

In the article the terminology which will answer the task of research of the Ukrainian religious art of last third of XX – beginning of XXI of century are illuminated. Basic attention is spared to forming of concept vehicle which will be most accessible and widely to expose the problems of revival and transformation of domestic religious culture and art.

Key words: *concept vehicle, religious art, religious culture, transformation, revival.*

УДК 7021.7 (477.83/.86)

ББК 85. 120. 8 (4 Укр)

Лідія Хом'як

ПРОФЕСІЙНЕ МИСТЕЦТВО В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МАЙСТРІВ НАРОДНОЇ МЕМОРІАЛЬНОЇ РІЗЬБИ В ГАЛИЧИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розкрито один з аспектів народної творчості на сучасному етапі – інтерпретування майстрами традиційної кам'яної різьби зразків професійного мистецтва. Простежено вплив міської естетики на формування їх доробку, способи його інноваційного збагачення.

Ключові слова: *меморіальна різьба, елітарне мистецтво, міська культура, інновація, іконографія.*

Діяльність народних майстрів ХХ – початку ХХІ ст. не відповідає нині тим характеристикам і критеріям художньої творчості, які були прийняті в минулому як еталонні в естетичній і мистецтвознавчій теорії. За теперішніх умов нові культурні, зокрема інформаційні, чинники створюють додаткові можливості формування митця в царині народного мистецтва.

На сторінках мистецтвознавчих публікацій останнього десятиріччя дедалі частіше обговорюються проблеми посилення авторського волевиявлення народного митця [4], співвідношення індивідуального й колективного в народних промислах, роль “колективної особистості” у традиційному ремісничому осередку [9], виразних проявів т. зв. “народного професіоналізму” [2]. У сучасній вітчизняній культурології знаходить визнання не тільки недооцінювана досі роль культурного клімату міста у фаховому становленні народного майстра, але й окреслюється міська вітка в загальному обширі традиційного мистецтва на пізніших його стадіях [7].

Метою пропонованої статті є розкриття на прикладі творів народної меморіальної різьби в Галичині ХХ ст. закономірностей адаптування в українському ремісництві стилістичних новацій, запозичених зі сфери професійно-елітарного мистецтва, визначення ролі культурного середовища міста в становленні творчих особистостей окремих представників каменярьських осередків.

Серед новітніх змін, яких зазнала народна меморіальна різьба на зламі ХІХ і ХХ ст., чи не найсуттєвішою вважають доповнення або заміну надгробного хреста антропоморфними скульптурними мотивами. Істотним зрушенням у народному пам'ятникарстві став масовий попит на патрональні статуї в деяких місцевостях Галичини, що привело до утвердження статуарного надгробка, зі спробами в другій половині ХХ ст. ввести в його композицію портретні зображення покійних у вигляді погрудь чи статуй на повен зріст.

Важливим чинником, який сприяв проникненню інновацій у народне мистецтво, стали впливи міського культурного середовища, які, за твердженням мистецтвознавців, здійснювалися значною мірою через стиль модерн [4, с.212–215]. Саме на початку ХХ ст. у периферійних населених пунктах з'явилася різноманітна друкована продукція у вигляді листівок, календарів, фотографій, книжкових і журнальних ілюстрацій. Запозичення сецесійної стилістики відбувалося також через металообробництво, зокрема, через предмети церковної обстави й богослужбову атрибутику, що виготовлялися в майстернях ремісничо-промислових товариств [1, с.190]. Так з'явилися на різьблених надгробках мотиви букета чи вінка з дубового листа, трояндових пуп'янків, плюща, зав'язаної вузлом або провислої драперії. Увиразнилися і лінійно-орнаментальні якості різьбленого декору, посилились асиметрія, контрастність різноманітних фактур кам'яної поверхні.

Імовірно, що провідні майстри народної кам'яної різьби в Галичині не оминули увагою видані напередодні Першої світової війни ілюстровані каталоги іноземних ремісничо-мистецьких фірм зі зразками статуй, вівтарів, киворіїв, хоругв, епітафійних таблиць тощо. Згадані майстерні, серед яких і добре відомий на західноукраїнських теренах “Заклад художньої різьби Вой-

цека Самка”, діяли на території Австрії, північної Італії, Німеччини та Польщі, задовольняючи підвищений попит на культові речі для храмових інтер'єрів та на статуарні надгробки [12].

Прихильником нової естетики, яку утверджували й поширювали європейські різьбярські заклади, стало галицьке духовенство. Стосовно деяких сюжетів церква виявляла особливу шанобливість і рекомендувала їх для втілення в меморіальній скульптурі. Серед новітніх пластичних запроваджень – статуарні зображення Лурдської та Фатімської Богоматері, Діви Марії Непорочного Зачаття, Святої Родини, Яна Непомука, святого Йосипа.

Розширенню засобів художньої виразності у творах народного каменяряства сприяло намагання майстрів-самоуків наблизити свої вироби до взірців професійного мистецтва елітарного рівня, зокрема, до творів меморіальної пластики львівських скульптурних фірм кінця XVIII–XIX ст., зосереджених на Личаківському кладовищі та на некрополях інших великих міст. Так, чимало пам'ятників, виготовлених народними майстрами із селища Язловець на Бучаччині, можна визнати як приклад народнопримітивного потрактування взірців професійної меморіальної пластики.

Зокрема, серед язловецьких меморій трапляються цікаві “низові” аналоги міського дитячого надгробка. Поховання дітей у цій місцевості відзначені з не меншою, аніж дорослих, шанобливістю і добротністю. Переважно пам'ятник на дитячій могилі тут має вигляд статуарного зображення одного або двох дітей-ангелів із кучерявими голівками, у довгих сорочечках, із квітковим кошичком чи букетом в руках. Такі образи вперше були запроваджені у народну меморіальну різьбу Язлівця в 1920–30-х рр. тутешнім народним майстром Миколою Саранчуком. І хоча ці надгробки мають свій прототип серед розтиражованих скульптурних зображень із львівських ательє родини Шимзерів, Поля Евтеля, Людвіга Тировича, проте провінційні різьбярі послуговувалися при взоруванні візуальним матеріалом вторинного характеру – апробований М.Саранчуком образ дитини-ангела швидше нагадував персонажів з листівок, сюжетних вишивок, іконок на склі, народних картин релігійного змісту.

Зображення дітей у творах непрофесійних митців, як відомо, нерідко межують зі сферою т. зв. “солодкого” кітча, до сюжетного фонду якого належать і образи миловидних, пишнотілих немовлят. Походження таких персонажів простежено на прикладі народної картини “Ангел охороняє дітей”: від німецької сентиментальної картини з міщанського середовища, через чорно-білі й кольорові листівки та репродукції, до пізніх ікономалярських зображень [5].

До названих взірців певною мірою тяжіє статуарний пам'ятник на могилі дітей з родини Корчинських на кладовищі села Броварі, виконаний Миколою Саранчуком. Постаці двох ангелів підняті на високий, складений із каменів-валунів постамент. У руках одного з них – геральдичний атрибут у вигляді епітафійного щита, нижче, на лицевій грані п'єдесталу, – рельєфне зображення калинового кетяга. Сукупність цих деталей, а також застигли урочисті пози персонажів та їх важкувате вбрання перетворюють дитячі фігурки на монументалізовані, епічні постаці, що здіймаються над буденністю.

У багатьох інших дитячих надгробках репрезентативні риси дещо пом'якшені, однак і вони позбавлені пустотливої жвавості й тих грайливо-еротичних рис, якими відзначаються статуї дітей на Личакові чи барокові скульптурні зображення ангелів-путті серед облаштування храмових споруд. Зауважується і недитячий, сповнений серйозності вираз обличчя в багатьох з них, аналогічно до того, яким наділені дійові особи на народних картинах на сюжет “Ангел охороняє дітей”. Риси старечості, наснаженості містичним духом – одна з ознак архетипності образу немовляти у світовій культурі та його глибинної символіки, засвідченої багатьма фольклорними й літературними текстами про двох дітей, котрі долають чинює злу волю [5, с.236].

Серед різьблених кам'яних надгробків язловецьких околиць найчастіше зустрічаються статуарні зображення Лурдської і Фатімської Богоматері, іконографічний тип яких розпізнається, навіть у найпримітивнішому потрактуванні, за такими атрибутивними ознаками: вервиця на зап'ясті, білі шати з акцентом голубого пояса або золотої смуги вздовж краю плаща. На Бучаччині, що в першій третині XX ст. славилася активною діяльністю монаршого ордену отців Василіан, які культивували особливу пошану до Діви Марії [10, с.19], склалася сприятлива ситуація для послідовного втілення західноєвропейських мистецьких віянь, зокрема, і для впровадження нових іконографічних Богородичних зображень у меморіальну різьбу. Можна було б очікувати сприйняття Маріїного образу через художню систему стилю бароко, що мав на

бучацьких теренах яскравий вияв, однак доводиться констатувати довільну інтерпретацію народними скульпторами Язлівця канонічного зразка, результатом якої, як і в попередні історичні періоди, було, за словами Віри Свенціцької, “дуже стримане відношення до патетики та пишних і динамічних форм західноєвропейського барокко” [8, с.95].

Так, наприклад, у язловецьких мадонн не простежуються складні ракурси фігур, афектація у виразі обличчя чи неспокійна пластика драперій. Натомість зауважуються цільність і врівноваженість пластичних об’ємів, лаконічна окресленість силуетів і притаманні народній скульптурі стовпоподібна випростаність і фасова розгорнутість статуй, більшість з яких трактовано як інформативно стислі пластичні формули Маріїної постаті в позі молитви.

Одна з особливостей надмогильних статуй Богородиці в Язлівці – своєрідність силуетного вирішення багатьох із них, що полягає в розмежуванні кулястого об’єму голови й плечей через “залом” покривала – плаща. Такий нюанс не спостерігається в аналогічних зображеннях західного походження, тоді як в інтерпретації народних майстрів згадана деталь нагадує малярські зображення мафорію на середньовічно-ренесансних іконах Одігітрії чи Елеуси.

Багато надмогильних пам’ятників, виготовлених язловецькими різьбярями, відзначаються тісним взаємозв’язком скульптурних компонентів з площинною основою архітектурних об’ємів. Ідеться про складні за структурою об’єкти під назвою “піраміда”, які можна класифікувати як архітектуру малих форм. За стелоподібною основою, доповненою скульптурною нішею, ярусністю та масивною цокольною частиною, надгробки-“піраміди” наближені до міського надгробка-єдикули. Однак, на відміну від нього, у виробках містечкових пам’ятників скульптура посідає другорядне місце, тоді як на перший план виступають конструктивні деталі архітектурного обрамлення. Аналогічні до них композиційні структури можна бачити серед архітектурних старожитностей й Язлівця. Понині в селищі збереглися об’єкти, які належать до ренесансного стилю подільської архітектурної школи: в’їзна фортечна брама, замковий палац, будівля колишньої вірменської церкви, зведеної в 1551 р., костел, датований другою половиною XVI ст. [6, с.59–60]. Декоративно оздоблені пізньоренесансні портали згаданих споруд об’єднують у своїх композиціях елементи, які у XX ст. будуть відтворені тутешніми майстрами в різьбі надмогильних пам’ятників.

Визначальною рисою кам’яної меморіальної різьби майстрів із села Демня на Львівщині є їх виразна налаштованість на відтворення елітарної надмогильної пластики міських кладовищ. Наслідком є один із найцікавіших аспектів творчості цього каменярського осередку. Він полягає у своєрідності архітектурно-скульптурних інтерпретацій взірців класицизму й ампіру, яким демнянські майстри віддавали перевагу в пошуках зразків. Можна стверджувати, що народне пам’ятниківство Демні, як і сільська мурована архітектура Півдня України, є показовим прикладом класицистичних ремінісценцій у народній творчості.

Важко переоцінити роль Личаківського кладовища у формуванні стилістики демнянських надмогильних пам’ятників. Класицистичне ядро цього некрополя з його стильно витриманими меморіальними об’єктами свого часу привернуло увагу прибулих до Львова на будівельні роботи майстрів із Демні. Досвід роботи з архітектурними формами на початку XX ст. зумовив потяг різьбярів до архітектонічних, дещо геометризованих композиційних структур на зразок склепів, мавзолеїв, єдикул, гротів. Деякі пам’ятники, особливо ті, у яких активно виступає архітектурна основа, копіювалися сільськими майстрами без суттєвих трансформацій. Так з’явилися на сільських цвинтарях подібні до личаківських надгробків урни, акротерії, пілони,obelіски, а також ряд рельєфних оздоб, як, наприклад, вінки, фестони, стрічки, факели, лаврові та пальмові гілки.

Класицистичне підґрунтя помітне й у тих демнянських пам’ятниках, у яких визначальною є статуарна форма, введена в меморіальну різьбу цього пам’ятниківського осередку майстром Теодором Дзиндрою. Найбільшого визнання в середовищі тутешніх скульпторів зазнала композиція, відома у львівському ательє Шимзерів під назвою “Ангел увінчує урну”. Дотримуючись загальної схеми взірця, зберігаючи характер пози ангела та форму урни, прикрашеної гірляндю, народні майстри створили кілька варіантів цього мотиву, змінивши, однак, жест покладання вінка на промовистий жест зажури, виражений в опертій на руку схиленій голові персонажа. Слід зауважити, що скульптурним постатям демнянських надгробків бракує самодостатності круглої пластики: рідко виступаючи у відкритих статуарних композиціях, вони пе-

реважно замкнуті в рамки традиційно визначеної загальної схеми надгробка, що має вигляд хреста на високому постаменті. Зумисне зменшення розмірів ангела, профільне його розташування, підкреслена архітектонічність фігури надають зображенню якостей рельєфу, а не статуї, “переводять” запозичений сюжетний мотив у статус епізодичної сцени біля підніжжя хреста, який завжди виступає тут композиційною і змістовою домінантою в строго ієрархізованій структурі пам'ятника.

Привертає увагу “зодягненість” вирізьблених у Демні статуй. Якщо для більшості фігур Личаківського кладовища характерне напівголене позування, то в сільській меморіальній різьбі акцент зроблено саме на одяг, завдяки ретельному опрацюванню різцем поясів, що підперізають хітони, мотузок, якими стягується горловина, щільних манжетів, важкуватих складок одягу, з-під якого ледь видніються босі ноги святих. Характерно, що Теодор Дзиндра, виготовляючи в кінці XIX ст. пам'ятник на могилі Івана Верещинського, упритул наблизився до статуарних зображень А.Шимзера чи П.Евтеля, які слугували йому за взірць, однак у власному творі він намагався прикрити постать ангела довгими шатами, а характерний для оригіналу жест покладеної на серце руки замінив на відомий в українському образотворчому фольклорі жест підпирання щоки долонею. Саме в такій позі, що утвердилась як пластична формула журби, зображається в народній скульптурі Ісус Христос (іконографічний варіант “Христос Скорботний”) або герой народної картини на сюжет “Селянська біда” [3, с.98].

Непросто оцінити творчу діяльність родини Папіжів із села Старе Місто біля Підгайців, чий різьбярський доробок не узгоджується із застарілим поглядом на народне мистецтво як на суто селянське. Місто Підгайці з його історико-архітектурною спадщиною, яку спостережливі Папіжі не оминули увагою, склало культурний контекст творчості кількох поколінь талановитої династії різьбярів по каменю. У надмогильних пам'ятниках з-під їх різця не випадково домінують класичні мотиви архітектурного декору, перейняті з міських старожитностей: півциркульні арки, замкові камені, іоніки, дентикули, пілястри, профільовані карнизи. Монументальний за розмірами, виразно членований постамент із широким набором елементів обрамлення виконує роль базової архітектурної домінанти в меморіальних спорудах Папіжів. Прикметно, що в активному слововжитку цієї родини завжди фігурував спеціальний термін – “гзимсовий постумент” – на означення п'єдесталу із зазначеними якостями.

У художній структурі виконаних Папіжами надгробків часто трапляються каліграфічно довершені й багатослівні епітафієві тексти, мотив розкритої книжки з буквеними композиціями на сторінках, картуші з викарбуваними на них фразами молитов, книги в руках зображених святих.

Заслуговує на увагу жвава зацікавленість історичним минулим міста, яка панувала в родині пам'ятників, їхнє розуміння вартості історичних пам'яток, небайдужа, спрямована на культурне примноження громадянська позиція.

Скульптурний доробок Іллі Папіжа, чий творчий злет припадає на другу половину XX ст., позначений спробами відтворити елітарні взірці меморіальної пластики міських некрополів у Львові, Івано-Франківську, Бережанах, Тереховлі. Майстер відверто зізнавався, що ніколи не оминав нагоди замалювати в блокнот уподобані міські надгробки. Прагнучи надати власним виробам світськості й артистичної привабливості, Ілля Папіж взувався, з одного боку, на художньо досконалі твори львівських скульптурних фірм та їх філій, а з іншого, – наслідував уже пристосовані до містечкових смаків надмогильні статуї майстра Земського із селища Струсів біля Тереховлі. Завдяки цьому ним був створений власний варіант одного з найпоширеніших мотивів міського кладовища – постать плакальниці.

В інтерпретації І.Папіжа згаданий образ постає у вигляді статуарного зображення жінки в пишно задрапірованому одязі, з розплетеним волоссям. Утілений у надгробках, він призначався, передусім, на могили передчасно померлих дівчат чи молодих жінок. Поява такого різновиду пам'ятника в народній меморіальній скульптурі була зумовлена кількома чинниками, як-от: наявність конкретних взірців професійної пластики, міщанські смаки, традиційні іконографічні схеми сакрального мистецтва, образність народної міфології. Незважаючи на численні приклади побутування аналогічних образів в усній словесності, їх пластичні втілення в народній творчості не простежувалися. З проникненням у традиційну культуру сюжетно-мотивних схем професійного мистецтва, під впливом інтонацій “вульгаризованого декадансу”, культивованого

значною мірою стилем модерн [4, с.213], образ вродливої панни реалізувався й у творчості народних майстрів.

Проте в трактуванні згаданого сюжетного мотиву Ілля Папіж, досягши певного рівня авторського волевиявлення, усе-таки не уникнув канонічних засад християнської іконографії: постаць жалібниці вирішена в тісному композиційному зв'язку з хрестом, який значно вивищується над героїнею, що надає твору іншого емоційно-змістового відтінку – він сприймається як своєрідно потрактована репліка образу Марії Магдалини.

Дещо несподіваними за стилістикою та образним звучанням постають зображення ангелів-плакальниць у надгробках, виготовлених пам'ятником Володимиром Ясінським із західноподільського села Коржова Монастирського району. Цей майстер – творець із більш патріархальними, ніж у Папіжів, світоглядними настановами. Вирізьблені ним рельєфні півфігури композиційно узгоджені з епітафією та фотопортретом покійного, відлунюють архаїчною образністю стародавніх вірувань, нагадуючи язичницьких берегинь, карн, свінг чи інших хто-нічних істот.

Висновки. Проаналізований у статті фактологічний матеріал дозволяє твердити, що запровадження в народну меморіальну різьбу інноваційного взірця супроводжувалося поміркованістю і поступовою канонізацією нововведень. Це зумовлювало появу творів, позначених рисами художнього примітиву, в яких інноваційні характеристики співіснують із проявами образотворчого фольклору та стійкими іконографічними схемами сакрального мистецтва, зокрема ікономалярства.

На прикладі розглянутих творів можна пересвідчитися, що художні явища, пов'язані з проникненням у народну творчість міської естетики й образності елітарно-професіонального мистецтва, характеризуються не лише як відкоректована трансформація зовнішніх впливів, але і як зустрічна тенденція, яка пришвидшує самореалізацію народного майстра, увиразнює його “народний професіоналізм” (за С.Грицею). Зростання ролі особистісного чинника в народній творчості на сучасному етапі збагатило художнє камінеобробництво ХХ ст. індивідуальними творчими здобутками таких особистостей, як Микола Саранчук, Андрій, Михайло та Ілля Папіжі, Захарій Дзиндра, Микола Верещинський.

Інноваційні процеси, що відбувалися в народній меморіальній різьбі Галичини другої половини ХХ ст., подекуди навіть сприяли активізації міфопоетичного підґрунтя народної пам'яті, зумовлюючи появу в надгробних пам'ятниках архаїчних знаків, реліктових форм, первинних композиційних схем.

1. Боньковська С. Модерн в українській сакральній металопластиці / С. Боньковська // Народознавчі зошити. – 1999. – № 2. – С. 186–201.
2. Грица С. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним регіонуванням України / С.Грица // Українська художня культура : навчальний посібник / [за ред. І. Ф. Ляшенка]. – К. : Либідь, 1996. – С. 148–170.
3. Кривач Д. Мотив скорботної постаті в мистецтві українського середньовіччя / Д. Кривач // Альманах'94. Мистецький науково-популярний ілюстрований щорічник. – Л. : ЛАМ, 1995. – С. 97–99.
4. Найден О. Традиції та їх функції в умовах активних суспільних змін / О. Найден // Українська художня культура : навчальний посібник. – К., 1996. – С. 203–216.
5. Найден О. Українська народна картина “Ангел охороняє дітей”. Відомості про походження, іконографічні типи й варіанти, стилеві особливості / О. Найден // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології : примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч... / колективне дослідження ; [відп. ред. М. Селівачов]. – К. : Музей І.Гончара і фірма “Родовід”, 1996. – С. 226–238.
6. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР : иллюстрированный справочник-каталог : в 4 т. – К. : Будівельник, 1986. – Т. 4. – 375 с.
7. Сагайдак М. Деякі аспекти етнокультурної ролі українського міста / М. Сагайдак // Треті Гончарівські читання. Регрес і регенерація в народному мистецтві : тези і резюме доповідей. – К. : Музей І. Гончара, 1996. – С. 36.
8. Свенціцька В. Український живопис XVI–XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського барокко / В. Свенціцька // Українське барокко та європейський контекст. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 90–95.

9. Традиційне й особистісне у мистецтві / Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань / [відп. ред. М. Селівачов]. – К. : УЦНК “Музей Івана Гончара”, 2002. – 423 с.
10. Щурат В. Маріїнський культ на українських землях давньої польської держави / В. Щурат. – Л. : Накладом редакції “Ниви”, 1910. – 22 с.
11. Czołowzki A. Przeszłość i zabytki województwa tarnopolskiego / A. Czołowzki, B. Janusz. – Tarnopol : Nakładem powiatowej Organizacji narodowej w Tarnopolu, 1926. – 196 s.
12. Reinfuss R. Wpływ rzemieślniczej produkcji dewocyjnej na ludową rzeźbę w kamieniu / R. Reinfuss // Polska Sztuka Ludowa : konteksty. – 1979 – Т. 33. – З. 2. – S. 67–76.

В статті раскрыто один из аспектов народного творчества на современном этапе – интерпретирование мастерами традиционной каменной резьбы образцов профессионального искусства. Прослежено влияние городской эстетики на формирование их творческого наследия, способы его инновационного обогащения.

Ключевые слова: мемориальная резьба, элитарное искусство, городская культура, инновация, иконография.

This article reveals one of the aspects of folk creative art during modern phase – interpretation of samples of professional art by the masters of traditional stone carving.

One can trace the influence of urban aesthetics on formation of their creation and ways of innovative enrichment.

Key words: memorial carving, elite art, urban culture, innovation, iconography.

УДК 746:391

ББК 85.126.9

Леся Семчук

КОМПОЗИЦІЯ ВИШИВОК У НАРОДНОМУ ОДЯЗІ ГУЦУЛЬЩИНИ, БОЙКІВЩИНИ, ЛЕМКІВЩИНИ

Автор виділяє різнофункціональну сутність технік, орнаменту й кольору як важливих композиційно-творчих чинників орнаментально-графічних структур вишитих візерунків. Проаналізовано художні відмінності композицій, домінуючих мотивів вишивок народного вбрання українських горян.

Ключові слова: вишивка, композиція, структура, графічність, ажурність, техніка, колір.

Вишивка впродовж багатьох століть була домінантою в декоруванні народного одягу українців. До сьогодні вишиті орнаментально-колеристичні системи є основними виразниками художньої образності одягових ансамблів етнографічних регіонів України. Одягова вишивка українців Карпатського регіону найпоказовіше зберегла характерні місцеві художні ознаки.

У мистецтвознавчій літературі ХХ ст. багато ґрунтовних праць присвячено художньому аналізу орнаментальних, колеристичних відмінностей вишивок українських горян [1, с.4–5]. Дослідники кінця ХІХ – початку ХХ ст. – С.Витвицький, Ф.Вовк, В.Шухевич, І.Франко, С.Маковський розглядали вишивку більшою мірою в контексті художньої образності народної ноші [2–6]. Г.Павлуцький, В.Білецька, О.Берладіна досліджували мистецьку цінність народного, релігійно-обрядового одягу на пріоритетних засадах художніх якостей вишивок. Важливо, що у своїх працях автори акцентують увагу на роль матеріалів декорування “в утворенні орнаменту” [7], багатфункціональність вишивальних технік в орнаментально-творчому аспекті [8], необхідність класифікації матеріалів, технік вишивки, зумовлену їх властивостями тощо [9]. Такий погляд презентує мистецтвознавець Р.Захарчук-Чугай – особливу увагу автор приділяє властивостям стібка в розвитку вишивальних технік, матеріалам декорування, особливостям їх застосування і впливу на художню образність вишивок [10]. Багатогранність, високий естетично-культурний рівень вишитих візерунків спричинили аналіз їх художніх якостей у різних методологічних аспектах.

У дослідженні маємо на меті охарактеризувати основні типи вишитих композицій українських горян з позицій взаємодії орнаменту, технік, кольору й матеріалів декорування як домінуючих виразників художніх особливостей одягових вишивок; визначити вплив кольору та