.

Особливий сплеск держзамовлень на тематичні килими спостерігався у середині 1960-х рр., коли СРСР прагнув представляти на світових виставках кращі здобутки народного мистецтва вітчизняних республік як репрезентаційні. Тоді, у межах «показного добробуту», окрім низки gobelенового типу виробів з символами влади (насамперед, гербовими композиціями із уквітчанням), до 50-річчя Жовтневої революції, цебто ювілейної

річниці утворення СРСР, вітчизняний Укрхудожпром звітував десятками виробів з традиційною для регіональних виробів рослинною орнаментикою.

Тогочасні мистецькі художньо-образи здобутки закріпили саме за полтавською Решетилівкою поняття українського килимарського бренду на світовій арені, адже він вирізнявся винятковою впізнаваною стилістикою, укоріненою в автентичних рослинних першовзорах, тональною «мерехтливістю», композиційною довершеністю й колористичною гармонійністю. Показовими чотирма творами 1967 р. цього порядку зі зб. НМУНДМ є: два безворсові килими, виконані автором Л. Товстухою на Фабриці ім. К. Цеткін, смт. Решетилівка, зокрема, «Дружба народів» (інв. № КТ-4794) (А.3 рис. 172) та з гербом СРСР (інв. № КТ-4794) (А.3 рис. 173); а також з гербом УРСР автора Н. Бабенко (інв. № КТ-3686) (А.3 рис. 174); та О. Машкевича з гербом України (інв. № КТ-4748) (А.3 рис. 175).

Спочатку тематичні килими експонувалися на виставках, а потім за рекомендацією експертно-оціночної комісії Міністерства культури, закуповувалися для розподілу по музеях чи для подарунків від державних установ України делегаціям інших країн. Як приклад можна навести післявоєнні, виконані в полтавській артілі ім. Лесі Українки, килими середини ХХ століття зі зб. ПХМ. Вони вирізнялися брунатно-синім колоритом тла з квітковим орнаментом у вигляді рядів розквітлих галузок, візерунки яких могли геометризуватися на каймі (інв. № ТК-349) (А.3 рис. 176а), (інв. № ТК-350) (А.3 рис. 176б).

Гарним прикладом традиційного виробу є виконаний до 40-річчя Жовтня у смт. Решетилівка килим Л. Товстухи 1957 р. з орнаментальними мотивами по полю у вигляді традиційних флоральних суцвіть на галузках (зб. НМУНДМ, інв. № КТ-4838). Упродовж наступного десятиліття митці вказаного мистецького центру намагалися відродити художню культуру краю, і прагли відтворити основні творчі здобутки попередньої доби (А.3 рис. 178).

Так, килим Н. Бабенко 1967 р., виконаний в смт. Решетилівка під назвою «Квіти в глечиках», має вигляд традиційних золотавих квітучих деревець у вазонах на тлі блакитного поля з із довколишнім бігунцем (зб. НМУНДМ, інв. № КТ-4617) (А.3 рис. 179) (Табл. 9). Цінними прикладами килимів є два твори цієї ж авторки, виконані цьогоріч у вигляді фітоморфного візерунку по блакитному та пісочно-бежевому тлі, як здавна виконували у регіоні. Такими є вироби зі зб. НМУНДМ (інв. № КТ-3682, інв. № КТ-3688) (А.3 рис. 180, А.3 рис. 181).

З другої половини ХХ ст. килим-гобелен зайняв належне місце і в оздобленні інтер'єрів житла, готельних фойє, офісів. Однією з перших художниць в Україні, що ввела гобелен у громадський інтер'єр, є мисткиня Людмила Жоголь. Використовуючи можливість образного впливу на оточення, сучасний килим відіграє провідну роль у створенні емоційного настрою у приміщенні. Подібним зразком решетилівського інтер'єрного твору для громадської будівлі можна назвати гобелен Н. Бабенко під назвою «Дерево життя», виконаний 1969 р. для Штаб-квартири ООН у Франції, де він і зараз знаходиться у Парижі (А.3 рис. 182).

У 1970-х рр. поступово стилістика полтавського килимарства та гобеленоткацтва [156] під впливом новітніх течій штибу «стилю юнацьких марень» та відгомонів мексиканського муралізму в образотворчому мистецтві, а також неофункціоналізму, що захопив об'ємні дизайнерські промислові форми, поступово дещо змінювалася. Це відчувається за килимом «Весна» з серії «Пори року» Л. Товстухи з смт. Решетилівка 1974 р. (А.3 рис. 183) та килимом «Вечірній» 1980 р. авторства О. Бабенка з смт. Решетилівка (зб. НМУНДМ, інв. № КТ-4792) (А.3 рис. 184).

Якщо центрами народного ткацтва на початку століття були спершу різноманітні артілі, а згодом художньо-виробничі об'єднання, утворені на їхній основі, та фабрики, їм на зміну від 1990-х – 2000-х рр. прийшли новітні форми господарства, насамперед, приватні. Так, від кінця ХХ – початку ХХІ ст. у мистецтві килимарства Полтавщини осібне місце належить

решетилівським династіям майстрів Бабенків та Пілюгіних. Від цього часу багато творів почало розходитися по приватних колекціях, адже більшість музейних збірок наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. вже мали чималі збірки традиційного решетилівського килиму.

Загалом слід зазначити, що полтавські килими являють собою твори, що різняться за функціональними і стильовими ознаками, а також за техніко-технологічними критеріями. Так, з-поміж них осібно виділяються вироби народні, панські та церковні, до яких примикає група гобеленових.

Окремі килими з невідомих полтавських майстерень мали запозичення малюнку або з турецького першозразка – характерний ромб у центрі, або з перського текстилю – здебільшого деталізовані букетики квітів. Пізніше композиція з рапортом квіткових гілук стала найпоширенішою в орнаменталі творів килимарства Полтавщини.

Більша частина зображень рослинних форм тут нагадує квіти місцевої флори – рум'янки, жоржини, гвоздики, троянди. Всі флореальні композиції полтавських килимів за характером трактування можна звести до трьох основних груп. Перша – мотиви дуже геометризовані, друга – мотиви наближаються до природних форм, третя – мотиви, які реалістично передають рослинні зображення, навіть, з напівоб'ємним трактуванням форм.

Народні килими мали і геометричне та рослинне оздоблення, різноманітні форми і розміри, декоративний колорит. Їм притаманні прості рисунки штибу традиційних мотивів «вазонів», «деревець», «грон». Рослинні форми характеризуються значним ступенем стилізації, вільним композиційним розміщенням. При цьому геометричні форми здебільшого компонувалися у строгій симетрії. Народні майстри виконували узорі головним чином по пам'яті, тому всі вони мають деякі відмінності.

Монастирські килими здебільшого мали приглушені барви тла та візерунки штибу «Голгоф», мотивів винограду, в окремих випадках – поєднання мотивів квітів штибу троянд та птахів (голубів, орлів, пеліканів).

Вибагливе оздоблення мають так звані панські килими, воно відповідало задоволенню, насамперед, естетичних потреб еліти суспільства. Засновані при поміщицьких маєтках килимарські майстерні стали стимулом для інтенсивного розвитку цієї промислової галузі в Україні. Панські килими, як правило, виготовляли з високосортної пряжі, що при фарбуванні давала чисті соковиті тони. Переважають на подібних виробках барви дуже ніжних відтінків – насамперед, золотаво-жовтий, рожевий, блакитний і салатний.

Гене́за й еволю́ція полтавського панського килима доби XVIII – початку XX ст. у свою чергу була пов’язана із асиміляцією перської орнаментики, частковим всотуванням спадку Візантії через замилювання турецькими, азійськими (аджамськими) та кавказькими мотивами, традицій українського козацького бароко полтавського штибу, впливів великих європейських історичних стилів через першовзірці, насамперед, французького ткацтва, голландського натюрморту, німецьких порцеляни-фаянсу.

Крім того, практично кожна майстриня могла вводити у композицію своїх виробів ті мотиви, які їй безпосередньо імпонували. Таким чином, до початку XX століття у Полтавському краї розвинулось кілька основних різновидів візерунків килимів, виготовлення яких було пов’язане з особистими смаками їх творців та замовників та безпосередніми джерелами інспірацій. Найчастіше це були вироби, образно-сюжетне наповнення яких залежало від їхнього призначення під конкретні інтер’єри.

Другим критерієм вишуканості був естетично-мистецький бік. Найчастіше тут застосовувалось чорне, брунатне, жовте, вохристе, блакитне тло, на якому розташовувались квіткові орнаменти, або окремі квіти кшталту букетами, з пуп’янками, пучечками, вінками, галузками, гірляндами. Зазвичай композицію могла доповнювати кайма з візерунком іншого кольору.

Інколи до рисунка килима вводились виткані дати, зображення птахів, тварин, рідше людей та будівель. Для полтавських килимів у цілому характерні укрупнені мотиви, що нагадують найчастіше перські першовзори

за їх «виображенням». Здебільшого це жоржини, троянди, гвоздики, тюльпани, іриси, півонії тощо. Їхня ритміка, рапортне розташування, іконографія вирізняє полтавську традицію килимарства на тлі інших українських традиційних шкіл і осередків.

Література до третього розділу:

193, 130, 152, 200, 93, 190, 96, 113, 112, 141, 164, 18, 198, 81, 71, 55, 108, 180, 167, 169, 13, 16. 31, 176, 16, 57, 179, 128, 66, 63.
94, 176, 185, 192, 197, 186, 187, 51, 60, 158, 59, 39, 57, 173, 53, 80, 84, 86, 151, 144, 79, 65, 165, 116, 31, 80, 178, 72, 26, 43, 11, 50, 51, 52, 98, 89, 59, 46, 91, 118, 54, 42, 90, 115, 14.

РОЗДІЛ 4.

РЕГІОНАЛЬНА САМОБУТНІСТЬ МИСТЕЦТВА ПОЛТАВСЬКОГО КИЛИМАРСТВА В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

Виходячи з того, що виробництво килимів існувало на українських землях з давніх-давен, його форми постійно видозмінювалися залежно від історичних, соціально-економічних і побутових умов. Тому основні риси українського килима сформувалися у XVIII ст. й набували розвитку до другої половини XIX ст.

Важко назвати осередок, де б рослинний і геометричний килими не існували одночасно, і все ж можна відзначити, що на Лівобережжі значно поширений був рослинний орнамент, геометризація якого посилювалась у напрямку до західних районів України.

До початку XX ст. українське народне килимарство мало широку географію регіональних килимарських центрів. Широка палітра художніх особливостей знаходить втілення у вишуканих квіткових килимах Лівобережжя й Київщини, декоративних килимах вазонного типу Східного Поділля й Волині, барвистих геометричних килимах Західного Поділля й Прикарпаття. Але особібно за стилістичними орієнтирами з-поміж усіх регіональних килимових форм стоїть полтавське килимарство.

Для розвитку місцевої традиції та збереження килимарських промислів на початку XX ст. велике значення відіграли губернські та повітові земства й окремі особистості – меценати. При цьому земства створювали промислово-кустарні майстерні, інструкторські школи, кустарні склади, організовували збут виробів. Ці заходи були спрямовані на економічну підтримку промислів, сприяли збереженню багатьох центрів й орієнтації кустарів на національну

традицію. Загалом діяльність земств сприяла підтримці традицій українського народного мистецтва.

Здавна значуще місце серед інших осередків килимового мистецтва Полтавщини посідав промисел відомого селища Решетилівка. Воно славилося квітучими степами, де вирощували ткацьку сировину (льон та коноплі), а також випасали овець особливої породи, з вовни яких виготовляли високоякісну пряжу, і де збирали високої якості рослинні барвники. Вдала близькість до торгових шляхів сприяла розвитку, поряд з іншими ремеслами, килимового промислу, у межах якого посів образ решетилівського килима.

4.1. Стилiстичнi вектори взаємодiї килимарства Полтавщини XVIII–XIX столiть зi свiтовими центрами ткацтва

Крім окреслених вище медієвістських якостей, з орієнтацією на пишну турецьку або перську флоральну орнаментику, для фабрикату поміщицьких виробництв Полтавщини, що працювали вже як напівпрофесійні робітні, були характерними європеїзовані мотиви – банти (А.4 рис. 1), стрічки (А.4 рис. 2), гірлянди (починаючи з доби бароко) (А.4 рис. 3), герби (А.4 рис. 4), кошики квітів (А.4 рис. 5), вази (класицизм й ампір) (А.4 рис. 6, А.4 рис. 7), колосся (бідермайєр) (А.4 рис. 8), введення мотивів птахів кшталту папуг, пеліканів, голубів, орлів тощо (доба романтизму й історизму) (А.4 рис. 9), зірок, складних розет, вінків (А.4 рис. 10), хрестів (А.4 рис. 11), меандрів (А.4 рис. 12), ромбів (А.4 рис. 13), які або стилізувались відповідно до панівного стилю чи стильового напрямку, або були спорідненими до візерунків народного вишивання, писанок, художньої обробки дерева, металу, кераміки.

З панського килима вишукані мотиви троянди, жоржини, ірису, гвоздики, тюльпану, півонії, часто зібраних у букет кшталту голландського або на зразок «німецьких квітів» («саксонського»), поширених з початку XVIII ст. у фарфорі й фаянсі Європи, а згодом й України (А.4 рис. 14), чи у

вигляді одинарного (А.4 рис. 15) або подвійного (А.4 рис. 16) вінку, вазону поступово «перекочували» до килима народного, що виконувався для менш заможних верств населення.

Ще одним прототипом для створення квіткових букетів в оточенні плафонних композицій і густих рослинних гірлянд та медальйонів стали для всієї Європи різновиди килимових гобеленів паризького виробництва Савонері (А.4 рис. 17), орієнтованого на тюркері, що виникло у добу раннього бароко та всотувало спадщину пізнього Ренесансу, а також популярного від ХІХ ст. центру в місті Обюссоні (А.4 рис. 18) [158].

З кінця ХVІІІ – початку ХІХ століття у вітчизняному килимарстві видозмінювалася стилістика виробів. На противагу домінуючим творам рококо й бароко, поширилася мода на більш раціональні, виважені класицистичні композиції з урнами, вазами, п'єдесталами. Прикладом такої стилістики є килим із с. Корніївка, Переяславського повіту Полтавської губ.

Наступний за часом бідермаєр, що був більше популярний у німецькому мистецтві 1815–1848 рр., позначився на окремих тканих творах візерунками снопів житнього колосся, що або зібрані у пучок, або стоять у вазі. Так, килим, датований кінцем ХVІІІ – початком ХІХ ст. із Полтавської губернії (с. Липова Долина, Гадяцький повіт), що зберігається у колекції Полтавського художнього музею (картинної галереї), позначений впливом бідермаєру (А.4 рис. 19).

Паралельно з прикладами еклектики кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. (коли в одному творі могли сполучатися вази, корзини, вінки, банти й квіткові гірлянди із розетою-медальйоном) (А.4 рис. 20), інколи у килимах Полтавщини цього ж періоду зустрічаються елементи умовно-символічних пейзажів. Таким є зразок твору зі збірки Полтавського краєзнавчого музею. Всі ці мотиви фіксуються у традиціях місцевого килимарства впродовж всієї першої половини ХІХ століття.

Зрідка банти зустрічаються у композиції панських полтавських килимів із множинними медальйонами у полі, що нагадують мотив гудзика. Кращим

прикладом такого художнього вирішення у межах класицистичних традицій є виріб за західноєвропейським малюнком гобеленового типу кінця XVIII – початку XIX ст. (?) із Полтавської губернії, що зберігається у цій само колекції музею (Інв. № ТК-299. Вовна, рахівна). Подеколи мода на гобелени спричиняла появу орнітоморфних мотивів (папуг, голубів, пеліканів, орлів, півнів чи фазанів), у вітчизняному килимі XIX століття, що є відсилкою до килимарства одночасно й Візантії, Азербайджану та Туреччини, що успадкувала попередні набутки, звідки подібні мотиви прийшли в європейське рококо й надалі ампір (також імперський стиль).

Окремо ширилась мода на перські, візантійсько-турецькі квіткові мотиви крупних розмірів, візерунки медальйонів, як у килимах не лише цих країн, а також й Азербайджану, Індії, Пакистану. Подібні твори виготовлялися окремими спеціалізованими майстернями регіону. Зокрема, на Полтавщині упродовж кінця XVIII – початку XIX століття виготовили не менше десятка творів у східній стилістиці. Кращий приклад – килим церковний кінця XVIII – початку XIX ст. (?) із с. Білики Кобеляцького повіту Полтавської губ. (зб. ПХМ. Інв. № ТК-185. Вовна, кругляння). Він виконаний як композиція з бежевим бігунцем на блакитному тлі (Табл. 10).

Враховуючи також віяння моди й у східних першовзірцях, варто відзначити впливи на полтавське килимарство означеного часу афганських, пакистанських, а також індійських й азербайджанських прообразів. Так, варто наголосити на спорідненості мотивів візерунків медальйонного типу місцевих полтавських артефактів кінця XVIII – першої половини XIX ст. невідомої тутешньої майстерні з орієнтальними килимами. А також на зв'язку їх оздоблення з орнаментикою Чубі Зіглер й Біджар афгансько-пакистанського типу, візерунками індійських кашанських тканин і шалей, та близьких турецьким аналогам азербайджанських килимів із орнітоморфними та зооморфними мотивами [174; 162].

Якщо перелічити джерела звернення до певної стилістики за хронологією – вийде наступна послідовність. Спочатку геральдичні килими

так званого «панського» типу, потім східно орієнтовані медальйонного й арабескового типу, згодом монастирський і панський квітковий килим, хатній геометризований і рослинний, далі монастирський штибу «літургійного», потім панський відповідно до впливів європейських великих історичних стилів (включно до доби модерну і соцреалізму із декоративним натуралізмом), пізніше – полістилістичні вироби, що створені на перетині відомих килимарських і гобеленових традицій. Всі ці витвори за ознак певної стилістики співвідносяться з окремими періодами часу, що дозволяє здійснювати їх мистецьку атрибуцію та визначати період виготовлення за іконографією та значення у контексті розвитку художньої культури краю.

Відомо про буквально кілька прикладів ранніх килимів геральдичної тематики. Зокрема, про згаданий вище виріб, виконаний на Полтавщині до 1724 р., за замальовками В. Кричевського. Цей твір із гербом Павла Полуботка, на жаль, був втрачений. Однак, сама наявність його іконографії свідчить про творчі взаємини з майстрами художнього текстилю країн, в яких килимарство до доби бароко вже набуло рис сталого виробництва [163].

Початком XVIII ст. датується також полтавський килим гетьмана Данила Апостола зі збірки Національного музею історії України (інв. № Т-235) з бароковим квітковим візерунком, який і досі застосовується у решетилівських килимах. Його декор можна віднести до групи панських і монастирських килимів з розкидними квітами доби Гетьманщини, здебільшого із сірим і чорним тлом, які наявні у полтавських музейних колекціях краєзнавчого музею та художнього музею (картинної галереї).

Наступною за часом виготовлення можна вважати групу арабескових (Табл. 16) і групу килимів із рослинним декором і картушем медальйонного типу всередині, які у полтавських колекціях датовані кінцем XVIII – початком XIX ст. (Табл. 17). Проте, предмети полтавського виробництва із аналогічним декором, наявні у збірці Національного музею українського народного декоративного мистецтва, атрибуція яких уточнена експертами за

техніко-технологічними та художньо-образними ознаками, можуть бути віднесені до хронологічних меж кінця XVIII – перших двох третин XIX ст.

З-поміж творів, що за різними першоджерелами вважаються бароковими, частина виконана з вовни у дещо геометризованій «Рахівній» і техніці «Кругляння». Щодо місць виявлення ранніх килимів Полтавщини, то це є Кременчуцький, Миргородський, Лубенський, Лохвицький повіти, але текстильні вироби майже не мають клейм і монограм майстрів, що значно ускладнює атрибуцію і уточнення місць походження виробів.

В основному в експертизі таких предметів прийнято спиратись на візуальні ознаки кольору, рисунку, стилістики, а також аналіз вжитих технік і технології виконання. У зв'язку з цим слід зазначити, що, зазвичай, квіткові мотиви ранніх килимів регіону тримаються на галузках, інколи зібрані в асиметричні бутоньєрки-пучки. Але подібні принципи виконання мали тяглість на Полтавщині впродовж усього XIX століття. Однак, твердження Г. Когут, що «художньо-стилістичні особливості орнаментики цих килимів дозволяють датувати їх другою половиною XVIII ст.» [66, с. 172] не є однозначними.

Вказана авторкою на шпальтах статті інформація про «дослідчу дотацію» від «Програми дослідження Східної України імені Михайла та Дарії Ковальських» на реалізацію проекту «Опрацювання збірок давніх українських килимів XVIII століття в музеях Західної України» [66, с. 172], можливо, не дозволяла припустити розширення датування вказаної групи виробів. Але уточнення датування предметів з різних музеїв передбачає й окреслення їх періодизації за первинною документацією, хоча допускаються будь-які авторські гіпотези.

Відносно ймовірності виготовлення даних килимів з картушами у першій половині XIX ст., Г. Когут наголошує про домінування у цей період в орнаментиці вітчизняних килимових виробів мотивів вінку, що був введений в систему декору ще наприкінці XVIII століття. Вона зазначає, що у другій половині XIX століття натуральні барвники замінювались штучними, тому

вироби датуються не пізніше середини XIX ст. [66, с. 177]. Проте, принагідно варто зауважити, що майстрам народного мистецтва притаманна любов до елементів декору, що у певний час стали традиційними, й милують око якимись диковинними поєднаннями (приміром, як огірки чи баклажани на гілках «фруктових» кущів у творчості Марфи Тимченко).

Основним тоном тла більшості експонатів, приміром, групи медальйонного типу, виконаних у східній стилістиці, є блакитний або синій тон, червоний домінує у предметах з НМІУ та НМУНДМ. Цілком імовірно, що народні майстри, як вічні експериментатори, з часом у більш пізніх повторях відомої композиції, орієнтованої на килими афгансько-пакистанського типу, почали вживати замість звичних спокійних кольорів-першовзірців більш «модні» та «зрозумілі» для мажорного колориту селянських домівок, адже «монастирський» вірець мав більш «спокійний» і лагідний основний колір. І малоімовірне застосування виробів у церкві з яскраво-червоних ниток, що більше притаманне для хатнього вжитку селян. Цебто, вочевидь, з часом, змінилася функція таких килимів: з монастирських і панських вони стали хатніми.

Вірогідно, скіфо-перський «сарматський» міф, що був модний від доби бароко в українському суспільстві, досить довгий час «підігрівав» моду на заморські цікавинки, якими намагалися прикрашати свої будівлі наші співвітчизники до середини XIX століття, а поверталися до них навіть на початку XX ст.

4.2. Специфіка килимової продукції Полтавщини у нових соціально-економічних умовах

XVIII ст. – період становлення і повсюдного виробництва орнаментальних килимів в Україні. Зокрема, й на Полтавщині. У цей період килимами не лише завішували стіни, а й вкривали лави та столи, ліжка і скрині, застеляли ними підлогу та сани тощо [62].

Їх замовляли представники козацької старшини доби бароко та рококо, а також раннього класицизму (оскільки відомо, що інститут козацтва зійшов нанівець наприкінці XVIII ст.). Деякі твори призначалися для іншоземних замовників, виконувалися для представників шляхти і прикрашали їх панські палаци.

Але нам відома переважно килимова продукція регіону XVIII – початку XIX ст., що зберігала орнаментальні принципи попереднього періоду. Датовані твори [61] означеного хронологічного відрізка часу допомагають осягнути сутність зрушень у мистецтві килимарства краю цього часу. Це, насамперед, виріб 1801 та 1807 рр. – з Полтавщини, 1831 р. із с. Гельмязів.

Окремо відомо про підприємства, що діяли у межах першої половини XIX ст., але небагато. Тоді при поміщицьких маєтках функціонували вже не тільки робітні, а й цілі фабрики. Збереглися дані про промислове виготовлення килимів регіону у килимарських майстернях невеликого розміру для панських потреб.

Зокрема, це свідчення про існування при садибах поміщиків Болюбаша у с. Гриньки Кременчуцького повіту, Маслової у с. Новоселівці Полтавського повіту та Новицької у с. Слобідка Роменського повіту, графа Завадовського в с. Драбове Золотоніського повіту, великій суконній мануфактурі князя Юсупова у Прилуцькому повіті. Відомо також про виробництва у селах Байбудо(і?)вка, Решетилівка, Саврань, Барбенці, Луговики [164]. Але все змінилося у нових соціально-економічних умовах посткапіталістичного періоду.

Так, у 1896 р. у Решетилівській майстерні було встановлено 5 дерев'яних ткацьких верстатів, але значний обсяг робіт виконувався у домашніх умовах. Очолила майстерню Г. Ткаченко, котра перед тим закінчила освіту у Дігтярівській ткацькій школі-майстерні [127].

Решетилівські килими й інші ткані вироби прикрашали здавна побут козацької старшини та були популярні у народі. З 1914 р. Решетилівська

майстерня реорганізована в ткацьку навчально-показову артіль. Перша світова війна (1914–1918 рр.), а пізніше громадянська (1936–1939 рр.) негативно позначилася на подальшій роботі ткацької фабрики. Промислова ткацька майстерня занепадає, але зусилля фахівців ткацького ремесла відновлюють роботу ткацької майстерні у 1921 р., перетворивши її на промислову артіль, що стала мати назву «Троянда» [107; 127; 143; 150; 177].

Того ж часу на Полтавщині під керівництвом спілки «Кустар» створюються промислово-кооперативні артілі у Полтаві, Лубнах, Опішні, Кременчуці, В. Сорочинцях, В. Санжарах, Зінькові, Миргороді, Градизьку.

З 1922 р. у Решетилівці починають діяти ткацький і вишивальний цехи. У 1926 р. артілі «Троянда» присвоєно ім'я німецького політика, активістки за права жінок Клари Цеткін, і дана назва надовго закріпилася. Діяльність артілі було призупинено у період окупації і лише з 31 січня 1944 р відновлено її роботу, а у 1960 р – повністю реконструйовано вже як фабрику художніх виробів ім. К. Цеткін. У повоєнні роки фабрика стала повністю механізованою, встановлено чисельну кількість найновіших у ті часи верстатів і ткацьких машин, що дало можливість посилити виробництво тематичних килимів [127]. Кілька зразків представлені у Полтавському краєзнавчому музеї: «Піонери» (ТК-3280, 214x295 см), «Т. Г. Шевченко (ТК-3401, 1939 р., 214x182 см), «Пам'ять» (ПКМ, ТК-5848, 1986 р., 300x200 см), «Паморозь» (ПКМ, ТК-2840, 220x320 см), «Щасливе дитинство» (ПКМ, ТК-3280, 1936 р., 214x298 см) [143].

Діяльність Полтавського губернського земства тісно пов'язана з домом В. Кричевського (земський будинок – краєзнавчий музей), де накопичуються зразки народного побуту, мистецтва, створені етнографічні студії, проводяться етномистецькі виставки, організовуються постійно діючі та тимчасові експозиції творів народно-ужиткового мистецтва [127].

Як відомо з «Історії українського мистецтва», кустарно-промислове виробництво килимів особливо розвинулось на Полтавщині наприкінці XIX – початку XX ст., і налічувало більш, ніж 3,5 тисячі ремісників і кустарів, котрі

опікувалися виробленням полотна, ряден, рушників, килимів на замовлення і продажу [94].

У 1955 р. встановлюється двобічний верстат і одночасно удосконалюється килимово-ткацький верстат для виготовлення килимів з геометричним орнаментом.

У повоєнні роки вироби фабрики систематично експонуються на республіканських, всесоюзних та міжнародних ярмарках в Дамаску, Токіо, Брно, Брюсселі, Марселі, Парижі, Ляйпцігу, Торонто, Лос-Анджелесі, Загребі, Познані та інших містах, де було представлено українські килими з полтавським орнаментом, виготовлені решетилівськими майстрами [127].

За високохудожнє виготовлення творів декоративно-прикладного мистецтва художник Л. Товстуха, Художник Н. Бабенко, килимарниці Г. Бондарець, Д. Єфремова у 1986 р. удостоєні державної премії ім. Т. Г. Шевченка.

За час свого існування Решетилівська фабрика художніх виробів з 1937 року підготувала понад 3,5 тис. спеціалістів художнього килимарства, ткацтва, вишивки, розкрою та пошиву одягу, так як на базі артілі було створено професійно-технічне училище художніх промислів. Такі дані свідчать про активний суспільно-культурний рух діячів декоративно-прикладного мистецтва у творчому житті Полтавщини [127].

Збірка килимів Полтавського краєзнавчого музею має унікальні експонати – килими літургійні, прикрашені Голгофами. Тут зберігають твори XVIII–XX ст. у загальній кількості близько 400 одиниць. Твори надійшли до колекції переважно із Гадяцького, Лубенського, Миргородського, Переяславського повітів. Деякі з них пов'язані із Решетилівською, Дігтярівською, Опішнянською земськими майстернями. Переважна кількість корелюється із хатнім промислом [90].

Нині зразки килимових виробів Полтавського краю з експозиції Полтавського краєзнавчого музею налічують 31 виріб, 10 з яких висвітлюють радянський період. На сьогодні велика увага приділяється не тільки

збереженню традиційного килимарства Полтавщини, а відродженню його самобутності й унікальності [147].

Творчі здобутки сучасних майстрів-килимарів Н. Бабенко та Л. Товстухи почали відроджувати традиційне мистецтво килимарства на Полтавщині. Їхні вироби презентували Україну на міжнародному рівні. О. Бабенко, М. Кріль, В. Вакуленко, І. Пілюгін, П. Шевчук, родина Левадних – сучасні майстри, члени Національної спілки майстрів народного мистецтва України, які продовжують виготовляти килими на Полтавщині. Килими, виконані решетилівськими майстрами, відзначаються як мистецькою, так і технічною довершеністю.

З-поміж решти, найбільш виразними є твори, виготовлені у навчально-ткацьких майстернях, представлених продукцією навчально-показових пунктів Золотоноші, Санжар, Зінькова, Диканьки, Миргорода та Решетилівки як найвизначніших килимових центрів регіону [127].

Мистецькі риси декору притаманні килимовим творам, які виготовлялися на всій території України. Їх художня система на Полтавщині, що складає частину килимарства нашої держави, має власний своєрідний характер. Дослідження регіональної специфіки варіативності місцевих особливостей є важливим у справі відродження килимарства краю, як частини багатоманітності композиційного трактування, колористики та стилістики автохтонних виробів. Художня система виробів килимів колишнього Гетьманського краю загалом може стати моделлю, що віддзеркалюватиме світоглядні основи вітчизняного килимарства, завдяки чому виявляються шляхи розвитку низки орнаментально-композиційних схем, що здавна були притаманні цьому виду мистецтва краю.

При цьому мерехтливість «Деркання», в поєднанні з типовим для килимарства означеного регіону мільфльором, плавністю ліній орнаментальних візерунків без чітко окреслених контурів дозволяє досягати колористично-тональної досконалості форм, плям і ліній. Сприяє підсиленню виразності полтавських килимових виробів техніка виготовлення творів,

«Рахункова» або «Кругляння», коли спочатку виконується орнамент, і тільки згодом контури і тло, заповнення якого дозволяє утворювати щось подібне до живописної картини. Унікальне вирішення композиційної будови при цьому дозволяє виконувати низку різнопланових прийомів, що дозволяє ткати вироби із різним декоративним навантаження [166].

Загалом варто відзначити, що традиційні ткацькі осередки Полтавщини, які відомі за архівними джерелами XIX – початку XX століть (насамперед, статистичні дані фабрично-заводської промисловості Російської імперії), після революційних змагань кінця 1910-х років не завжди виживали у новітніх комерційних, соціально-побутових та економічних умовах. Тому після більшовицького перевороту з-поміж багатьох виробництв найбільш придатною працювати за новими вимогами лишилася Решетилівка. Тут часто, ще з доби радянського часу, килими ткалися як сюжетно-тематична картина-панно. Це дозволяло створювати ілюзію «тривимірності», що наближало місцеве килимарство до ікономалярства та живопису.

4.3. Образ полтавського і, зокрема, решетилівського килима у нематеріальній культурній спадщині України

Звертаючись до проблеми місця решетилівського килима серед інших значущих центрів ткацтва України, варто навести красномовну цитату мистецтвознавця В. Ханка: «Коли ми промовляємо слово Решетилівка, то в уяві виникають килимоткані та вишивані композиції зі східною витонченістю і продуманою кольоровою гамою. Вони немов увібрали в себе барви неозорих степових ланів, спокій тихоплинних річок, аромат барвистих квітів і трав, що ростуть на луках і левадах славного козацького містечка й навколишніх сіл і хуторів» [160, с. 316].

Про започаткування ткацтва на полтавських землях свідчать знайдені археологами інструменти для прядіння й плетіння на місці сучасного с. Більське. А в добу Гетьманщини (XVII ст.) тут з'явилися перші ремісничі

об'єднання. Разом з Полтавою Решетилівка пережила бурхливу історію. Після підписань Переяславських угод в 1654 р., почався перерозподіл земель. Зростало населення полкових міст – Переяслава, Лубен, Полтави, Гадяча, де мешкала й полкова старшина. Враховуючи той факт, що означені населені пункти швидко стали визначними торговельними центрами, оскільки возили місцеві товари у Росії, Польщі, Литві, Криму, то на місцевому ґрунті розвивалися окремі різновиди ремесел, що було пов'язано із збільшенням виробництва та проведенням будівництва [127].

1775 р. Полтавщина увійшла до складу Новоросійської губернії. 1802 р. було утворено Полтавську губернію із десятима повітами на початковому етапі. У цей час селяни і козаки з населення Полтавської губернії займалися здебільшого землеробством і тваринництвом. Це давало змогу вивільняти час на зимовий період для виконання килимів майже у кожній родині, та забезпечувати себе вовною. Розвивалися ремесла, на початок XIX ст. у містах налічувалось близько трьох тисяч ремісників. За їх кількістю Полтавщина займала перше місце у Російській імперії.

За переказами, Решетилівська слобода виникла наприкінці XVI століття. Тут поступово розвивалися промисли та торгівля, що сприяло проведенню великих ярмарків. Строкатість люду, що приїздив сюди на базар, спричинило попит на різні види килимів із різною функцією та призначенням, від вишуканих панських для садиб, поміщицьких палаців, до монастирських потреб козацької старшини.

Розвитку народного художнього промислу в містечку сприяли декілька чинників. Можливість добувати необхідну сировину надавали степи Полтавщини – тут вирощували льон і коноплі, випасали отари овець, серед яких були й особливі породи – решетилівська та сокольська. Збут художніх виробів здійснювався завдяки вдалому розташуванню поселення на перехресті важливих торгових трактів, що зв'язували Слобожанщину і Південь України з Білорусією (а надалі і з Петербургом).

У другій половині XVIII ст. Решетилівка стала одним із визначних центрів чумацтва Полтавщини. Добре відомим і звичним був для чумаків маршрут до Криму (по сіль і рибу). Чотири рази на рік з'їжджалися до містечка низка купців з багатьох населених пунктів Російської імперії та за кордону. Таким чином, залучення до Решетилівки торговців підтримувало промисли місцевого населення.

Про наявність вже промислового ткацтва і килимарства у Решетилівці в XIX ст. зустрічаємо свідчення у мистецтвознавця В. Ханка, у праці якого йдеться про діяльність килимарських фабрик А. Попова і О. Хрипунової [160, с. 311].

Основними мотивами для орнаментациі решетилівських килимів є рослинні мотиви, яким притаманні регіональні ознаки: завдяки традиційній техніці «Кругляння» форми мають плавні лінії по краю і вирізняються світлими і темними контурами різної товщини; переважними є теплі, земляні відтінки кольорів; характерна специфічна техніка ткання «Деркання» – виконання фону нитками різних відтінків, що мальовничо пожвавлює тло. Килими з геометричним орнаментом також особливі завдяки застосуванню пастельної гами і прийому «Деркання».

Наприкінці XIX ст. інтенсивно влаштовувалися ярмаркові виставки, де народне мистецтво почали демонструвати, а майстри отримувати грошові нагороди. Існують свідчення про такі виставки у Решетилівці 1881, 1882 і 1884 років [160, с. 314].

Так, решетилівські килими і гобелени – один з видів народних художніх промислів, які відомі далеко за межами України. Решетилівка – з давніх-давен відомий осередок килимарства, де мистецькі традиції і ознаки місцевого стилю склалися протягом віків.

Численні письмові джерела вказують, що у кожному поселенні Полтавщини виготовляли для своїх потреб полотно, покривала-«ковдри», доріжки, килими тощо. За словами наукового співробітника Полтавського краєзнавчого музею Л. Мартянової, землі Решетилівки були вотчиною

Полтавського Хресто-Воздвиженського монастиря, тут виконували замовлення для монастирської братії. Перші ремісничі цехи з'явилися у даній місцевості ще за часів Гетьманщини, про що свідчить витяг з архівного документа, який наводить мистецтвознавець В. Ханко: «згідно з "Компутром полку Полтавського" на 1718 рік, у Решетилівці існували цехи кушнірський, шевський, різницький і ткацький. В останньому – 28 ремісників». У нього ж знаходимо згадки про решетилівських дідичів XIX ст. – А. Попов мав полотняну фабрику й ткацьку майстерню тримала О. Хрипунова [160, с. 311].

Пореформений період (з другої половини XIX ст.) відзначається негативним впливом капіталістичного виробництва на художні промисли. З інтенсифікацією хліборобства значно зменшуються пасовищні площі і пов'язана з ними відгодівля овець. Зі скасуванням кріпацтва припинили виробництво поміщицькі майстерні. Це призвело до того, що потомственні майстри все менше займалися своїми традиційними видами мистецької діяльності й художні промисли почали занепадати.

Доба відродження килимарства на Полтавщині починається з перших років XX ст. 1905 р. дідичка О. Хрипунова, збентежена заворушеннями селян, поспішно продала свої решетилівські володіння Полтавському губернському земству. Кустарне виробництво зустріло активну підтримку з боку останнього, яке відкривало показові пункти, майстерні та навчальні школи. У Полтаві було засновано кустарний склад, що займався, як постачанням сировини народним майстрам, так і реалізацією творів народного мистецтва. При складі існував музей, у якому проводилися виставки кустарних промислів, а також збиралися колекції кращих зразків старовинних українських килимів.

Дослідник А. Зарембський так описує роль земства, що взяло «до своїх рук збут килимових виробів, як на місці, так й у більш крупних центрах та за кордоном; розширивши таким чином збут, земство тим самим, звісно, кінцево надало килимовому виробництву характеру кустарного промислу» [39, с. 6]. З ініціативи кустарного відділу земства у Решетилівці було

відкрито ткацький навчально-показовий пункт і майстерню-школу, що швидко перетворилася у значущий на Полтавщині осередок народних художніх промислів. Майстерня мала більше сотні ткацьких і килимарських верстатів, на яких виготовляли килими.

Про діяльність навчально-показового пункту йдеться у решетилівському документі, що зберігається нині у місцевому музеї. Так, за ксерокопією рукописів А. Ткаченко: «Була куплена коняка спеціально для поїздки по віддалених селах, для роздачі робіт жінкам, котрі в силу сімейних обставин не могли прийти до Решетилівки». Ці дані окреслюють окремі невеличкі кроки із розвою килимарства в осередку початку ХХ ст.

Килимарство було налагоджене як виробниче завдяки допомозі видатному фахівцю, художниці Є. Прибильській. Зберіглися матеріали, що фіксують відомості про сировину того часу: «Для успішності було викликано бригаду з трьох осіб килимарниць з села Опішне, котрій попрацювали декілька років у Решетилівці, залишивши після себедобре підготованих майстрів, ткачих килимарниць. Килими вироблялися виключно рисунками українськими, котрими багатий наш музей краєзнавчий ум. Полтаві. Сировиною для килимів майстерня забезпечувалася через кустарний склад» [107].

Губернське земство для масового виробництва художньої продукції надавало взірці, які копіювали з давніх народних килимів Полтавщини. У Решетилівському музеї зберігається реконструйований пізніше майстрами фабрики килим середини ХІХ ст., з типовими для цього краю квітковими мотивами, і килимок, який був для молоді навчальним зразком.

Найбільшим у губернії решетилівським навчально-показовим пунктом керували художниця В. Болсунова й майстриня А. Ткаченко. Виготовлені в Решетилівці килими були досконалі за технічним й художнім рівнями. Деякі з них з успіхом демонструвалися на ІІ Всеросійській виставці кустарних виробів у Петрограді 1913 р., а також були відзначені високими нагородами на всесвітній виставці у Парижі.

Внаслідок воєнних дій протягом Першої світової війни була знищена частина обладнання, також бракувало вовни та барвників, тому усі килимарські осередки тимчасово припинили своє існування, хоча килимарниці, що могли передати традицію, були живі.

У пореволюційний час за умов нестачі промислових товарів і завдяки НЕПу народні ремесла набули інтенсивного розвитку. Решетилівська майстерня однією з перших відновила свою діяльність. Багато зусиль для відродження решетилівського килимарського промислу доклала невтомний організатор А. Ткаченко. 1922 р. на базі майстерні-школи організувалася артіль «Троянда», яку 1926 р. перейменовано в артіль імені Клари Цеткін [143].

Вироби артілі з перших років здобули популярність у населення. Досягнення у галузі килимарства успішно демонструвалися 1923 року на Всеросійській сільськогосподарській виставці у Москві, 1927 року – на ювілейній виставці мистецтва народів СРСР. Неодноразово Решетилівська артіль брала участь у виставках українського народного мистецтва за кордоном: в 1924 р. – в Мюнхені, в 1925 р. – у Парижі, в 1928 р. – у Ляйпцігу. У 30-ті роки близько 85% продукції експортувалося за кордон.

Ткали в артілі килими безворсові, полотняного переплетіння, традиційним способом – на вертикальних верстатах технікою «Кругляння», внаслідок чого кожний орнаментальний мотив робився окремо (без збереження правильних рядків). Використання рослинних барвників – лушпиння цибулі, горіха, вільхові шишки – надавало приємні ніжні тони. Багато орнаментальних килимів масового призначення виконувалося за старовинними музейними зразками.

1935 р. при Київському державному музеї українського мистецтва почали працювати художні майстерні, для роботи в яких запрошувалися талановиті майстри. Вони створювали й впроваджували у виробництво артілі нові зразки художніх виробів.

З 1930-х років постало питання щодо нового типу оформлення інтер'єру – для споруд громадського призначення: палаців культури, санаторіїв, будинків відпочинку, спортивних залів тощо. Як наслідок, зближення народного й професійного мистецтва виокремився новий тип килима – тематичний. Він був результатом співпраці художників-професіоналів, які виготовляли ескізи, і килимарниць, які безпосередньо ткали килим. Окрему групу складають портретні килими.

Поступово, від середини – другої половини 1920-х років тематичний килим [94] поряд із виробами з квітково-рослинними композиціями набув значної популярності. Так, упродовж 1930–1940-х рр. зайняв вагоме місце в асортименті решетилівського виробництва. Щодо правомірності появи у народному декоративному мистецтві сюжетних композицій чи не найкраще відповідають слова мистецтвознавця Н. Дмитрієвої, які приводить у своїй науковій праці український вчений Б. Бутник-Сіверський: «Як і всяке мистецтво, прикладне також народжується з прагнення розповісти про своє життя, відтворити його у барвах і лініях. І якщо уважно придивлятися до всіх цих килимів, вишиванок, іграшок, посуду, скриньок, ми переконаємося, що дійсно всі ці речі <...> несуть у собі тенденцію розповіді, начало сюжету. Вони розказують про працю і побут, про давніх і нових героїв, про звірів і птахів; розповідають і легенди й бувальщину. Дати повну волю цьому прагненню, зробити мистецтво максимально наснаженим тематично і тим самим гнучкішим, різноманітнішим і вільним за формою – таке завдання ставить сама радянська дійсність перед художниками з народу» [14, с. 31].

Про артільне виробництво тематичних килимів відомо також за доробком родин Бабенків та Товстух. Так, народний художник України, надалі директор фабрики Л. Товстуха високо оцінював зроблене у цій ділянці. Загалом, слід відзначити, що найперші решетилівські тематичні твори, які були виконані за сюжетним принципом гобеленів дещо відрізнялися від аналогічних творів, котрі виконувались у Києві решетилівськими килимарницями.

На початковому етапі розвитку цього сегменту виробництва, майстрині намагалися ввести до традиційного твору з орнаментальним або рослинним оздобленням оновлені мотиви та сюжети. Надалі на основі цих напрацювань видозмінювалася техніка. Адже гобеленове плетіння дозволяло більш делікатно виконати килими з портретами штибу творів «Богдан Хмельницький», «Герб України», килим з силуетом Т. Г. Шевченка й ін. [143].

Наступна перерва у діяльності артіль пов'язана з періодом тимчасової окупації України фашистськими загарбниками. Була зруйнована вся матеріальна та технічна база, килимарські і ткацькі верстати разом з багатьма членами артілі вивезені до Німеччини.

Після звільнення села Решетилівки 1945 р., артіль відновила свою діяльність. Якщо у довоєнні роки вона працювала за ескізами, що присилалися із центру, то згодом стала працювати частково за ескізами, одержаними від Укрхудожспілки, і за ескізами місцевих авторів. Виявилось зростання ролі художників у роботі підприємства. Процесу зближення професійного та народного мистецтва допомагала спеціальна художня освіта, яку народні майстри одержували у фахових училищах і технікумах – у Решетилівці, Дігтярях, Кролевці, Вижниці, Києві й інших містах.

1953 р. до штатного розкладу артілі була введена посада художника, яку обійняв на той час начальник килимового цеху (а пізніше директор вже фабрики) Л. Товстуха. Почався новий період у творчому розвитку народних художніх промислів Полтавщини, який характеризується появою виразного авторського компонента творів.

На виробництві продовжили розробку орнаменту у двох напрямках – рослинному й тематичному. З'явилися нові рослинні елементи у квітковому килимі – листя з гронами винограду, колосся пшениці тощо.

1960 р., після закінчення будівництва нових приміщень і покращення умов, промартіль стала фабрикою. Відомий художник-килимар О. Бабенко відзначає, що «найвиразніше сформувався і виокремився решетилівський

стиль на терені українського культурно-мистецького простору протягом півстолітнього періоду роботи фабрики художніх виробів ім. Клари Цеткін» [143].

Килими наступних років були орієнтовані на оформлення житлових інтер'єрів одно-двокімнатних квартир, тому мали невеликі розміри і спрощені орнаментальні мотиви та композиції. Килими з рослинним декором мали стандартні розміри: 200х300 см, 150х210 см; з геометричними мотивами – 90х200 см, на диван – 150х60 см. Виробляли і сувенірні килимки, розмірами 70х120 см, 40х60 см.

Випуск килимів рослинного орнаменту був для фабрики збитковим. Тому було прийнято рішення щодо виготовлення килимів геометричного орнаменту, які за технологією вважалися менш трудомісткими і більш рентабельними [127].

У решетилівському музеї знаходиться килим з геометричними розетами, що не схожий на килими західних областей України. Відрізняється він і композиційною побудовою, і насамперед, колоритом, який є типовим для Полтавщини. Проект цього налавника належить Н. Бабенко – провідній художниці й непересічному автору перш за все квіткових килимів.

На підприємстві працювали численні талановиті особистості, які залишили яскравий слід в історії українського декоративно-ужиткового мистецтва: Іван Гулик, В'ячеслав Шайков, Ніна Тельнюк, Галина Мидриган, Надія Бабенко, Борис Баранов, Лідія Кришталь, Валерія Тараненко, Василь Кріль, Петро Шевчук, Леонід Товстуха. Ці автори вдало поєднували прадавні мистецькі традиції з власною творчою особистістю.

Високопрофесійні кадри килимарниць і фарбувальниць пряжі забезпечили безперервний потік на Решетилівську фабрику художників та дипломників вищих навчальних закладів та художніх училищ – було престижно отримати право на виконання тут авторських робіт. З часом підприємство лишилося єдиним не лише в Україні, а й на теренах усього Радянського Союзу, де умови дозволяли виконувати вироби будь-якого

формату. Єдиною умовою виготовлення на цій базі творів було одержання художниками-фахівцями права на виконання гобелену в Укрхудожпром і Держплані УРСР. Це виводило дане підприємство на щабель підприємства-лідера галузі загальнодержавного рівня [127].

Петро Шевчук, килимар, який працював останні 19 років діяльності фабрики головним художником, також згадував, що, приміром, могли до півроку очікувати своєї черги митці з Росії, Білорусії, Молдови (звідки потім запозичили основні прийоми) [196], Азербайджану, Казахстану, Туркменії, Чувашії, Узбекистану. Щороку на фабриці виконувались дипломні роботи студентів художніх інститутів Києва, Харкова, Львова, Москви і Баку.

Особливі орнаментальні килими на базі народних традицій рослинного килимарства Полтавщини відрізняють роботи заслуженого художника України О. Машкевича і П. Коротич (50-ті роки). Упродовж наступних десятиліть з фабрикою співпрацювали відомі художники – І., М. і Н. Литовченки, Л. Жоголь, В. Прядка, О. Владимірова, А. Александров, К. Бердніков і багато інших. Талановиті автори задіювали майстерність решетилівських килимарниць і вносили в ескізи художніх виробів індивідуальні риси. Кращі виразальні та декоративні ефекти досягались новими технічними прийомами з використанням різних видів пряжі.

Паралельно з виконанням плану з виготовлення килимів масового споживання зі спрощеною композицією й однотонним тлом, фабрика випускала авторські роботи виставкового характеру.

Решетилівськими майстринями виконані грандіозні гобелени для Українського дому, для бенкетного залу палацу «Україна», «Древо знань» – для Сумської обласної бібліотеки, для готелів Москви «Юність» і «Севастополь». Гобелен «Народжені рідною землею» за ескізом народного художника України Л. Товстухи у 2005 р. подарований Верховною Радою України Раді Європи у Страсбурзі. За ескізом лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка заслуженого майстра народної творчості України Н. Бабенко витканий килим «Дерево життя», який був 1969 р. переданий від

України в дар Організації Об'єднаних Націй і донині презентує нашу країну у Блакитній залі штаб-квартири у Нью-Йорку. Гобелени і килими, виготовлені на фабриці, прикрашають не один музей України.

За роки існування фабрики, вироби більше 100 разів експонувалися на різноманітних виставках як в Україні, так і в міжнародних – у містах: Брюсселі, Дамаску, Лос-Анджелесі, Марселі, Велико-Тирново, Торонто та інших.

Фабричне виробництво килимів з поч. ХХІ ст. поступово припинило свою роботу. Деякий час на її базі діяла Решетилівська майстерня, а зараз ткачі килимів повернулися до того, з чого починався промисел – до надомництва. Але й донині з'являються унікальні твори, орієнтовані на поціновувачів і колекціонерів.

Дотепер діє у Решетилівці художній професійний ліцей, готує нових майстрів, вводячи молоде покоління в унікальний промисел Полтавщини. Попри суспільно-економічні негаразди, молоді учні мріють пов'язати своє життя із традиційними ремеслами. При цьому цінується у сучасних творах спадкових майстрів не лише архаїчність візерунків з обереговою функцією, що апелюють до традиції, а й краса узгоджень пропорцій елементів, що квітують на готових виробах, наче символи добробуту та щастя нашого місцевого люду [53].

Тобто, решетилівський килим пройшов довгий еволюційний шлях. Велика кількість талановитих майстрів брали участь у його становленні і розвитку. Досягаючи вершин майстерності, вони отримали звання заслужених і народних художників України, заслужених майстрів народної творчості. Митці зберігали традиції ремесла й у той же час наповнювали їх новим змістом. Основною формою виробництва і в наші дні залишається надомна праця.

На різних історичних етапах змінювались форма, розміри та оздоблення килимових виробів в залежності від їх функціонального призначення. Відповідно до середовища побутування та призначення

виготовлялися різні типи килимів. Типовими стали безворсові двосторонні вироби. За типологічними ознаками килими Полтавщини можна розділити на такі групи: килими з геометричним орнаментом, з рослинним орнаментом, штибу гобеленів і церковні.

Решетилівський килим щодо трактування мотивів, побудови композиції, використання кольорів розвивався в руслі полтавського орнаменту. Тому для характеристики типологічних ознак килимів скористаємося опублікованими зразками, а також зразками з музейних збірок Полтавського краєзнавчого музею ім. В. Кричевського, Полтавського художнього музею (галерея мистецтв) ім. М. Ярошенка та Національного музею українського народного декоративного мистецтва.

Щодо побутування на Полтавщині килимів літургійного вживання, знаходимо лише опис Я. Риженко збірки Полтавського Державного Музею в 1928 р.: «В збірці є лише п'ять килимів літургійних. На однім з них в центрі подано постать янгола, а на останніх “Голгофу”. Усі чотири примірники тотожні своєю композицією й усі датовані – два роком 1827, а останні 1837» [128, с. 15]. На жаль, наразі з цієї групи відомий лише один виріб.

Побутували на Полтавщині килими з геометричним орнаментом, але вони не набули значного розвитку. Інколи такі килими мали другорядне значення, ними переважно покривали ослони. Виконували килими-налавники з геометричним орнаментом на горизонтальних ткацьких верстатах рахунковою технікою. Основу декору становили смуги різної ширини, які чергувалися з простими мотивами – квадратами, східчастими трикутниками, східчастими ромбами і восьмикутними розетами. Розміщувалися елементи рядками або в шаховому порядку. Зустрічаються в орнаменті восьмикутні зірки, розфарбовані навхрест в два кольори.

Вчений Я. Риженко відзначає спорідненість зірчастих сполучень решетилівських виробів із мотивами орнаменту на східних килимах [128, с. 14]. Геометричний орнамент Полтавщини відрізняє число зірок у поперечному ряду – їх три або п'ять. Зірки, східчасті ромби і трикутники

наявні орнаменті килима XIX ст. із ПХМ. На Решетилівській фабриці в XX ст. проектувала килими з геометричними мотивами художниця Н. Бабенко.

Все ж таки, панівним на Полтавщині був тип килимів рослинного орнаменту. Ткали їх на вертикальних станках – кроснах. Майстри творчо вдосконалювали улюблену в тутешніх місцях гребінцеву техніку, користувалися прийомом «Кругляння», що надавав тлу живописного звучання.

Дослідник українських килимів України Б. Крижанівський був певен, що деякі місцеві прийоми укорінювались «у східних першоджерелах українських килимів» і наводив приклади композиційної побудови орнаменту килимів східних, зокрема перських:

- килими із зображенням мисливських сцен у вигляді цільної картини;
- килими, на яких малюнки рослин і тварин ритмічно розташовувалися однаковими групами;
- килими, на яких другорядні дрібні рослинні елементи розміщувалися між фантастичними квітами або квітковими групами;
- килими, на яких квіти розташовувалися горизонтальними рядами або групувалися навколо центру (або кількох центрів, що знаходилися на поздовжньої вісі килима) [72, с. 22].

У межах групи килимів рослинного орнаменту ясно вирізняється ряд типів по композиції. Зазвичай, композицію складають центральне поле і кайма. У першу чергу варто розглянути оформлення поля килима.

Частіш за все орнамент має рапортне розміщення мотивів. Найпростіший варіант – мотиви ритмічно повторювані вертикальними і горизонтальними рядами або в шаховому порядку. Чітке розташування елементів на полі виробу бачимо на килимі, що виткали колгоспниці с. Решетилівка для Виставки українського народного мистецтва 1936 р., на окремих килимах XIX ст. з колекції ПХМ – мотиви у шаховому порядку.

У деяких виробах цієї групи мотив повторюється весь час в одному напрямку. Таку композицію ми можемо бачити на килимі XIX ст., що знаходиться у колекції НМУНДМ. Або мотиви можуть розміщуватися у різних напрямках. Наприклад, на решетилівському килимі 1968 р., де елементи одного ряду спрямовані в один бік, а другого – у протилежний.

Зустрічаються килими з орієнтацією узору в напрямі до центру. Наприклад, таке розміщення ми бачимо на килимі XVIII ст. зі зб. ПХМ.

Трапляються складніші варіанти композиції – використання двох або більше мотивів. Нетривіальний візерунок міститься на килимі з НМУНДМ, де всі елементи, що розміщуються рядами по центральному полю, не повторюються. У центрі поля – зображення птаха, яких тримає здобич. Досить реалістично трактовані орнаментальні форми поля. А квітова гірлянда кайми більш стилізована. Використання декількох мотивів знаходимо і в орнаментах майстрів наступних поколінь, наприклад, у творі Л. Товстухи 1972 р.

Наступний тип – великі квіткові елементи, що знаходяться у центральній колонії один над одним, а більш дрібні розташовані навколо. На прикладі килима XIX ст. із ПХМ бачимо в центрі великі сильно стилізовані квіти з листям і навкруги маленькі, повернуті в різних напрямках дрібні гілочки з квітами і пуп'янками.

Не можна не відзначити такий тип рослинного орнаменту, в якому середина обмежена контурами картуша. Цей вид у XVIII ст. прибрав назву «панського». Таку композицію мають килим XVIII ст. із ПХМ. Пізніше у Решетилівці виконували килими, що мали в своїй орнаментиці нагадування епохи панських килимів. Малюнки такого орнаменту були взяті з довоєнних років майже у незміненому вигляді. Прикладом слугує килим 1958 р. за ескізом К. Лісової.

Щодо доцентричної композиції, де всі елементи розташовуються навколо деякого центру, в килимарстві Полтавщини твори такого типу зустрічаються досить часто. Так виконано килим з Решетилівки 1958 р.

Переваги такого типу в тому, що центральний мотив можна легко замінити будь-яким малюнком. Я. Запаско вважає, що саме так народився орнаментально-тематичний килим.

Цікавим прикладом централізованої схеми є орнаментальний килим Решетилівської артїлі, витканий за народним зразком в 30-ті рр., своєю формою наближений до квадрата. У центрі поля – великий мотив з зображенням квітів у кошику, довкола якого розміщені дрібніші квіткові мотиви.

З другої половини ХХ ст. активно використовується в килимах Решетилівської фабрики інша схема центральної частини, де листя і квіти зв'язані одним стеблом. Приклади ми бачимо на килимі Л. Товстухи «Квіти Перемоги».

Орнамент на килимі Н. Бабенко «Ювілейний» вже більш нагадує один із давніх символів українського мистецтва – дерево життя. Ще яскравіше цей мотив втілений в килимі «Осінь».

Оригінальний малюнок можемо побачити на наступному решетилівському килимі – Н. Бабенко «Калина». На ньому центральне поле заповнено одним рослинним мотивом з масивно трактованим листям, а також квітами й фігурками пташок.

Особливого значення в композиції килима має рішення кайми. Ширина її варіюється у значних межах. Зустрічаються вироби, в яких кайма зовсім відсутня, як на давніх полтавських килимах. Поширеною є кайма на загальному для килима тлі, відокремлена від центрального поля лише вузькою смужкою іншого кольору. У переважної більшості решетилівських килимів кайма охоплює поле з усіх боків. Типовим рішенням є контрастне забарвлення тла поля по відношенню до тла кайми.

Поширеним рисунком кайми є орнаментальна гірлянда в різних варіантах. Це може бути рапортне повторення окремих мотивів, або гірлянда обвиває килим замкнутим колом, а на деяких зразках вона в'ється симетрично від кутів до середини.

В наступних прикладах розглянемо декілька типів кайми:

- облямівка у вигляді вузенької смуги;
- у вигляді зубців;
- кайма має вид бігунця;
- кайма заповнена квітковою гірляндою.

Велику роль відіграє колорит килима. Колористична гама решетилівських килимів побудована на гармонії м'яких, найчастіше світлих тонів. Квіткові полтавські килими мають соковиті живописні, пастельні, тони. Часті поєднання золотисто-жовтого тла з ніжними блакитними, синіми, зеленкувато-салатовими, рожевими, білими й світло-коричневими кольорами візерунку. На килимах з темно-коричневим або чорним тлом переважають різних відтінків червоні, золотаво-вохристі, сині, зелені та білі кольори малюнку. Для килимів з блакитним тлом пасують орнаментальні вкраплення золотаво-жовтих, коричневих, ніжно-рожевих, червоних і зелених барв.

У Решетилівському килимарстві особливого розвитку набула техніка «Деркання» – використання гармонуючи одне з одним відтінків одного кольору, завдяки чому тло стає надзвичайно живописним, набуває ефекту мерехтіння. У давнину такий вид фону виходив завдяки використанню домашньої вовни сірого кольору, яка має неоднорідне, меланжеве забарвлення. Згодом майстри навмисно підбирали відтінки тонів, добиваючись мінливо-пожвавленого колориту.

Килими типу «гобелен» – настінні килими із сюжетними або орнаментально-тематичними зображеннями. Передумовою появи, ймовірно, можна вважати килими XVIII ст., які були поширені в побуті панівних класів і виготовлялися в поміщицьких майстернях. Я. Риженко в матеріалах до виставки килимів Полтавського Державного Музею 1928 р. описує кілька килимів із збірки, «що їх оформлено за гобеленовими принципами»: «мабуть, найбільш інтересним зразком є гобеленовий килим, що на нім подано розкішний пейзаж, а на його тлі в динамічних рухах взорів та пташок». І далі

продовжує: «Цікавим зразком є килим, що в його центрі, в овалі подано улюблений мотив пелікана, а по боках чотирьох левів» [128, с. 14].

Принагідно варто відзначити, що зображення пелікану «як символу самопожертви, християнської любові, символу Церкви» було розповсюджено в українському мистецтві, про що пише мистецтвознавець Т. Кара-Васильєва [52]. Дуже поширений орнаментально-тематичний тип килимів був у виробках Решетилівської артілі.

Пізніше з'являється новий вид портретного килима. Портретне зображення подано в профіль, трактовано силуетно, площинно, воно стає центральним мотивом композиції. Такий підхід використали решетилівські килимарниці в тематичному творі, виконаному за ескізом Е. Бережної. Силуетне зображення В. Леніна вкомпановано у центр п'ятикутної зірки, яка утворена з листків папороті. Рослинний орнамент плавно звивається навколо зірки і заповнює всю площину килима.

Окремою групою серед тематичних виділяються портретні килими. Решетилівськими килимарницями в 1939 р. до 125-річчя дня народження поета було виконано портретне зображення Т. Шевченко на чистому нейтральному тлі, орнаментоване каймою-рамкою. Гарне поєднання портрета Кобзаря й орнаменту з типових полтавських квітів характерне для почерку народної художниці України Н. Бабенко.

У розробці нових малюнків брали участь художники Центральної художньо-експериментальної лабораторії при «Укрхудожпромспілці» у Києві. Низку проектів унікальних тематичних килимів залишили після себе художники Поліна Коротич і Олег Машкевич.

На килимі за картоном художниці П. Коротич, наприклад, зірка займає центр поля. Навколо неї розміщено чотири букети, утворені з тих же рослинних мотивів. В основі такої композиції лежить характерний для полтавських квіткових центричних килимів принцип акцентування одного з орнаментальних мотивів за допомогою укрупнення його і розміщення в центрі поля.

Новаторським був килим, виконаний за ескізом художника О. Машкевича. Світлий життєрадісний колорит безворсового килима поєднує теплі тони. Домінують золотисто-жовтий колір фону і червоно-брунатний кайми. Самий колорит дає образне узагальнення природи сонячної країни безкрайніх полів золотої пшениці. Поетичну метафору підсилює зображення колосків, ритмічно розміщених на центральному полі килима.

Герб Української РСР тут обрамляє вінок з великих квітів, трактованих по-полтавському площинно. Колоски введені у рисунок вінка і допомагають поєднати зображення герба з традиційним рослинним орнаментом, слугують об'єднуючою ланкою. Основна тема килима продовжує розвиток і в каймі. У гірлянді квітів укомпоновані відрізки стрічки з кольорами державного прапора Української РСР.

Орнаментально-тематичні килими відрізняються оздобленням у вигляді малюнка символічного або емблематичного характеру. Було створено ряд килимів, композиційним ядром яких стала зірка як символ нового життя, утворена за допомогою мотивів стилізованого полтавського рослинного орнаменту. Зустрічаються зображення гербів, Кремлівської вежі, ордена Перемоги.

У другій половині XX – початку XXI ст. найхарактернішими рисами творів решетилівських майстрів стають декоративно-площинне трактування композицій, асоціативні образи, переосмислена народна фольклорна основа. До таких творів відносяться квіткові орнаментальні килими і гобелени Л. Товстухи, Н. Бабенко, Є. й О. Пілюгіних, В. Деркача, П. Шевчука, С. Вакуленка, Н. Дмитренко, О. Бабенка і інших.

Описані типи килимових виробів складають яскраву картину українського килимового мистецтва, яка створювалася багатьма поколіннями митців Решетилівки.

Решетилівські килими – самобутнє явище в українському мистецтві, яке досягло нового звучання в наш час. Сьогоденне мистецтво килиму характеризується успішним відродженням народної культури і

примноженням художньої традиції цього краю. Знавець українського килимарства В. Ханко пропонує розглядати тут традицію «не як застиглий, змуміфікований зовнішній канон, а як згусток образного мислення народу» [160, с. 51]. І тому дуже доречним поряд з традиційними прийомами творення є розмаїття орнаментальних форм, розширення тематики, винахідливе декорування виробів, що з'явилося від другої половини ХХ століття.

Як і раніше, для створення килимів майстри користуються спеціальною вертикальною рамою – кроснами. Основою великих за розміром килимів слугує груба конопляна пряжа, а для більш тонких – бавовняна. На піткання йде, переважно, фарбована вовна.

Рослинні узори створюються завдяки використанню традиційного технічного прийому «Кругляння», а тло майстри пожвавлюють за допомогою прийому «Деркання». За усними свідченнями художника-килимаря, викладача Решетилівського художнього професійного ліцею Петра Шевчука, у давніх килимах траплялося так, що фон ткали в одну нитку, а квітки і листочки – у дві, що надавало узору об'єму. Нині для створення глибини простору, гри світла й тіні митці звертаються до нових художніх засобів. Сучасні пошуки особливого декоративного рішення площини килима призвели майстрів до використання змішаних технік (плетіння, в'язання тощо) і застосування нових матеріалів (шовку, люрексу, синтетичних волокон із незвичною фактурою, доповнення рельєфу ткані поверхні шнурками, вузлами, ворсом).

Дотепер величезне значення у килимарстві має фарбування пряжі. Хоча сучасна хімічна промисловість і досягла значного розвитку, для одержання деяких тонів, майстри користуються переважно рослинними барвниками. Наприклад, художник з Решетилівки Євген Пілюгін нотував рецепти отримання деяких кольорів. Так, помаранчеву фарбу можна добути з маленьких листочків і білих квітів верби, яку варять з додаванням галуни. Чим довше тримають в розчині вовну, тим темнішим буде колір. Червону

фарбу роблять з листків і кори лисниць (яблуня-дичка), а також із квітів та листочків материнки.

Зазвичай, виробленню килима передусє створення кольорового ескізу, потім тушшю виконують в натуральну величину шаблон, на якому художник зображує усі деталі майбутнього твору з точною передачею кольору. Шаблон закладають за основу і саме по ньому тчуть орнамент.

Типовими елементами для орнаментациї решетилівських килимів залишаються мотиви, які народні майстри брали з рідної природи. Найулюбленішими зразками місцевої флори є жоржини, тюльпани, троянди, іриси, яблуневий цвіт тощо.

Повноцінним елементом у композицію входить кайма. В килимах з рослинним візерунком (якщо вона є), на відміну від аналогічних типів східних килимів, кайма ніколи не зливається з орнаментом поля і не втрачає свого призначення облямівки виробу, вона немовби замикає візерунок й об'єднує всю композицію. Її застосування зумовило велику різноманітність всередині творів різних розмірів – від маленьких килимків для дитячих кімнат до монументальних панно для оздоблення суспільно-громадських інтер'єрів, так і серед тематичного наповнення килимового простору.

Серед традиційних композиційних рішень у групі квіткових килимів залишається ритмічне розташування рослинних мотивів або заповнення поля суцільним візерунком, що розвивається з однієї чи двох гілок. Традиційні схеми квіткової орнаментики народних полтавських килимів лежать в основі творів Л. Товстухи і Н. Бабенко. Килим з колекції НМУНДМ Л. Товстухи – яскравий приклад такого композиційного рішення.

Ще одна особливість рослинного орнаменту полтавських килимів – цевіддзеркалення у них стилю бароко з його урочистою підвищеною декоративністю і пишною орнаментациєю, що притаманне також у певній мірі й опішнянському гончарству. Зокрема, слід відзначити, що до означених традицій зверталися решетилівські художники-килимарі ХХ ст., які трансформували барочні форми, своєрідно їх інтерпретуючи. Це дозволило

зберегти у решетилівському килимі таких відомих майстрів, як Л. Товстуха та Н. Бабенко оптимістичний лад візерунку, який відзначається соковитістю рослинних мотивів. Їх трансформації творчих елементів дозволили оновити існуючі традиції, досягнути нових висот у творчості. Наприклад, килим Н. Бабенко «Весняний» можна вважати авторським переосмисленням давнього типу місцевих виробів, що й сьогодні не втратили своєї актуальності.

Новітній поступ збагатив іконографію решетилівських килимів сюжетно-фігуративними композиціями, введенням геральдичних, портретних зображень.

Важливе місце у творчості решетилівських килимарів посідають гобелени на тему природи. На килимах творчої родини Бабенків зображені фантастичні квіти, що саме квітнуть, а також птахи. Любов'ю до рідного краю просякнуті гобелени Є. і О. Пілюгіних, П. Шевчука, Б. Баранова, В. Шайкова, Н. Токової (Тельнюк) та інших майстрів.

З другої половини ХХ ст. збільшується випуск декоративних килимків-гобеленів малих форм для оздоблення житлових інтер'єрів. Таким гобеленам притаманне звернення до камерних тем.

Слава сучасного решетилівського килима безпосередньо пов'язана із натхненною творчістю сучасних майстрів, кожен з яких робить свій внесок у розвиток традицій народного килимового мистецтва. Багата Решетилівка талановитими майстрами, у чиїх творах гармонійно взаємодіють традиції і сучасність. Індивідуальне світосприйняття кожен художник втілює за допомогою особливої манери виконання і низкою оригінальних рішень. «Спроба творчого опанування художньою спадщиною народу в кожного митця мають свої відмінності, розвиваються різними шляхами, використовуючи різноманітні джерела» – зазначає вітчизняний мистецтвознавець Н. Гассанова [19, с. 20].

У Решетилівці від третьої чверті ХХ ст. відбувалося становлення як художника і майстра-виконавця Леоніда Товстухи, якому належить велика

заслуга в організації гобеленного виробництва в Решетилівці. Випускник Кролевецького технікуму художніх промислів, він понад 50 років свого життя віддав решетилівській килимовій фабриці. Тут він пройшов шлях від майстра килимового цеху до головного художника, а згодом очолив підприємство. При цьому Леонід Самійлович ніколи не полишав творчої роботи. Досягнувши вершин творчості, він привів до всесвітнього визнання і твори решетилівських майстрів.

У майстерні Л. Товстухи народжувалися проекти орнаментальних килимів для масового виробництва, що виготовлялись на фабриці, й унікальні авторські твори. Завдяки новаторському трактуванню орнаментики, оригінальним композиційним рішенням, Леонід Самійлович надає друге дихання традиційному мистецтву килимарства Полтавщини.

Яскраво виявляється талант художника у створенні низки орнаментально-тематичних килимів. Визнання автору приносять портретні зображення Тараса Шевченка, Богдана Хмельницького, що вдало поєднані з традиційними рослинними мотивами. Прикладом такого введення в орнамент тематичного елемента можна розглядати килим з колекції НМУНДМ, де музичний інструмент оточують стилізовані типові полтавські квіткові галузки.

Квіткові композиції на основі народних килимів Полтавщини займають чільне місце в творчості Л. Товстухи. «Блакитний», «Білий», «Червона гвоздика», «Центаурії і пташки» та інші килими приваблюють вишуканими орнаментальними формами і гармонійною колірною палітрою. Подальшу стилізацію традиційних квіток зустрічаємо в килимі 1960 р. з колекції НМУНДМ. У творі «Червона гвоздика», розглядаючи в різних ракурсах квітку, з різних точок зору, майстер створює збірний образ гвоздики. Килим «Центаурії і пташки», який не має звичного обрамлення, являє собою фантастичний сад дивовижних квітів, які начебто випромінюють світло.

Л. Товстуха створює цілий ряд гобеленів асоціативного плану – серії «Пори року» і «Барви природи». Бажання передати враження від природи в

різні періоди року художником втілюється за допомогою орнаменту і коліру. Своєрідна тональна гама кожного килима створює то ліричний, то урочистий настрій. У гобеленах циклу «Пори року» Леонід Самійлович, за висловом мистецтвознавця А. Жука, «символічно відтворив ідею вічності життя з його ритмічними циклами відновлення» [32, с. 67].

Взагалі, в творах Л. Товстухи неодноразово з'являється мотив Дерева, що розвивається від традиційної схеми зображення, набуваючи сучасного вигляду, наприклад, у килимах з колекції НМУНДМ.

Для інтер'єру Сумської обласної наукової бібліотеки було створено унікальний гобелен «Дерево знань». Він являє собою мотив квітучого дерева з коренями історії і птахами – символами мудрості. Воно символізує собою життя, що осяяне прагненням до нового, ще непізнаного.

Щодо творчої спадщини Л. Товстухи слід відзначити, що у його творчості відчутні як елементи традиції, так і власної художньої манери талановитого майстра, що здатен запропонувати новий погляд у мистецтві.

Авторські килими художника експонуються у різних художніх музеях, знаходяться у приватних колекціях України, Німеччини, Росії, Канади і США. Зустріти твори решетилівського майстра можна і в багатьох інтер'єрах. Вони прикрашають Музей Т. Г. Шевченко в Каневі, Музей-садибу М. В. Гоголя у с. Василівка Полтавської обл., Будинок-музей академіка Д. Яворницького у Дніпропетровську, готель «Юність» у Москві, Будинок молоді у Петербурзі, Національну спілку художників України у Києві, Раду Європи у Страсбурзі.

1986 р. майстрові було присуджено Національну премію України імені Тараса Шевченка. У 1992 р. йому присвоєно звання народного художника України.

Завдяки напрацюванням двох славетних митців-решетилівців Л. Товстухи і Н. Бабенко слава полтавського килима перейшла до решетилівського, в якому в традиційні форми художники ввели новий зміст, сюжет, і композицію.

Творчість Надії Бабенко виокремлюється з числа багатьох майстрів декоративно-ужиткового мистецтва. Надія Несторівна у решетилівському килимі обрала свій власний шлях, що було під силу її таланту. Високий мистецький рівень і виразне новаторство, пошук нових композиційних рішень – характерні відзнаки створених майстринею килимів-гобеленів.

Секрети виробництва традиційних килимів Н. Бабенко опанувала у Кролевецькому технікумі художніх промислів на відділенні килимарства, де отримала спеціальність техника-художника-технолога. З 1951 р. мисткиня в Решетилівській школі майстрів художніх промислів викладала технологію килимарства, композицію, проводила практичні заняття.

Працюючи з 1958 р. у Решетилівській промартілі імені К. Цеткін, Н. Бабенко розробляє зразки килимів для серійного виробництва, а з 1960 р. вона – головний художник фабрики художніх виробів. Захопившись ідеєю відновлення традицій художньої народної творчості Полтавщини, Надія Несторівна вивчала і копіювала давні килимові вироби у фондах музеїв, що знайшло потім відображення у створенні килимів із суто полтавськими орнаментальними мотивами і композиційними рішеннями.

Рідна природа було головним джерелом натхнення Надії Бабенко. Тому рослинно-аніمالістичні композиції в її творчості займають переважну більшість. Водночас, в унікальних авторських проектах традиції давнини набувають неповторної самобутності художниці. Прагнення оновлювати народну килимарську традицію художньо зміненими орнаментальними мотивами відбилося в зображенні незвичайних, фантастичних птахів, в неповторній грі квіткових форм.

Килими Надії Несторівни відрізняє особлива декоративність. Застосовуючи пишні орнаментальні форми в поєднанні з м'якими ніжними барвами, майстриня відображає у своїх творах почуття нескінченної краси природи і радості життя. Піднесеним настроєм, урочистістю відзначені її твори «Святковий», «Україна», «Свято весни»[49].

По суті, сміливе та тактовне оновлення мови решетилівського килима у Н. Бабенко отримало новий відлік розвитку. Привертає особливу увагу художня вираженість її лаконічних першоелементів, які отримують у творах авторки буйство фарб та оновлених орнаментальних форм, що апелюють до першовзорів українського бароко. Праці мисткині відзначаються вишуканим колоритом з делікатними тональними переходами та естетичною виразністю.

Надія Несторівна особливого значення надає техніці виконання. Так, вона у власній творчості намагається дотримуватися характерного для решетилівського ткацтва способу – «Деркання». Користуючись нитками одного кольору але різних відтінків, художниця досягає гармонійного поєднання ніжних барв узору і мальовничим фоном. Пошуками оновлення килимарської традиції є варіації технічних прийомів, що призвело до об'єднання гладкої поверхні з «петельчатою» фактурою у килимах «Дивоцвіт» і «Паморозь».

В усіх гобеленах мисткині яскраве вираження знаходять ідея, образ. У своїй творчості Н. Бабенко неодноразово звертається до мотиву Дерево життя, прадавнього символу, що використовувався багатьма поколіннями народних майстрів в усіх галузях українського мистецтва. Своєрідно трансформуючи означений мотив у своїх творах, художниця стає автором сучасного урочистого килима.

Таким є орнаментальний гобелен, витканий в 1969 р. для передачі в дар ООН від України. Композиційна побудова являє собою типову схему традиційного килима – площину поля суцільно заповнює рослинно-орнаментальний узор. Золотисто-вохристе забарвлення основного фону виразно контрастує з синім тлом обрамлення, – немов майорять у килимі кольори Державного Прапора України. Цей твір і донині гідно представляє українську культуру на міжнародному просторі.

Знаменними віхами життя видатної майстрині стало отримання звання та нагород. 1976 р. – заслужений майстер народної творчості України, 1981 р.

– медалі «За трудову доблесть» і «Ветеран труда», 1986 р. – Державна премія УРСР імені Тараса Шевченка, 2000 р. – Орден княгині Ольги III ступеня.

Килимарський спадок Н. Бабенко складають: ексклюзивні монументальні вироби – наприклад, для готелю «Либідь», Маріїнського палацу та Палацу «Україна» у Києві, килими із рослинним орнаментом, що виготовлялися невеликими серіями (оскільки це досить трудомісткий процес), геометрично-орнаментовані килими масового виробництва і серії невеликих сувенірних килимків. Її витвори експонувались на багатьох міжнародних виставках. Зараз дивовижні килими можна побачити у музеях Києва, Полтави, Сум, Канева. Окремі твори знаходяться у Художньому фонді м. Москви, Кабінеті міністрів та Художньому фонді України, приватних колекціях Росії, України, Франції, Німеччини.

Прямим продовжувачем розвитку решетилівського гобелена став художник декоративного мистецтва, член Національної спілки художників України та Національної спілки майстрів народного мистецтва України, кавалер ордена «За заслуги» III ступеня, лауреат премії імені Катерини Білокур за видатні твори традиційного народного мистецтва Олександр Бабенко. Твори талановитого майстра, нащадка славетної родини, демонструють водночас і близькість традиціям народного ткацтва, і яскраву самобутність художника в пошуках нового. При цьому відчутне прагнення О. Бабенка розвивати та доповнювати мистецьку традицію, збагачувати її [53].

Власну творчу манеру О. Бабенка вирізняють оригінальні композиції своєрідних орнаментальних візерунків. За допомогою гнучких ліній, плавного перетікання кольорів автор створює справжні художні полотна. Гармонійне поєднання пастельних тонів – відгомін давньої полтавської палітри.

У гобеленах майстра відображається романтичне захоплення світом природи і бажання передати її загадкову красу: серед квітів буває важко розгледіти незвичайних птахів, святкового вигляду набуває традиційне

Дерево життя. Звертається художник і до українських фольклорних мотивів: ось заграє на бандурі козак Мамай, або мов з глибин народної фантазії з'явилися казкові тварини.

У багатьох містах світу експонувалися роботи О. Бабенко – у Франції, Норвегії, Польщі, Німеччині, Хорватії, Україні, Греції і Росії. Зберігаються твори художника у музеях Києва, Полтави, Севастополя, Опішні і, звичайно, рідної Решетилівки, а також в приватних колекціях у США, Греції і Німеччині. Прикрашають гобелени і дуже престижні інтер'єри: Адміністрацію Президента України, Українське посольство в Греції, Генеральне консульство України в Гамбурзі, Український центр культури та бізнесу в Афінах й інші.

Визначальним для решетилівського килима стають зважена, переважно симетрична, композиція, гармонійне сполучення фарб пастельних тонів – жовто-вохристих, сіро-зелених, приглушених синіх, рожевих, коричневих і білих кольорів. Така палітра характерна, приміром, для килима невідомого автора із с. Решетилівка (1968), у творах О. Бабенка «Осінні барви» (1980), Н. Бабенко «Світанок» (1985) і «Весняний» (2005), Н. Дмитренко «Веселка», Є. Пілюгіна «Диво» (2008). Також характерною рисою продукції цього осередку є застосування техніки «Кругляння», яка за допомогою хвилястого руху ниток тла навколо кольорового мотиву створює певну виразну фактуру поверхні килима. Хоча промислове серійне виробництво поступово призвело до деякого спрощення орнаментики, в авторських творах Н. Бабенко і О. Бабенка залишаються прихильниками застосування характерного для решетилівських килимів мальовничого способу забарвлення тла – прийому «Деркання» (коли нерівномірно пофарбовані нитки у готовому виробі утворюють живописний прийом «мільфльору» – гармонійного живописного мерехтіння та саява поверхні виробу, що отримує вигляду полотняної картини).

Орнамент килимів артілі зберігав традиційний характер. Найчастіше вживалися звичні народні схеми розміщення квіткових елементів. Мотиви у

строгому ритмі здебільшого заповнюють центральне поле горизонтальними і вертикальними рядами. Характерними є килими решетилівських майстринь до виставки 1936 р., а також вироби Л. Товстухи (1960 і 1967) і Н. Бабенко – «Блакитний» (1963) і «Квіти в глечиках» (1964). Поряд з цим, спостерігаємо і більш вишукані орнаментальні схеми.

Так, ще у композиції решетилівського килима 30-х рр. і килима за проектом І. Павленко (1958), відчутне відлуння оформлення старовинних «панських» килимів – центральне розміщення кошику з квітами або великого квіткового мотиву та дрібніші розквітлі гілочки, які розташовані навколо. Наслідуючи музейним зразкам, з другої половини ХХ ст. виконуються килими медальйонного типу, де скомпоновані у середині рослинні мотиви оточені бароковою рамкою. Зокрема, килими за ескізом К. Лісової (1958), Н. Бабенко «Свято весни» (1978) і «Весняний» (2005), О. Бабенка «Білі квіти» (1978), П. Шевчука «Народний» і «Весняний».

Талант і любов до народних промислів переходить із покоління в покоління в решетилівській родині Пілюгінх. Набирався творчих сил і натхнення на щедрій полтавській землі широко відомий художник і поет, автор Герба та Прапора Решетилівщини, майстер-килимар Євген Пілюгін, голова сімейства. Професійну освіту здобував у Московському художньо-промисловому училищі ім. Калініна й Українському поліграфічному інституті імені І. Федорова.

Є. Пілюгін працює за місцевими традиціями килимарства з рослинним орнаментом. На його килимах можна зустріти традиційно стилізовані зображення мальви, соняшника, яблуневого цвіту та інші, і раптом несподівано квітнуть в осені каштани. М'які теплі – «полтавські» – кольори милують око на гобеленах з рослинно-аніمالістичними композиціями.

Виконані ці твори з урахуванням розуміння автора, що митець повинен не просто дарувати естетичну насолоду, а й дивувати глядача. Так, річка вільно продовжує течію, не зустрічає обмеження килимових рамок. Своє образне бачення майстер переносить й на гобелени, які, за його словами є

«художньо витканими картинами». Доречним у його творах є поєднання традиційної техніки ткання з «петельчастою» фактурою. У килимах і гобеленах митець відображає величність, довершеність і мальовничість навколишнього світу.

У 2001 р. виконував замовлення для Національного банку України, 2006 р. – для Національного палацу «Україна» в Києві, 2007 р. – для адміністрації Президента України. Роботи цього заслуженого майстра народної творчості України, лауреата обласної премії імені І. Котляревського, члена Національної спілки художників України (з 1990 р.) і Національної спілки майстрів народного мистецтва (з 1991 р.) зберігаються в музеях Полтави, Опішні, Решетилівки, Києва, Дніпропетровська, Запоріжжя та у приватних зібраннях, прикрашають інтер'єри ресторанів «Мисливський двір» у Харкові і «Казачок» у Києві.

У Решетилівському художньо-професійному ліцеї отримали путівки у творче життя доньки Євгена – Наталія та Ольга (остання від 2021 р. заслужений майстер народної творчості України), закінчивши навчання з відзнакою. Старша донька, Наталія Дмитренко, створює килими з традиційним орнаментальним вирішенням композиції і гобелени, які мають сучасне трактування фольклорних мотивів. Кілька років тому її гобелен «Архістратиг Михаїл» придбав дипломатичний корпус України для подарунку Папі Римському Івану Павлу II.

Розширює сюжетні рамки гобеленів Ольга Пілюгіна. Для створення широких образних асоціацій в своїх роботах килимарниця користується міфологічними і фольклорними мотивами, образами трипільської культури.

Сучасна художниця збагачує вовняну поверхню творів використанням незвичних для традиційного килимарства матеріалів – сизалю і люрексу. Пошуком нового стилю з'явилося відлуння решетилівської вишивки в орнаментиці гобелену «Пісенний край». Ми зустрічаємо тут дві особливості: вишивання «білим по білому» і принцип заповнення елементів різними видами швів. Наприклад, ми можемо побачити такий саме прийом у

Н. Бабенко на вишитому рушнику «Берегиня». Цікаве рішення ми зустріли в гобелені «Діброва» – гілки дерев, долаючи замкнутість кайми, «продовжують життя» в навколишньому просторі.

О. Пілюгіна з 2005 р. – викладач Полтавської дитячої художньої школи, з 2008 р. – член Національної спілки художників України, з 2011 р. – член Національної спілки майстрів народного мистецтва України. У 2013 р. на грант Президента України, за сприяння Національної спілки майстрів народного мистецтва, створює гобелен «Гетьманський». Аби реалізувати таку роботу, майстриня дослідила кращі зразки килимарства у стилі українського козацького бароко в музеях Чернівців, Полтави, Києва і Бута. Роботу виконано з натуральної вовни домашнього фарбування. Медова кольорова гама налічує 40 відтінків.

Гобелени молоді художниці знаходяться у Дніпровському історичному музеї імені Яворницького, Полтавському художньому музеї (галереї мистецтв) імені М. Ярошенка, Посольстві України у Болгарії (м. Софія) та у приватних колекціях в Україні та за кордоном.

Родина Пілюгіних є постійним учасником Всеукраїнських художніх виставок, а також Міжнародного етно-фестивалю «Країна мрій», виставок-ярмарків у музеї народної архітектури і побуту (Пирогів) та Музею Івана Гончара, Національного Сорочинського ярмарку.

Серед знаменитих майстрів-килимарів, що примножують славу Решетилівки – заслужений майстер народної творчості України Петро Петрович Шевчук. Випускник Вижницького училища прикладного мистецтва, він приїхав працювати й творити на полтавську землю, у знамениту Решетилівку, де з 1990 р., майже 20 років, працював головним художником на фабриці художніх виробів.

Килими Петра Петровича виконані в традиціях рослинного орнаменту Полтавщини, із застосуванням типових композиційних схем. Своїми творами майстер прагнув донести людям красу рідної землі і багатство спадщини, що залишили нам предки.

П. Шевчук є постійним учасником Всеукраїнських виставок, брав участь і в промислово-художніх виставках в Італії, Польщі, Чехословаччині. Його килими «Дванадцять птахів» і «Осінь мелодія» представляли українське сучасне мистецтво у Німеччині й Англії, Голландії і Канаді, США, Грузії, Молдові і Росії.

На додаток хочеться звернути увагу на ще кілька моментів. Незважаючи на використання майстрами розглянутих нами робіт різних індивідуальних прийомів у реалізації задуму, ми можемо спостерігати звернення до традицій, які притаманні решетилівському осередку. Наприклад, народні майстри здавна використовували улюблені квіткові мотиви, які стилізували в характерний для Полтавщини спосіб. Таку поширену стилізацію троянд і тюльпанів навів у своїй книзі відомий дослідник українського ткацтва С. Нечипоренко, а в низці творів сучасних килимарів ми зустрічаємо продовження життя (цих та інших) квітів та їх подальшу модифікацію. Загалом для решетилівського килима, що всотував різновекторну спадщину килимарства Полтавщини, характерне явище поліморфізму – множинності, розмаїтості форм, багатобразності та варіативності місцевої культурної традиції.

Звертаємо увагу і на взаємозв'язок різних мистецьких жанрів, адже Решетилівка здавна славилася на весь світ ще і вишиваними виробами. Як майстри-килимари, так і вишивальниці прагнули відобразити пишну красу рідної природи, її буйне цвітіння, завдяки чому на одному стеблі з'являються декілька різноманітних квіток. Такий художній прийом зустрічається й у сучасних композиціях. Дуже поширеним в орнаментиці було зображення птахів, що уособлювали в народному мистецтві кохання і добробут, втілювали світло і тепло, були здатні, мов ангели-охоронці, відвертати лихо. Птахи на решетилівських килимах в наш час все частіше стають головними дійовими персонажами.

До сказаного слід додати, що глибоко символічним є один із найдавніших орнаментальних мотивів народного мистецтва – мотив «Дерева

життя», який має також назви: Світове Дерево, Дерево Роду, Вазон. Своїми частинами Дерево символізує різні світи: коріння – підземний, стовбур – земний, і крона – небесний світ. Листя, квіти і плоди – це Духовна субстанція, а чітко виражена центральна квітка являє собою Вогонь Життя. Таким чином, Вазон-Квітка-Дерево символізує собою розмаїття і нескінченність життя. Звернення до цього мотиву актуальне і в наші дні. У ньому відчутна композиційна спорідненість орнаменту вишивок і килимів.

У зв'язку з цим виникає необхідність заснування ініціативної групи фахівців, які б взяли на себе просування бренду Решетилівського килима, а також здійснення цілої низки необхідних заходів. До останніх відносяться:

- систематизація відомостей про тяглість традиції килимового промислу у Решетилівці, про спілки певних майстрів та мистецькі об'єднання;
- спонукання місцевих органів влади до створення належних умов для охорони, збереження і розвитку народного килимового промислу;
- здійснення співробітництва з Українським центром культурних досліджень;
- оформлення документації для подання, насамперед, до Національного реєстру нематеріальної культурної спадщини, а також матеріалів, що відповідають критеріям ЮНЕСКО;
- просування бренду за кордоном – участь у міжнародних виставках, презентація в представництвах України, у державах різних континентів, що може стати потужним сигналом для інвесторів і туристів з усього світу.

У світлі викладеного залишається питання щодо віднайдення давніх зразків решетилівського килиму, згадки про які зустрічаються у працях відомих вчених й історичних джерелах.

Всі ці заходи можуть послужити зміцненню іміджу України як держави з унікальним самобутнім мистецтвом.

У результаті трансформацій української орнаментики деяких мотивів мистецтва інших народів з'являються банти, гірлянди, вази тощо. Але в українських килимах ці мотиви знайшли нове трактування. За окремими артефактами, знайденими у Полтавській губернії, крім візерунків доби бароко (бантів, стрічок), класицизму (вази, кошики), ампіру (силуети, овали), зустрічаються мотиви, характерні для бідермаєру (колосся), що також був поширений на теренах етнічної Росії. З доби історизму розширився арсенал художніх засобів і творчих прийомів, застосовуваних місцевими майстрами.

Аналізуючи технічні та колористичні особливості килимарства Полтавщини, можна припуститися думки, що специфіка ткання килимів цього регіону зумовлена природно-географічними та кліматичними чинниками Східної території України. Помірний клімат, ранній схід сонця та його захід, лісостепова зона – природні умови обґрунтовують характерні для орнаментів Полтавщини плавність і невимушеність стилізованих форм виробів. Тому характер орнаментальних мотивів і спосіб заповнення килимового тла зумовлений ментальним і психологічно-емоційним сприйняттям природних особливостей Полтавського регіону.

Аналіз килимових виробів Полтавщини та суміжних регіонів показує, що народні традиції широко використовувалися на підприємствах народних художніх промислів, а також в індивідуальній творчості народних майстрів і художників-професіоналів, унікальні авторські вироби яких відповідають естетичним уподобанням, сприяють розвитку традиційно-побутової культури.

Виявлено характерні особливості композиційних структур килимових виробів Полтавщини у різні історичні періоди та простежено еволюційний шлях орнаментальних мотивів, творчу манеру виконання. Встановлено, що килими Полтавщини виконувались за допомогою цілісної системи художніх та технічних засобів, сформованих на базі історико-соціальних, природно-географічних та економічних умов.

Художні особливості килимів Полтавщини залежать від матеріалу, видів виробництва, техніки виведення орнаменту. Аналіз технічних характеристик та виділення з-поміж них головних дозволив конкретизувати поняття полтавського килима як гладкотканого двостороннього виробу, орнамент якого твориться в процесі ткацтва окремих елементів орнаментального ряду та візерунку з подальшим заповненням тла хвилястими півсферами.

Техніки кругляння і рахівна на верстатах будь-якої конструкції дала можливість розглянути численні ткані вироби Полтавщини різні за розмірами та орнаментально-композиційним вирішенням. У дисертації виділені найвиразніші композиційні схеми полтавських килимів та загальні принципи організації орнаменту на їх площині. Встановлено, що кращим зразкам полтавського килима притаманні співмірність складових композиції, майстерна урівноваженість направленості окремих елементів, збалансованість рухів.

Унаочнено, що колорит полтавського килима наділений значним емоційним впливом елемент художньої системи полтавських килимів, пов'язаний із утилітарною, конструктивною та художньою сутністю. Для килимів Полтавщини характерні стійкі сполуки кольорів, що передаються з килима в килим і визначаються як традиційні. Сформовані за умов фарбування місцевими природними барвниками у конкретному предметному середовищі інтер'єру полтавської хати локальні відміни колориту давніх килимів – накладають відбиток на колорит полтавських килимів сучасності.

Література до четвертого розділу:

158, 174, 162, 163, 66.

62, 61, 164, 107, 127, 143, 150, 177, 147, 166.

160, 127, 39, 107, 143, 94, 14, 53, 128, 72, 196, 52, 19, 32, 49.

ВИСНОВКИ

Дослідження специфіки зразків килимів Полтавщини з вітчизняних музейних колекцій сприяло визначенню сутності досягнень килимарства Полтавщини в художній культурі України XVIII – початку XXI століть. Відповідно до визначеної мети та завдань на захист виносяться наступні положення.

1. Виявлено, що килимарство Полтавщини – сформоване оригінальне явище у сфері прикладної творчості, яке має тривалий історичний розвиток і відображає високий рівень культури українського народу, естетичні смаки населення цього регіону. Художні якості полтавських килимів базуються на принципах орнаментально-композиційного вирішення, тональних і колірних співвідношень, специфіки способів ткання.

Побутування різних технік виготовлення килимів разом з художніми особливостями регіональних ткацьких осередків сприяло створенню центрів народного килимарства, серед яких решетилівський посідає провідне місце. Упродовж століть змінювалося змістове наповнення й орнаментальне декорування полтавського килима.

Джерельна база килимів Полтавщини здебільшого представлена пам'ятками XVIII – початку XXI століть зі збірок Полтавського художнього музею (галереї мистецтв) імені Миколи Ярошенка, Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського, Національного музею українського народного декоративного мистецтва, Національного музею історії України. Загальна чисельність творів періоду кінця XVIII – другої половини XIX століть при цьому сягає понад 1000 творів різного стану збереженості.

Для досягнення такої кількості культурних цінностей, а також самої традиції, у межах якої вони створювалися (категорія нематеріальної культурної спадщини), задіяно сукупність принципів, підходів і методів. В основі даного комплексу лежить системний принцип, принципи історизму, наукової достовірності та всебічності, культурологічний і мистецтвознавчий підходи. Також у дисертаційній роботі застосовано загальнонаукові онтологічний та аксіологічний методи, загальноісторичний та метод мікроісторії. Серед конкретно-наукових методів використано крос-культурний, типологічний, мистецтвознавчого аналізу.

2. З'ясовано, що взаємодіючи з культурами інших народів, мистецтво килимарства України, зокрема Полтавщини, зазнало впливів середземноморської технології двостороннього безворсового ткання гладкого типу, збагатилося напрацюваннями перських, візантійських, кавказьких, турецьких ткачів, що вплинули на вітчизняне тапісарство XVI–XVII століть, проте не запозичило їх вузликову техніку.

Уточнено, що на Полтавщині також від XVIII ст. виготовлялися ворсові коци та килимові вироби гобеленового типу. Важливу роль у технологічному процесі виготовлення творів відігравало «Деркання» – специфічна технологія нерівномірного фарбування пряжі, що надавала готовим виробам мерехтіння й сяяння тла, а також специфічні особливості фарбування пряжі натуральними барвниками, яких застосовувалося понад 70.

3. Проаналізовано історико-культурні, соціально-економічні, мистецько-естетичні чинники розвитку художньої системи полтавських килимів. Так, унаочнено зв'язок полтавського килимарства, починаючи з XVIII ст., зі східним мистецтвом, особливо його перськими та турецькими візіями, з огляду на поширення в епоху бароко ідей сарматизму з-поміж nobilitetu країни. Враховуючи історико-культурні та соціально-економічні вектори, що єднали тодішні землі України з провідними країнами Європи, насамперед Францією, а також Нідерландами, де розвивалися тапісарські центри, упродовж XVIII–XIX століть у мистецтві килимарства Полтавщини

прослідковуються впливи великих європейських історичних стилів, що було пов'язано з естетичними засадами розвитку усього синтезу мистецтв означеної доби.

Установлено, що утилітарним цілям (покриття долівки й ослонів) слугували килими з геометричним оздобленням, з зірками і ромбами.

Наприкінці XIX ст. через зміну економічних умов українське килимарство у цілому зазнає занепаду. Процесу зникнення килимового промислу в Решетилівці на початку XX ст. протидіяли заходи Полтавського губернського земства, що відіграло певну роль у підтримці народних майстрів шляхом створення промислово-кустарної майстерні. За допомогою кустарного складу здійснювалося забезпечення килимарів сировиною і збут готових виробів. XX століття знаменує собою добу відродження і подальшого розвитку килимарського ремесла у Решетилівці.

З метою підвищення продуктивності праці майстрів у 1926 р. створено артіль, яку згодом перетворено на фабрику художніх виробів імені К. Цеткін. На початку XX століття діяла також килимарська артіль у Дігтярах, населеному пункті, що за новим адміністративно-територіальним поділом згодом перейшов до Чернігівської області. Надалі, від другої половини XX ст., полтавським килимарством опікувалися працівники відомства Укрхудожпромспілки, що до кінця XX ст. визначали економічні, технологічні й естетичні чинники розвитку галузі у краї.

4. Здійснено класифікацію полтавських килимів за призначенням/функцією (налавники, залавники, полавники, підлогові, настінні, поховальні, посагові тощо); виокремлено їх типологію за трьома основними групами. Так, всі твори розподілено на: 1) так звані «панські», котрі виготовлялися в майстернях та на поміщицьких фабриках; 2) монастирські – виконувались на замовлення кліру чи церковних громад, а також вироблялися в майстернях при монастирях; 3) вироби так званого «хатнього промислу», які майстрині ткали надомно, здебільшого у зимовий період.

5. Охарактеризовано специфіку орнаментально-композиційних схем килимів Полтавщини й ареали їхнього побутування.

Килими Полтавщини, зображення яких відомі від межі XVII–XVIII століть, містили гербові щити та геральдичну символіку, надалі їх композиція змінювалась у бік застосування флоральних, орнітоморфних і геометризаних/геометричних мотивів. До середини XIX століття у килимах Полтавщини найбільш поширеними були рослинні орнаментальні схеми, що інколи включали зображення птахів, вінків, дерев життя, символічних фігур людей чи силуетів споруд. З початком XX ст. полтавський (зокрема решетилівський) килим у більшій мірі наслідував сюжетні або портретні композиції, що зближувало його із виробами гобеленового типу.

Надзвичайно широким тематичним діапазоном характеризуються решетилівські килими кінця XX – початку XXI століття. У роботі майстри звертаються до тем природи, мотивів трипільської культури, міфологічних і фольклорних схем й сюжетів, вводять анімалістичні й архітектурні елементи. Збагачують орнамент решетилівських килимів останніх кількох десятиліть образи квітів-птахів. Тематична різноманітність відображається у творах Н. та О. Бабенків, Л. Товстухи, Є. й О. Пілюгіних, Н. Дмитренко, Н. Токової, подружжя Левадних.

6. Упродовж кінця XVIII – першої половини XIX століть стилістичні вектори взаємодії килимарства Полтавщини зі світовими центрами ткацтва візуалізуються із введенням до образної складової творів мотивів, характерних для французьких центрів Савонері й Обюссону. Зокрема, це бароково-рококові вази, кошики, вінки, банти й квіткові гірлянди з розетою-медальйоном; класицистично-ампірні геральдичні мотиви, постаменти, урни, п'єдестали, «гудзики», елементи пейзажів; бідермайєрівські житні снопи, а також еkleктична суміш з окремих перелічених елементів та орнітоморфних мотивів, коріння яких сягає візантійсько-турецького, давньоруського, азербайджанського мистецтва. З'ясовано, що часто подібні мотиви сполучаються з крупними квітковими візерунками, похідними від перської

орнаментики, та медальйонами, що апелюють одночасно до турецької, азербайджанської, пакистанської, афганської, індійської генези.

У рослинному орнаменті традиційними для майстрів Решетилівки були стилізовані зображення квіток жоржини, троянди, іриса, гвоздики і тюльпана. Схожі мотиви зустрічаються на килимах Решетилівської фабрики 1960-х рр. в орнаментах Н. Бабенко, Л. Товстухи, П. Шевчука, Є. і О. Пілюгіних.

7. Полтавський килим загалом і решетилівський килим зокрема пройшов довгий еволюційний шлях. Часте застосування в орнаментиці барокового обрамлення свідчить про наявність тут килимової традиції не пізніше третьої чверті XVIII ст.

Окреслено, що основними центрами килимарства на Полтавщині у XIX столітті були Миргород, Зіньків, Диканька, Великі Будища, Великі Сорочинці, Опішня, Нові Санжари, Гриньки, Грабове, Градизьк, Келеберда, Кременчук, Лубни, Полтава, Решетилівка, Дігтярі колишнього Прилуцького повіту (нині Чернігівщина); Гельмязів, Іркліїв, Вереміївка (тепер Черкаська обл.), Скопці (нині Київщина).

Відомими були підприємства й окремі майстерні килимарства, зокрема поміщика Болюбаша в с. Гриньки Кременчуцького повіту, Маслової в с. Новоселівка Полтавського повіту, Новицької в с. Слобідка Роменського повіту, графа Завадовського у с. Драбове Золотоніського повіту, виробництва у селах Барбенці, Луговики тощо. Килими вироблялися й на великій суконній мануфактурі князя Юсупова у Прилуцькому повіті.

З середини XX ст. посилюється роль художника у виробництві, митці все більше демонструють індивідуальне мистецьке бачення, виявляють виражений авторський почерк у власних творах. Майстри-килимарі, спираючись на давні традиції решетилівського промислу, дають нове життя рослинному орнаменту, котрий у наступні роки унаочнюється в яскравих, ритмічних композиціях.

За ініціативою художників-фахівців у решетилівській арт-лілі виготовляються орнаментально-тематичні килими, де квіткові мотиви сполучаються

з елементами геральдики й емблематики. Пізніше з'являються твори, в яких силуетне трактування портрета більше відповідає суто декоративній природі килима (окремі зразки 1930-х – 1940-х рр., пізніші – Л. Товстухи, Н. Бабенко). Різновидом тематичних виробів є килими портретні, перші зразки яких містили художні особливості станкової картини. Це були спроби композиційно поєднати тривимірне зображення і площинний орнамент. Особливого розвитку вироби такої спрямованості набувають у 1950–1960-ті рр. (твори П. Коротич, О. Машкевича).

Подальший розвиток килимарства Решетилівки значною мірою пов'язаний зі створенням килимів-гобеленів, присвячених значним подіям, до виставок, звідки твори закуповувалися Міністерством культури СРСР для формування музейних колекцій і оздоблення інтер'єрів державних установ. Вироблялися також твори на замовлення, для дарунків делегаціям інших країн. Таким є килим Н. Бабенко «Дерево життя» (1969), що презентує Україну в штаб-квартирі ООН у Нью-Йорку.

Автори сучасних виробів шукають нові шляхи для розкриття свого творчого задуму. Спираючись на традиційні засоби виразності (силует, ритм), майстри переносять увагу на живописні та рельєфні фактури, посилюють роль кольорів. У розглянутих зразках зустрічається використання, крім вовни, різноманітних матеріалів і технік, наприклад, люрексу – в килимах О. Бабенка 1980-х рр., в О. Пілюгіної «Тепла земля» (2004), сизалю – в О. Пілюгіної «Хвиля» (2007), додавання до гладкої техніки «петельчастої» – у Н. Бабенко «Паморозь» (1974), «Дивоцвіт» (1975), в Є. Пілюгіна – «Різдво» (2005).

Досягнення килимарів Решетилівки як навчально-показового пункту, в подальшому – творчої лабораторії всесоюзного значення неодноразово демонструвалися на багатьох виставках, у тому числі й закордонних.

Решетилівський килим продовжує змінюватися, ускладнення помітні у композиціях, доборі кольорів, використанні різних технік. Автори сучасних килимів взорується на зразки місцевого килимарства, але шукають нових

способів самовираження, де кожен елемент трансформується, спираючись на першовзірці минувшини.

Нині традиція ткання решетилівського килиму висувається на номінацію до вітчизняного реєстру нематеріальної культурної спадщини і має всі шанси потрапити до міжнародного Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини, що охороняється ЮНЕСКО.

Однак на цьому етапі постає низка проблемних питань. Реалії сьогодення: руйнація матеріально-технічної бази решетилівського підприємства народного промислу, втрата робочих місць більшістю майстрів – ускладнюють передачу молодому поколінню унікального досвіду. Згасає творча ініціатива самобутніх митців, що призводить до появи виробів, далеких від народних традицій. Важлива галузь культури українського народу опинилася під загрозою зникнення.

Незважаючи на вищевказане, у Решетилівці дотепер діє художній ліцей, де викладачі з високим професійним рівнем продовжують виховання майбутніх майстрів. Триває діяльність мистецьких династій Пілюгіних, Шевчуків, Бабенків. Тобто, існує певна основа для відродження та розвитку традиційного художнього килимарства, що є національною гордістю країни.

Щодо можливості прогнозування комплексного розвитку можна стверджувати, що сутність феномену полтавського килимарства полягає в єдності матеріалу, техніки, орнаментального та композиційного вирішення, у взаємодії з предметним середовищем і побутом; аналіз загальної ситуації, що склалась у минулому, має суттєвий вплив на становлення нового цілісного образу полтавського килима сучасності, що наразі зачіпає широке коло питань матеріальної та духовної (нематеріальної) культури.

ПЕРЕЛІК ЛІТЕРАТУРНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акчуріна-Муфтієва Н. М. Килимарство й виробництво з вовни у кримських татар. *Народна творчість та етнографія*. 2007. №2. С. 80–86.
2. Антонович Є. А. Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів : Світ, 1992. 271 с.
3. Арандаренко Н. Записки о Полтавской губернии. Полтава, 1848. Ч. 3. С. 248.
4. Аристов Н. Промышленность Древней Руси. Санкт-Петербург, 1866. 336 с.
5. Афанасьев Ю. Л. Визначення поняття етнодизайну як методологічної проблеми. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2016. Вип. 1. С. 3–5.
6. Безклубенко С. Д. Про поняття культура та культуру визначення понять. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2013. №14. С. 6–13.
7. Бітаєв В. А., Шульгіна В. Д., Шман С. Ю. Методичні засади експертного дослідження культурних цінностей: навч.-метод. посібник. Київ : НАКККиМ, 2010. 128 с.
8. Богуцький Ю. Українська культура в європейському контексті. Київ: Знання. 2007. 680 с.
9. Боплан Г. Опис України / пер. з фр. Я. І. Кравця, З. П. Борисюк. Київ, 1990. 100 с.
10. Боряк О. Ткацтво в обрядах та віруваннях українців (сер. XIX – поч. XX ст.) / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України. Київ, 1997. 192 с. : іл.

11. Босий О. Міф. Символ. Орнамент : метод, посібник. Вінниця : ФОП Данилюк В. Г., 2011. 120 с.
12. Бубенок О. Б. Центральноазійський слід у килимарстві Центральної України. *Східний світ*. 2015. №1. С. 5–12.
13. Бугневич В. Местечко Решетиловка Полтавского уезда. *Труды Полтавской ученой архивной комиссии (ПУАК)*. Вып. 15. Полтава: Элект. типография Г. И. Маркевича, 1917. С. 5–56.
14. Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво. Київ, 1966. С. 191.
15. Василенко В. Г. Опыт толкового словаря народной технологической терминологии по Полтавской губернии: Кустарные промыслы, сельское хозяйство и земледелие, народные поговорки и изречения. *Сборник Харьковского историко-филологического общества*. 1902. Т. 13. С. 139–214.
16. Василенко В. Очерки кустарных промыслов Полтавской губернии. Прядение и ткачество в Зеньковском и Миргородском уездах. Полтава : Типо-литогр. И. Дохмана, 1900. 111 с.
17. Вербицкий Л. Дивани, килимки, коверці. *Wzory przemyslu domowego na Rusi*. Lwów, 1880. S. III–IV.
18. Галян Г. Про колекцію килимів у зібранні музею Полтавського губернського земства. *Титульний етнос: здобутки, втрати: зб. ст. (за матер. наук.-практ. конф., 21–22 вер. 2000 р.)* / Управління культури Полтавської облдержадміністрації, Полтавський краєзнавчий музей, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Полтава; Опішне, 2002. С. 99.
19. Гассанова Н. Традиції і новаторство в українському тематичному килимі. *Народна творчість та етнографія*. 1979. №3. С. 17–23.

20. Герчанівська П. Е. Ідентичність: діалог і конфлікти ідентичностей. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2014. Вип. II (3). С. 10–17.
21. Глемжайте М. Н. Народное прядение и ткачество литовцев (По матеріалам Купишского района Шауляйской области Литовской ССР). *Краткие сообщения Института этнографии*. Москва, 1952. С. 39–51.
22. Гоберман Д. Н. Молдавские ковры. Вип. 1. Кишинёв, 1959. 49 с. Вип. 2. Кишинёв, 1960. 182 с.
23. Гогель Ф. В. Ковры. Москва: Госиздат арх-ры и градостроительства, 1950. С. 27–33.
24. Гоцалюк А. А. Неотрадиціоналізм як соціокультурний феномен України: дис. ... докт. філософс. наук; Алла Анатоліївна Гоцалюк; Вищий навчальний заклад «Міжрегіональна академія управління персоналом». Київ, 2016. 430 с.
25. Денисюк Ж. З. Постфольклор комунікативних інтернет-практик у формуванні аксіосфери суспільства: Автореф. дис. ... доктора культурології; Жанна Захарівна Денисюк; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. 43 с.
26. Добрянська І., Запаско Я. Килимарські артілі «Перемога» в с. Глиняни Львівської області. Київ, 1956. *Матеріали з етнографії та художнього промислу*. Вип. 2. С. 21–23.
27. Дутка В. В. Килим Північної Буковини ХХ ст.: традиції та новаторство: дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.06; Вікторія Валеріївна Дутка; Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2007. 173 арк. + 120 арк. (дод.).
28. Ермолов И. В., Палладов С. С., Левин Л. М. Текстильные товары. Ковры. Москва: Экономика, 1965. 208 с.: ил.

29. Жук А. К. Про розвиток килимарства в дорадянський період // Народна творчість та етнографія. 1961. № 2. С. 60–65.
30. Жук А. К. Украинский ковёр XVII – начала XX вв.: автореф. дис. на ... канд. искусствоведения / Адам Купріянович Жук; АН УССР. Секция общественных наук. Киев, 1964. 20 с.
31. Жук А. Українські народні килими. Київ : Наук, думка, 1966. С. 23–31.
32. Жук А. Український радянський килим 1917–1941 рр. Київ : Наукова думка, 1973. 166 с.
33. Жук А. Дожовтневі українські килими з рослинним орнаментом. *Народна творчість та етнографія*. 1962. №3. С. 105–111.
34. Жук Б. К. Метода виображення натури на народніх килимах Центральної України в XVIII столітті: спроба дослідження. Київ, 1931. 21 с.
35. Жукова Н. А. Інтуїтивізм та художня творчість. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал*. Київ : НМАУ ім. М. П. Чайковського, 2012. №1 (14). С. 28–38.
36. Запаско Я. П. До історії українського народного килима. *Про термінологію килимарської продукції XV–XVII ст.: тези доповідей VI наукової конференції ЛДПДМ*. Львів : ЛДПДМ, 1965. С. 20–21.
37. Запаско Я. П. Килимарство : нариси з історії укр. декор.-приклад. мистецтва. Львів : Вид-во Львів, ун-тету. 1969. С. 169–180.
38. Запаско Я. Українське народне килимарство. Київ : Мистецтво, 1973. 112 с.
39. Зарембский А. История и техника тканья украинских килимов. *Материалы по этнографии*. 1926. Т. 3. Вып. 1. С. 1–18.
40. Зеленчук В., Лившиц М., Хынку И., Постолаки Е. Ворсовые ковры Молдавии. *Народное декоративное искусство Молдавии*. Кишинёв, 1972. 167–177 с.

41. Зеленчук В., Постолаки Е. Коворул молдовенеск / Альбом. Кишинев: Тимпул, 1990. 132 с.
42. Іванова О. Килими XVIII–XIX ст. з Національного музею історії України. *Народне мистецтво*. 2000. №1–2. С. 10–12.
43. Іванова О. Полтавський килим гетьмана Данила Апостола з колекції НМІУ. *Вісник Львівського університету*. 2002. Вип. 2. С. 143–147.
44. Іванова О. Українські килими XVIII – поч. XX ст. в збірці НМІУ. *Тези доповідей міжнародної науково-практичної конференції «Український килим: генеза, іконографія, стилістика» (Київ, 10–11.04.1998 р.)*. Київ, 1998. С. 31–32.
45. Історія декоративного мистецтва України / Автор статті «Килимарство» Н. Студенець. У 5 т. Т. 2. *Мистецтво XVII–XVIII століть* / НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2009. С. 75–94.
46. Історія декоративного мистецтва України / Автори статті «Килимарство» Т. Кара-Васильєва, О. Ямборко. У 5 т. Т. 3. *Мистецтво XIX століття* / НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2011. С. 97–125.
47. Йосипенко С. Л. До витоків української модерності: українська ранньомодерна духовна культура в європейському контексті. Київ: Український Центр духовної культури, 2008. 392 с.
48. Йосипенко С. Л. Духовна культура України XVII – першої половини XVIII століть (історико-філософський аналіз): автореф. дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.05 – історія філософії / Сергій Львович Йосипеко; Інститут філософії імені Г. С. Сковороди Національної академії наук України. Київ, 2009. 28 с.
49. Калязин Ю. В., Титаренко В. П. К юбилею Решетиловского художественного профессионального лицея. *Историческая память*. 1998. №1. С. 112–210.

50. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. У пошуках «Великого стилю». Декоративне мистецтво України ХХ ст. Київ, 2005. 280 с. : іл.
51. Кара-Васильєва Т. Український килим : наук.-метод. посібник. Київ, 1997. 56 с.
52. Кара-Васильєва Т. Творці дивосвіту. Київ : Радянська школа, 1984. 174 с. : іл.
53. Квіти і птахи в дизайні українських килимів: [альб. колекцій музеїв України та Укр. Музею в Нью-Йорку / вступ. ст. С. Таранушенко; передм. Н. Дяченко-Забашта; післямова С. Білокінь]. Київ : Родовід, 2013. 407 с. : іл., кольор. іл.
54. Ковровые изделия Востока: выставка этногр. отдела Русского музея / Русский музей. Этнографический отдел. Гос. типограф, им. И. Федорова. Санкт-Петербург, 1924. 35 с.
55. Ковры. *Украинское народное творчество*. Полтава: Изд. куст. склада Полтавского губернского земства, 1912. Серия 2. Вып. 1. 22 с.
56. Когут Г. Алоїз Рігль та дослідження українського килимарства. *Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка. Серія мистецтвознавство*. 2007. Вип. 7. С. 125–131.
57. Когут Г. В. Українські «панські» килими XVII–XVIII століття. (Історія та стилістика) : дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.06; Галина Володимирівна Когут; Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2003. 194 с.
58. Когут Г. Килимарство. Історія декоративного мистецтва України в 5-ти т. / під заг. Ред. Г. Скрипник. Т. 2: *Мистецтво XVII–XVIII століть*. Київ: Наукова думка, 2007. С. 143–154.
59. Когут Г. Килим з гербом гетьмана Павла Полуботка. *Вісник ХДАДМ*. Харків: ХДАДМ, 2003. №1. С. 56–63.
60. Когут Г. Килим з мотивом «рогу достатку» та гербами Косаковських-Потоцьких з Państwowych zbiorów sztuki Zamku królewskiego

на Wawelu у Кракові (PZSz ZKW №1726). *Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка. Серія мистецтвознавство*. 2005. Вип. 4. С. 136–160.

61. Когут Г. Килим 1782 р. зі збірки Музею українського народного декоративного мистецтва. *Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка. Серія: мистецтвознавство*, 2008. Вип. 8. С. 113–126.

62. Когут Г. Килими на портретах митрополита Дмитрія Туптала (1651–1709): реконструкція та атрибуція орнаментів. *Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка. Серія «Мистецтвознавство»*. Львів, 2015. Вип. 16. Частина I. С. 227–233.

63. Когут Г. Полтавські «арабескові» килими. *Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка. Серія: Мистецтвознавство*. 2013. Вип. 13. С. 199–216.

64. Когут Г. Професійні майстерні на «Килимовій мапі» України XVII–XVIII ст.: факти, міфи, гіпотези. *Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка. Серія мистецтвознавство*. 2002. Вип. 2. С. 132–142.

65. Когут Г. Рецензія Івана Франка на статтю віденського мистецтвознавця Алоїза Рігля про українське килимарство. *Вісник Львівського університету ім. І. Франка. Серія мистецтвознавство*. Вип. 6. С. 201–209.

66. Когут Г. Серія килимів невідомої полтавської майстерні XVIII ст. *Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка. Серія: мистецтвознавство*. Львів, 2003. Вип. 3. С. 172–179.

67. Когут Г. Український килим 1760 р. зі збірки Museum Narodowego w Krakowie (MNK по. XIX-T-5037). *Записки Наукового Товариства імені Шевченка*. Львів, 2004. С. 370–381.

68. Копієвська О. Культурні традиції у формуванні національної ідентичності. *Актуальні проблеми історії, теорії і практики художньої культури*. 2014. Вип. 32. С. 194–201.

69. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, локальний контекст і локальні особливості: автореф. дис. ... докт. культурології; Ольга Рафаїлівна Копієвська; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 38 с.

70. Косенко Н. В. Мир идеального и мир реального в образной системе шпалеры: дис. ... канд. философских наук: 09.00.04 / Косенко Наталья Васильевна; Московский государственный университет сервиса. Москва, 2002. 177 с.

71. *Круглий стіл «До проблеми збереження та розвитку в Україні традицій килимового мистецтва» (Київ, «Український дім», 2002).* Матеріали виступів.

72. Крыжановский Б. Орнамент украинских и румынских килимов. *Материалы по этнографии*. Львов, 1926. Т. 3. Вып. 1. С. 24–29.

73. Кузьмин Е. Украинский ковер. *Старые годы*. 1908. №5. С. 249–256.

74. Кузьмін Є. Юхим Михайлів. *Юхим Михайлів: мат-ли міжнар. конф. / Національна комісія з питань переміщення культурних цінностей при Кабінеті Міністрів України ; повернуті імена*. Київ : Абрис, 1996. С. 166–185.

75. Культура і побут населення України: навч. посібник для вузів / В. І. Наулко та ін. Вид. друге. Київ, 1993. 284 с. : іл.

76. Кусько Г. Д. Становление и развитие украинского советского гобелена (опыт историко-теоретического освещения проблемы): автореф. дис. ... канд. искусств. ..: спец. 17.00.05 – Декоративное и прикладное искусство / Кусько Галина Дмитриевна. Москва, 1987. 21 с.

77. Курочкін О. Громадський побут і звичаєвість. *Культура і побут населення України: навч. посібн.* Київ : Либідь, 1991. 232 с.

78. Кустари и ремесленники Полтавской губернии. По сведениям, собранным в 1898–1900 гг. Полтава: Типо-литограф. Л. Фриниберга, 1901. С. 13–18.

79. Кустарные изделия украинского декоративно-прикладного искусства: ковроделие, ткачество, вышивка, роспись, гончарные изделия / Альбом по материалам выставок 1936 г. в Москве и Ленинграде, а также коллекции Государственного музея украинского искусства в Киеве «Украинское народное искусство». Ред. П. А. Полуянов. Ленинград: Госиздат «Искусство», 1938. 54 с.: илл.

80. Левин Л. М., Леошкович И. С., Саруханов С. Е. Художественные ковры СССР. Москва: Экономика, 1975. 95 с.

81. Левин Л. М., Свердлин В. Н. Ковры и ковровые изделия. Москва : Госиздат, 1960. 143 с.

82. Легенький Ю. Мир как культура. Культура как мир (очерки дифференциальной культурологии). Киев : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. 486 с.

83. Личковах В. А. Некласична естетика в культурному просторі XX – початку XXI століть. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2011. 224 с.

84. Луковська О. Професійне ткацтво України II половини XX століття. *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2010. №7. 97–113.

85. Луковська О. І. Арттекстиль України у контексті європейських експериментальних тенденцій другої половини XX – початку XXI століття: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / Луковська Ольга Ігорівна; НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. 31 с.

86. Луковська О. Художнє ткацтво Львова кінця 1980-х – 1990-х рр.: провідні тенденції. *Вісник ЛНАМ*. 2005. Вип. 16. С. 163–172.
87. Луковська О. І. Художнє ткацтво Львова другої половини ХХ століття (художні особливості, традиції та новації): автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.06 – Декоративне та прикладне мистецтво / Луковська Ольга Ігорівна; Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2007. 19 с.
88. Манучарова Н. Художні промисли Української РСР. Москва, 1953. 82 с.
89. Матеріали інвентарних книг Національного музею українського народного декоративного мистецтва.
90. Матеріали інвентарних книг Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського.
91. Матеріали інвентарних книг Полтавського художнього музею (галереї мистецтв) імені Миколи Ярошенка.
92. Матюхина А. В. Традиции средневекового шпалерного ткачества и проблема возрождения искусства шпалеры в XIX веке. Уильям Моррис: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.09 – Теория и история искусства / Матюхина Анна Валерьевна; Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 2006. 22 с.
93. Матюхина А. Таинственный мир мильфлеров. *Мир музея*. 2004. №7. С. 17–21.
94. [Мистецькі твори Музею українського мистецтва]. Відчитна виставка за 1923 р. Харків, 1924. 30 с.
95. Мойсюк О. С. Народне художнє ткацтво Житомирського Полісся та інтерпретація його традицій у виробничих і освітніх процесах ХХ – початку ХХІ століть / Автореф. дис... канд. мист-ва; Ольга Сергіївна Мойсюк; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2014. 24 с.

96. Музей ковров в Стамбуле. Зал №3. И снова ушакские ковры! URL: <https://ladysunrise.livejournal.com/125777.html> (дата звернення: 05.05.2020 р.).
97. Надія Бабенко: каталог творів / упорядн. О. Бабенко. [Б. м., б. р]. 32с.
98. Найден О. Орнамент українського народного розпису; АНУРСР. Ін-тут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ: Наук. думка, 1989. С. 58–60; С 136.
99. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). Львів: Вид-во Львівського університету, 1969. 192 с.
100. Народні художні промисли УРСР : довідник. Київ : Наук, думка, 1986. 140 с.
101. Народні художні промисли України /авт.-сост. О. В. Сапура. Київ, 2015. 256 с.: іл.
102. Нематеріальна культурна спадщина України // <https://authenticukraine.com.ua/intangible-heritage>. (дата звернення: 26.11.2019 р.).
103. Нечипоренко С. Г. Український килим. Київ, 2007. 156 с.: іл.
104. Новицька М. Тематичний килим Радянської України. *Вісник Академії архітектури УРСР*. 1948. №4. С. 24–32.
105. Овчарук О. В. Парадигмальні виміри ідеалу людини у просторі культури XX – початку XXI століття: автореф. дис. ... докт. культурології; Ольга Володимирівна Овчарук, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: НАКККиМ, 2018. 38 с.
106. Ольга Пилюгина. Основные сведения о народном ковроткачестве. URL: gobelen.in.ua. (дата звернення: 17.11.2019 р.)
107. Опішня. Решетилівка. Альбом. Київ: Мистецтво, 1972. 96 с.
108. О растении червецъ в Малороссии. *Труды ПУАК*. Полтава: Елект. типограф. Г. И. Маркевича, 1910. Вып. VII. С. 175–176.

109. Очерки кустарных промыслов Полтавской губернии / обр. В. Василенко. Полтава: Типолитография И. А. Дохмана, 1900. Вып. 1. Прядение и ткачество в Зеньковском и Миргородском уездах. [Без сплошной пагинации].

110. Падалка Л. В. Что сказало население о своем старом быте (По сведениям местных корреспондентов, собранных в 1896–1898 гг. и разработанных к XII археологическому съезду в 1902 г. Полтава, 1905. С. 86.

111. Падовська О. М. Килими Поділля : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00 05; Олена Мирославівна Падовська, Львівська академія мистецтв. Львів, 1994. 26 с.

112. Патлах В. В. Энциклопедия технологий и методик. 1993–2007. Домашние промыслы. Домашнее ковроделие. Словарь терминов в ковроделии. Терминология ковров – глоссарий ковров. На 6-ти с. URL: http://patlah.ru/etm/etm-01/dom-promsl/kovrodelie/slovar_kovrov/slovar_kovrov-1.htm. (дата звернення: 26.08.2017 р.).

113. Перський вузол, турецький вузол. URL: https://s1013.photobucket.com/user/cim_121/media/2013/Museum%20of%20carpets/43F04350440044104380434044304370435043B0.jpg.html (дата звернення: 05.05.2020 р.).

114. Петрова І. В. Культура дозвілля: постнекласичні теоретичні рефлексії. *Актуальні проблеми історії, теорії і практики художньої культури*. 2014. Вип. 33. С. 93–102.

115. Пещанський В. Давні килими України. Львів, 1925. 47 с.

116. Повесть временных лет. Перевод Д. С. Лихачева. URL: <http://yakov.works/acts/12/2/pvl.html> (дата звернення: 16.07.2020 р.).

117. Полікарпов І. С., Стефанюк Є. М., Тимченко О. О. Вироби народних промислів України. Львів : ЛКА, 2003. 306 с.

118. Полікарпов І. С., Пелик Л. В., Стефанюк Є. М. Килими та килимові вироби: навч. посібник / МОН України; Львівська комерційна академія. Київ : Центр навчальної літератури, 2006. 112 с.
119. Полтавський краєзнавчий музей. Вип.4. Кн. 2. Маловідомі сторінки історії, музеєзнавство, охорона пам'яток. : зб. наук, статей / редкол. : Ю. В. Волошин, В. Д. Годзенко, А. М. Киридан [та ін.]. Полтава : Дивоцвіт, 2008. 472 с.:іл.
120. Полтавщина: енциклопедичний довідник / під ред. А. В. Кудрицького. Полтава, 1992. 1024 с.
121. Поплавський М. Проблеми культурної політики в Україні в контексті світового розвитку. *Культура і мистецтво в сучасному світі*. 2010. №11. С. 168–173.
122. Постолаки Е. Молдавское народное ткачество (XIX – нач. XX вв.). Кишинев: Штиинца, 1987. 203 с.
123. Постолаки Е. Ротару Л. Ла изворул артей популяре. Кишинёв: Лумина, 1988. 62 с.
124. Пренко О. Килимарство: метод. посібн. / Укр. центр нар. к-ри «Музей Івана Гончара». Київ, 2001. 21 с.
125. Прибыльская Е. Десятилетие художественно-кустарных коопераций. *Вестник промышленной кооперации*. 1928. №3–4. С. 2–121.
126. Прусевич А. Ковровое производство в Подольской губернии. *Кустарные промыслы в Подольской губернии*. Москва, 1916. С. 292–303.
127. Решетиловка. Возрождение ковроткачества. URL: ukrainer.net (дата звернення: 23.11.2019 р.).
128. Риженко Я. Килимарство та килими Полтавщини. До виставки килимів Полтавського державного музею. Полтава, 1928. С. 8–18.

129. Романова Т. Талановиті майстри килимарства. *Образотворче мистецтво*. 1986. № 3. С. 20–22.

130. Русские шпалеры: Петербург. шпалерная мануфактура: альбом / сост. и авт. вступ. статьи Т. Т. Коршунова. Ленинград: Художник РСФСР, 1975. 270 с.

131. Савицкая В. И. Основные тенденции развития современного гобелена: (На материале сов. и зарубеж. искусства, 1960–1970 гг.): автореф. дис... канд. искусствоведения: спец. 17.00.05. – Декоративно-прикладное искусство / Савицкая Варвара Иосифовна. Москва, 1983. 26 с.

132. Самойлович А. Ткацкий промысел на юге Киевской губернии (Черкасский, Чигиринский, Звенигородский и Уманский уезды). *Кустарная промышленность в Киевской губернии*. Москва, 1912. С. 1–12.

133. Свидзинский В. Ткацкий промысел в Подольской губернии. Москва, 1916. С. 119–181.

134. Селівачов М. До проблематики українського народного мистецтва перед ХІХ ст. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. Київ, 2006–2007. С. 392–399.

135. Селівачов М. Лексикон української орнаментики. *Праці наук. Тов.-ва імені М. Трохименка*. Вип. XV. Київ: Редакція Вісника «Ант», 2005. 400 с.: іл.

136. Селівачов М. Про українськість українського килима. *Тези і резюме доповідей міжнародно-практичної конференції «Український килим: генеза, іконографія, стилістика» (Київ, 10–11.04.1998 р.)*. Київ, 1998. С. 60.

137. Сидорович С. Й. Художня тканина Західних областей УРСР. Київ, 1979. 152 с.: іл.

138. Симак А., Бабин Ю. Применение традиций народного орнамента в современном ковроткачестве Украины. *Сучасні інформаційні технології та*

інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми. Київ, 2016. С. 303–310.

139. Славінська А. До питання атрибуції східного ворсового килима №Тк-192 з колекції Музею східного мистецтва – відділу Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності: зб. наук. пр. Міжнародної наук.-практ. конф. 07–08 червня 2018 р.* Київ : НАКККиМ, 2018. С. 256–263.

140. Список шедеврів усної та нематеріальної культурної спадщини людства. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (дата звернення: 17.06.2019 р.).

141. Сосновский М. Опыт исследования промыслов сельского населения Полтавского уезда: общий очерк сельских внеземледельческих промыслов в Полт. уезде. Полтава: Типо-литограф. губ. правления, 1848. С. 49.

142. Средневековые ковры из Винхаузена и Брауншвейга, Германия. URL: <https://uchitelj.livejournal.com/1129020.html> (дата звернення: 25.03.2020 р.).

143. Суха Л. М. Артіль ім. Клари Цеткін в Решетилівці Полтавської обл. *Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.* Вип. 6. Київ, 1961. С. 4–5.

144. Сучасне українське народне мистецтво. Київ : Мистецтво, 1976. 190 с.

145. Таранушенко С. А. Искусство Слобожанщины. Украинское народное творчество. Серия 2. Ковры. Вып. 1. *Издание кустарного состава Полтавского губернского земства.* Харьков, 1928. 9 с.: 36 л. табл.

146. Таранушенко С. А. Українські килими. Харків: Харківський приватний музей міської садиби, 2012. 69 с.

147. Титульний етнос: здобутки, втрати : збірник статей (за матеріалами наук.-практ. конференції, 21–22 вересня 2000 р.) / Управління культури Полтав. облдержадміністрації, Полтав. красн. музей, Нац. музей-заповідник укр. гончарства в Опішному. Полтава; Опішне, 2002. С. 99–102. Укр., рос. мовою.

148. Тищенко О. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). Київ Либідь 1992. 189 с.

149. Традиционные ковры. Этнические ковры. URL: <http://www.kover.ru> (дата звернення: 17.11.2019 р.).

150. Традиції рослинного килимарства селища Решетилівка. URL: <http://www/authenticukraine.com.ua>. (дата звернення: 23.11.2019 р.).

151. Трофимов В. Ткацкий промысел в Подольской губернии. Москва, 1916. С. 182–289.

152. Уваров В. Д. Авторская таписсерия в контексте мирового художественного процесса (1960–1990 гг.): автореф. дис. ... на соиск. спец. 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» / Уваров Виктор Дмитриевич; Российская академия художеств. Москва, 2000. 42 с.

153. Удріс І. М. Дослідження українського килимарства в працях вітчизняних вчених кінця XIX – початку XX століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2008. № 4. С. 104–115.

154. Українці. Історико-етнографічна монографія. У 2 кн. Кн. 2. Опішне: Укр. народознавство, 1999. 544 с. : іл.

155. Український килим: генеза, іконографія, стилістика: тези і резюме доповідей. Київ, 1998. 90 с.

156. Уталишвили Н. А. Эксклюзивный гобелен: техника, приемы, изделия: энциклопедия. Москва: АСТ-ПРЕСС, 2009. 79 с.

157. Федорук О. К. «Просвіта» і система культурних цінностей у розбудові держави. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2010. №19. С. 106–111.
158. Французские ковры: ковры мануфактур Савонери и Обюссон. URL: smarkilim.com/proizvoditeli-kovrov/francuzskie-kovry-manufaktur-savoneri-i-obyusson.html. (дата звернення: 12.07.2019 р.).
159. Ханко В. Енциклопедія мистецтва Полтавщини. У 2-х т. Т. І: А–Л; НАН України / Ін-т історії України ; Центр культурологічних студій. Полтава: АСМІ; Видавець О. Ханко, 2014. 505 с.
160. Ханко В. Які були ремісницькі навчальні заклади у нашому краї в минулому? *Наш рідний край*. Полтава, 1991. Вип. 12. С. 68–71.
161. Харковина Є. Традиції полтавського килимарства у художній культурі України. *Innovative Solutions in Modern Science*. 2020. №6(42). С. 218–230.
162. Харковина Є. Джерела інспірацій килимарства Полтавщини кінця XV–XIX ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2019. № 30. С. 116–121.
163. Харковина Є. Стилiстичнi вектори взаємодiї килимарства Полтавщини XVIII–XIX столiть iз свiтовими центрами ткацтва. *Традиції та iнновації у вищій архiтектурно-художній освiтi*. Харків : ХДАДМ, 2019. №5. С. 7–14.
164. Харковина Є. Формування мистецтва килимарства на теренах України. *Культура і мистецтво у сучасному свiтi*. Київ: КНУКiМ, 2014. №30. С. 116–123.
165. Харковина Є. Художні та техніко-технологічні особливості килимарства Полтавщини в колі світових центрів ткацтва. *Молодий вчений*. 2019. №7 (71). С. 99–103.

166. Харковина Є. Художньо-стилістичні особливості орнаментики килимів Полтавщини. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2015. Вип. 16. С. 206–211.

167. Художні промисли України. Київ, 1979. 256 с. : іл.

168. Чернышев А. Ткацкий промысел в Киевском, Каневском, Липовецком и Таращанском уездах Киевской губернии. *Кустарная промышленность в Киевской губернии*. Киев, 1912. С. 201–251.

169. Чумаченко М. Характерні риси і основні тенденції розвитку луганського народного килимарства. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2006. №11. С. 41–51.

170. Шейко В. М., Кушнарченко Н. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності. Київ : Знання, 2004. 307 с.

171. Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. Т. 1. *Художественное убранство дома в прошлом и настоящем*. Киев, 1914. 141 с. : 84 рис.

172. Школа-майстерня Дігтярівська ткацька. *Шкоронад Д. О., Савон О. А. Прилуччина: Енциклопедичний довідник* / за ред. Г. Ф. Гайдая. Ніжин: Вид-во ТОВ «Аспект-Поліграф», 2007. С. 147–148.

173. Школьна О. Великосвітські мануфактури князів Радзивіллів XVIII–XIX століть на теренах Східної Європи. Монографія. Київ: Ліра-К, 2018. 192 с. : іл.

174. Школьна О. Східні мотиви в килимарстві Полтавщини XVIII–XIX століть. *Тези доповідей Міжнар. наук. конф. «XXI Сходознавчі читання А. Кримського»*, Київ, 17.11.2017 – 18.11.2017 р., Національна академія наук України, Інститут Сходознавства імені А. Ю. Кримського. Київ, 2017. С. 52–53.

175. Щепотьева М. Українські килими. Харків, 1926. 7 с. URL: <http://ethnography.national.org.ua/lib/kylym.html>. (дата звернення: 21.11.2019 р.).

176. Щербаківський Д. Український килим (попередні студії). Київ, 1927. С. 7–10.

177. Щербань О. Перший на селі. Килимова моя Решетилівка. URL: https://olenasunny.blogspot.com/2017/05/blogpost_26.html?m=0.
(дата звернення: 17.06. 2019 р.).

178. Энциклопедия технологий и методик Патлах В. В. 1993–2007 гг. Ручное ковроделие. URL: <http://patlah.ru/etm/etm-01/dompromsl/kovrodelie/rus-kovr/rus-kovr.htm> (дата звернення: 17.07.2020 р.).

179. Ямборко О. Я. Гобелен у контексті українського образотворчого мистецтва 1960–1990-х рр.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.05 – «Образотворче мистецтво» / Ямборко Ольга Ярославівна; Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2008. 15 с.

180. Ямборко О. Килим у житловому інтер'єрі як елемент радянської культури побуту. *Народознавчі зошити*. 2018. №5 (143). С. 1149–1160.

181. Ярема-Винар О. С. Західноєвропейські гобелени XVI–XIX ст. у колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (технологія виробництва, способи реставрації, збереження та музеєфікації): автореф. дис. ... канд. іст. наук : спец. 26.00.05 «Музеєзнавство» / Ярема-Винар Ольга Степанівна; Національна академія наук України, Українське товариство охорони пам'яток історії та культури, Центр пам'яткознавства. Київ, 2012. 19 с.

182. Browse the Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of good safeguarding practices. URL: <https://ich.unesco.org/en/lists> (дата звернення: 17.06.2019 р.).

183. Buzilă V. Coroare basarabene. București: Ed. Institutul Cultural Român, 2013. 51 p.

184. Bratkowski Wł. Kilim w historii, w teraźniejszości I w przyszłości. *Krajowa wystawa kilimów dawnych I współczesnych*. Lwów, 1913. S. 3–19.
185. Campbell T. P. *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2007. 563 p.
186. Coffinet J. *Métamorphoses de la tapisserie*. Paris: Editions du Tricorne, 1977. 255 p.
187. Fenaille M. *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600–1900*. Paris, 1923. 144 p.
188. Fernie E. *Art History and Its Methods. A critical Anthology*. London; New York, 1995. 369 p.
189. Floare carpet. Ethno. URL: <http://www.floarecarpet.md>. (дата звернення: 17.11.2019 р.).
190. Franke B. *Alttestamentliche Tapisserie und Zeremoniell am burgundischen Hof*. 1995. URL: <http://www.openbibart.fr/item/display/10068/944556/> (дата звернення: 30.09.2019 р.).
191. Franko I. Kilimy podolskie. *Kurjer lwowski*. 1892. №91 (31.03). C. 2–3. №92 (01.04). C. 2–4. №93 (02.04). C. 2–3.
192. Hankiewicz Cl. *Die Kilimweberei und die Kilimweberschule des Wl. R. v. Fedorowicz in Okno*. Wien, 1894. 107 s.
193. Müntz E. *Histoire générale de la tapisserie*. Paris: Société anonyme de publications périodiques, 1878. 159 s.
194. Riegl A. *Die Kilim-Teppichweberei in Galizien und die Webereischule in Okno. Centralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich*. 1892. Band XI. S. 1–7.
195. Riegl A. *Ruthenische Teppiche*. Mitteilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Wien, 1892. S. 85–94, 110–113.

196. Simac A. Tapiseria contemporană din Republica Moldova. Știința, 2001. 160 p.
197. Stębowska K. Polskie dywany wełniane. *Sprawozdania komisji do badania hystoryi sztuki w Polsce*. 1912. T. 8. S. 353–372.
198. Stroner Wł. Kilimkarstwo nasze ludowe. *Krajowa wystawa kilimów dawnych I współczesnych*. Lwów, 1913. S. 21–28.
199. Szuman S. Dawne kilimy w Polsce I na Ukrainie. Poznań, 1929. 67 s.: il.
200. Williamson J. The Oak King, the Holly King and the Unicorn: The Myths and Symbolism of the Unicorn Tapestries. London: Harper and Row, 1986. 260 p.

ДОДАТОК.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Харковина Є. Формування мистецтва килимарства на теренах України. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Київ: КНУКіМ, 2014. №30. С. 116–123.
2. Харковина Є. Художньо-стилістичні особливості орнаментики килимів Полтавщини. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2015. Вип. 16. С. 206–211.
3. Харковина Є. Джерела інспірацій килимарства Полтавщини кінця XV–XIX ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2019. № 30. С. 116–121.
4. Харковина Є. Стилістичні вектори взаємодії килимарства Полтавщини XVIII–XIX століть із світовими центрами ткацтва. *Традиції та інновації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків: ХДАДМ, 2019. №5. С. 7–14.

Статті у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз

5. Харковина Є. Художні та техніко-технологічні особливості килимарства Полтавщини в колі світових центрів ткацтва. *Молодий вчений*. 2019. №7 (71). С. 99–103.
6. Харковина Є. Традиції полтавського килимарства у художній культурі України. *Innovative Solutions in Modern Science*. 2020. №6(42). С. 218–230.