МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

На правах рукопису
УДК 744.52

ЦИМБАЛА ЛАДА ІВАНІВНА

ЗОЛОТОТКАЦТВО ГАЛИЧИНИ XVIII – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX ст. (ІСТОРІЯ, ТИПОЛОГІЯ, ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ)

спеціальність: 17.00.06. декоративне і прикладне мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор
СТЕЛЬМАЩУК ГАЛИНА ГРИГОРІВНА

ЛЬВІВ – 2003

ЗМІСТ

ВСТУП.....….4

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ . .....….....13

РОЗДІЛ 2. ЗОЛОТОТКАНІ ВИРОБИ В УКРАЇНІ: ІСТОРІЯ МИСТЕЦЬКОГО ЯВИЩА.....28

РОЗДІЛ 3. ЗОЛОТОТКАЦТВО ГАЛИЧИНИ XVIII ст.

3.1. Попит. Замовники. Організація виробництва. Провідні майстри….....55

3.2. Особливості технологій, технік виконання та маркування…….....74

3.3. Типологія та художньо-стильові особливості золототканих виробів.....79

РОЗДІЛ 4. ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ НАДБАНЬ ЗОЛОТОТКАЦТВА XVIII ст. У ВИРОБАХ БУЧАЦЬКОЇ ШОВКОТКАЛЬНІ (1879-1939 рр.)

4.1. Бучацьке золототкацтво і художня промисловість Східної Галичини.....…103

4.2. Типологія та художньо-стильові особливості бучацьких макат.....…….....119

4.3. Традиції бучацького золототкацтва.....140

ВИСНОВКИ.....152

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ..... 158

ДОДАТОК **А**. ТЕРМІНИ ЗОЛОТОТКАЦТВА.....172

ДОДАТОК **Б**. МАЙСТРИ. 181

ДОДАТОК **В**.ІЛЮСТРАЦІЇ..... 184

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ДМУНДМ – Державний музей українського народного декоративного мистецтва у Києві.

МЕХП – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України.

ЛІМ – Львівський історичний музей.

ТКМ – Тернопільський краєзнавчий музей.

ЦДІАЛ – Центральний Державний історичний архів у Львові.

MNW – Національний музей у Варшаві.

MNK – Національний музей у Кракові.

CMWL – Центральний музей ткацтва в Лодзі.

MNWW – Національний музей у Вроцлаві.

ВСТУП

Актуальність дослідження. Сучасні наукові дослідження українських мистецтвознавців у ділянці історії та теорії декоративно-прикладного мистецтва здебільшого спрямовані на вирішення проблематики художньо-стильових особливостей народного мистецтва того чи іншого регіону України чи певного мистецького осередка. Поза межами наукових зацікавлень вітчизняного мистецтвознавства залишилися певні мистецькі явища, що генетично не пов'язані з українською культурною традицією та в історії українського декоративно-прикладного мистецтва мали спорадичний характер залежно від економічних і суспільно-політичних чинників.

Саме до таких явищ в історії української художньої тканини належить золототкацтво – виготовлення декоративних та ужиткових шовкових тканин, у структуру яких вводиться обкручена золотим чи срібним дротом шовкова нитка. Незаперечним фактом є те, що провідну роль в історії розвитку шовкоткацтва та золототкацтва посідає Схід, і всі види та способи виготовлення такого типу тканин маємо як наслідок впливу китайської чи пізніших візантійської, перської та турецької традицій.

Побутування золототканих виробів на теренах України можна простежити від доби Київської Русі, де коштовні привозні візантійські паволоки, парчі, коприни, золототкані стрічки використовувалися для пошиття й оздоблення князівського та боярського одягу. На жаль, власного шовкоткацького та золототкацького виробництва на Русі не було.

Особливо поширеними серед заможних верств населення стали золототкані вироби у другій половині XVI – XVII ст. Галичина на той час була у складі Польського королівства і стала тим тереном, де виборювали собі право на існування здобутки західної та східної культур, відбувалося це своєрідним шляхом, через який зі Сходу на Захід транспортувалися

багаточисленні товари, в тому числі і твори високої мистецької вартості. Значна частина східного експорту залишалася на місці і користувалася попитом серед місцевого населення.

Популярності в цей період на східних кордонах Речі Посполитої набули товари перських і турецьких купців і високоякісні художні тканини зокрема. Найціннішими і, звичайно, найкоштовнішими були шовкові та золототкані вироби, які настільки заполонили смаки знаті, що заповзятливі підприємці налагодили місцеве виробництво шовкових і золототканих виробів, яке процвітало більше століття на західноукраїнських землях.

Серед перших золототкацьких осередків на території Східної Галичини слід назвати бродівську майстерню грека Мануеля Корфінського, яка процвітала в кінці XVII ст. і уславилася виготовленням коштовних макат на східний зразок. Шовкові золототкані пояси виготовляли у дрібних майстернях ткачів- вірмен у Станіславові, Бродах, Бучачі, Лагодові, Куткорі.

На жаль, на початку XIX ст. золототкацьке виробництво в Східній Галичині занепадає, відроджується лише в кінці XIX – на початку XX ст. в одному із ткацьких осередків, а саме в Бучачі, що на Тернопільщині в контексті розвитку художньої помисловості в Галичині. Вироби бучацької майстерні – золототкані макати, які виготовляли брати Нагорянські, завдяки своїм високим художнім якостям після експонування на численних місцевих та світових виставках здобули широке визнання та стали окрасою європейських інтер'єрів.

Внаслідок багатьох політичних змін і з приходом на терени Східної Галичини радянської влади у 1939 р. зокрема, склалося так, що більшість золототканих виробів з майстерень Східної Галичини сьогодні є окрасою музейних збірок Польщі. Натомість, лише поодинокими зразками декоративних макат і золототканих поясів володіють музеї Львова, Тернополя, Києва. Звідси – пильна увага до золототканих виробів Східної Галичини з боку польської мистецтвознавчої думки.

Аналізуючи золототканні вироби, що походять з терен Східної Галичини, польські дослідники наголошують на приналежності цього мистецького явища до історії польського мистецтва, хоча золототкані вироби виготовлялися в Галичині ткачами-вірменами із залученням до співпраці місцевих майстрів-українців.

Українські дослідники зверталися до проблем розвитку золототкацтва в Галичині фрагментарно, як правило, у вигляді окремих вислідів у контексті дослідження історії краю, торгівлі та розвитку ремесел.

До сьогодні не з'ясовано причин появи в Україні золототкацького ремесла, не окреслені хронологічні межі розвитку золототкацтва як мистецького явища та не визначено періодичності виготовлення золототканих виробів у Східній Галичині, не проведено також типології золототканих виробів як за функціональним призначенням, так і за способами художнього оздоблення. Мистецтвознавчого підходу потребує окреслення художньо-стильових особливостей золототканих поясів і макат, що виготовлялися як у XVIII, так і у XIX – XX ст. та їх приналежності до тих чи інших мистецьких стилів, що панували на той час в інших видах декоративно-ужиткового мистецтва. Потребують введення в науковий обіг недосліджені зразки золототканих виробів Східної Галичини, що зберігаються в збірках Львівських, Тернопільських і Київських музеїв, а це б дозволило розгорнути наукову дискусію навколо даної проблематики.

Звідси, **метою** нашої роботи є виявлення художньо-стильових особливостей золототканих виробів, що продукувалися на теренах Галичини у XVIII – першій третині XX ст., на основі аналізу процесів становлення і розвитку мистецьких осередків, творчості провідних майстрів, типології золототканих виробів та художніх прийомів їх орнаментації в контексті європейських художніх тенденцій.

Відповідно поставленої мети в процесі роботи було поставлено низку завдань:

- проаналізувати історико-культурні причини поширення та побутування серед населення Галичини золототканих виробів;

- окреслити історичні, політичні, економічні та соціальні чинники, що спричинили налагодження на теренах Галичини золототкацького виробництва у XVIII ст.;

- дослідити діяльність золототкалень, що функціонували в традиційних ткацьких осередках Східної Галичини, специфіку процесу виготовлення золототканих виробів;

- на основі атрибуції збережених зразків золототканих поясів і декоративних тканин із музейних збірок провести типологію золототканих виробів за функціональними та художніми ознаками;

- окреслити художні особливості золототканих виробів з урахуванням стильових ознак традиційного народного ткацтва Галичини, впливів перського та турецького золототкацтва, а також європейських художніх тенденцій;

- виявити процеси трансформації художньо-стильових особливостей золототкацтва Галичини XVIII ст. у виробах Бучацької золототкальні кінця XIX – першої третини XX ст. як одного з найбільш продуктивних осередків розвитку золототкацтва на території України;

- простежити ремінісценції золототкацтва Галичини у художньому текстилі XX ст. Зокрема, вплив золототкацтва на традиційну тканину Карпатського регіону та трансформацію художньо-стильових ознак золототканих виробів Галичини у творчості польських художників;

- довести можливість творчого засвоєння та інтерпретації здобутків золототкацтва Східної Галичини в сучасному українському художньому текстилі.

Основою для написання роботи стали архівні джерела ЦДІА у Львові, історіографічні напрацювання українських, польських і російських дослідників, що присвячені історії, торгівлі, розвитку ремесел на теренах Східної Галичини; зразки золототканих виробів, що зберігаються у Львові

(ЛІМ, МЕХП ІНАН України), Тернополі (ТКМ), Києві (ДМУДМ), Варшаві (MNW), Кракові (MNK), Лодзі (MWL), Вроцлаві (MNWW), в інтер'єрах замків та палаців Республіки Польща (Королівський замок у Варшаві, Маєток Й. Брандта в Оронську). Для проведення порівняльного аналізу до джерельної бази в роботі залучено зразки золототканих виробів із інших регіонів України, Білорусії, Польщі, а також зразки шовкових тканин, килимів. Дослідження обмежується аналізом золототканих виробів світського призначення (декоративних та одягових тканин і виробів), оскільки у більшості випадків золототкані тканини слугували лише основою для декорування сакральних тканин, які вирізняються своїми специфічними художньо-стильовими особливостями.

Об'єктом дослідження визначено процеси формування художньо-стильових особливостей золототкацтва Східної Галичини в контексті європейських художніх процесів.

Предметом дослідження є золототкані вироби, що походять з майстерень Галичини, зі збірок українських і польських музеїв, неопубліковані зразки заправних рисунків, за якими виконувалися тканини.

Територіальні межі дослідження окреслюються історичними теренами Галичини. Дослідження золототкацтва саме на теренах Галичини має певні причини. Перші золототкальні, відомі на території України від XVIII ст., зорганізовувалися в Станіславові (Івано-Франківськ), Львові, Бродах, Бучачі, Куткорі, Сокалі як найближчих пунктах міграції вірменських ткачів на європейські землі. Трасформація здобутків золототкацтва у XIX ст. простежується у виробах Бучацької майстерні (1879 – 1939 рр.), що на Тернопільщині. Для висвітлення історичних процесів, які передували місцевому золототкацькому виробництву, до роботи залучені матеріали з інших територій, зокрема, князівств Руси-України (IX – XIII ст.).

Хронологічні рамки дослідження. Оскільки процес побутування та виготовлення золототканих виробів у Східній Галичині є явищем перідичним, що процвітало в той чи інший період залежно від наявності

капіталу та замовника, то хронологічні рамки дослідження можемо окреслити чотирма етапами: перший етап (давньоруський) IX – XIII – побутування золототканих виробів на теренах Руси-України; другий етап – XVII – XVIII ст. – доба налагодження золототкацтва в ткацьких осередках Східної Галичини; третій етап – 1879-1939 рр. – діяльність золототкальні в м. Бучачі (Тернопільська обл.), останній період фрагментарно охоплює двадцяте століття з огляду на звернення до золототкацької традиції в тих чи інших мистецьких школах.

Методологічною основою дослідження став комплексний мистецтвознавчий підхід до вирішення проблематики формування художньо-стильових особливостей золототкацтва. Для з'ясування процесів, що передували та зумовили розвиток золототкацтва в Україні, застосовано історико-генетичний метод. На синхронному рівні, в процесі виявлення художньо-стильових особливостей золототканих виробів проводиться типологія з метою виокремлення тих чи інших спільних ознак у золототканих виробах, застосовуються описовий метод, метод порівняльного аналізу та структурно-функціональний метод з урахуванням взаємодії творів мистецтва із середовищем.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше:

- комплексно досліджено золототкацтво як мистецьке явище в історії мистецтва Східної Галичини;
- проведено типологію золототканих виробів, що виготовлялися у XVIII – XX ст., де в окремі групи виділено золототкані вироби як за призначенням, так і за способом декорування;
- окреслено художньо-стильові особливості золототканих поясів і макат з урахуванням взаємовпливів східних (перських і турецьких) першоджерел, народних традицій ткацтва Галичини та європейських мистецьких стилів;

- введено в науковий обіг невідомі зразки золототканих виробів із збірок музеїв України та Польщі;

- проаналізовано ремінісценції золототкацтва Східної Галичини в народних тканинах Карпатського регіону та в творчості професійних художників ХХ ст. з урахуванням перспективи використання здобутків золототкацтва в сучасному текстилі.

Особистий внесок полягає у введенні у науковий обіг нових архівних матеріалів, збагаченні джерельної бази золототкацтва досі невідомими виробами з фондів українських музеїв, у проведенні типології золототканих виробів та в комплексному дослідженні золототкацтва Галичини загалом. Теоретичне значення дослідження. Висновки, які випливають у процесі роботи, дозволяють стверджувати, що золототкацтво Галичини, хоч і явище "східного" походження, на українських землях дістало національний характер, збагатилося здобутками традиційного народного ткацтва та європейськими стильовими особливостями, і хоч було явищем періодичним в історії українського мистецтва, є його повноцінною складовою. Результати дисертаційного дослідження є важливим доповненням історії української художньої тканини такою складовою як золототкані вироби. Художньо-стильові особливості золототкацтва можуть стати важливими в дослідженнях взаємопроникнення тих чи інших форм, орнаментики в інші види декоративно-ужиткового мистецтва Східної Галичини. Практичне значення одержаних результатів. Результати дисертаційного дослідження можуть бути використані в навчальних курсах предметів "Історія української художньої тканини", "Історія костюма", "Історія дизайну в Україні" та можуть бути складовою курсів лекцій чи навчальних посібників з історії українського декоративно-ужиткового мистецтва. Ілюстративний матеріал, додатки можуть стати джерелом творчих пошуків для мистців сучасного художнього текстилю.

Апробація результатів дисертаційної роботи здійснена у доповідях і повідомленнях на восьми наукових конференціях:

1. “Західноукраїнське золототкацтво XVIII – XIX ст. (до питання національної приналежності мистецької спадщини). // Другі міжнародні філософсько-культурологічні читання «Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта». – Львів, вересень 1998 р.

2. “Східні впливи в українській художній тканині” // Міжнародна наукова конференція “Між сходом і заходом”. Інститут народознавства НАН України. – Львів, жовтень 1999 р.

3. “Бучацьке золототкацтво кінця 19 – поч. 20 ст”// XXXXI науково-творча конференція професорсько-викладацького складу ЛАМ. Львівська академія мистецтв. – Львів, квітень 2000 р.

4. “Вплив мануфактурного золототкацтва на народну тканину Українських Карпат // XXXXII науково-творча конференція професорсько-викладацького складу ЛАМ. Львівська академія мистецтв. – Львів, березень 2001 р.

5. “Золототкацтво в Україні: проблема національної приналежності мистецької спадщини” // Сесія “Античні корені у художній культурі Центральної та Східної Європи” в рамках Міжнародної гуманітарної школи Центральної та Східної Європи. – Варшава, жовтень 2001р.

6. “Золото” в сучасній народній тканині (на прикладі кіцманського ткацького осередка) // Всеукраїнська конференція “Сучасне народне мистецтво України: теорія і реальність”. – Львів, березень 2002 р.

7. “Історія дизайну: аналітична модель викладання” // Наукова конференція професорсько-викладацького складу ЛАМ. Львівська академія мистецтв. – Львів, березень 2002 р.

8. «Мода в народній тканині» // Наукова конференція Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, квітень 2002 р.

Основні положення, висновки та результати роботи висвітлені у 7-ми публікаціях у провідних наукових виданнях:

1. Фундаторська діяльність Потоцьких на Бучаччині // 40-ва науково-творча студентська конференція. Тези доповідей. Львів, 1998. – С. 31-33.
2. Маката як декоративна тканина в ткацтві західноукраїнського регіону // Європейське мистецтво XV – XX ст. – Дрогобич, 2000. – С. 76-79.
3. Золототкацтво Західної України та художня тканина Українських Карпат (деякі аспекти взаємовпливів) // Берегиня. Всеукраїнський народознавчий квартальник. Число 4’00. (27). – К., 2000. – С. 43-50.
4. Західноукраїнське золототкацтво XVIII – XIX ст. (До питання національної приналежності мистецької спадщини) // Народознавчі зошити. – Зошит 4 (34). Липень-серпень. – 2000. – Львів. 2000. – С. 693-696.
5. “Золото” в сучасній народній тканині (на прикладі кіцманського ткацького осередку) // Матеріали Всеукраїнської конференції: “Сучасне народне мистецтвоУкраїни: теорія і реальність”. – Львів, 2002. – С. 45-48.
6. Мода в народній художній тканині // Вісник Харківської Державної академії дизайну. – Харків, 2002. – С. 223-225.
7. Бучацьке золототкацтво та художня тканина Карпатського регіону //

Вісник ЛАМ. Випуск 12. – Львів, 2001. – С 197-206.

Обсяг і структура дисертації зумовлені комплексним характером дослідження, його метою та завданнями. Дисертація загальним обсягом 157 сторінок складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури. Робота доповнена додатками, які містять термінологічний словник золототкацтва, список майстрів та ілюстрації.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА. МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

У процесі дослідження тієї чи іншої ділянки в царині мистецтва, певного пласту в історії національної культури провідне місце належить опрацюванню джерел, до яких належать як писемні пам'ятки історії, пізніші наукові напрацювання щодо даної теми, так і пам'ятки матеріальної культури або ж твори мистецтва, які є об'єктом дослідження.

Опрацювання золототкацтва Галичини вимагає особливого підходу до джерельної бази. Навіть перше ознайомлення з науковими доробками, що висвітлюють художні особливості та напрямки розвою цього виду мистецтва, викликає проблематичні питання. Спочатку слід з'ясувати що ми розуміємо під явищем золототкацтва Галичини й окреслимо актуальність дослідження.

Золототкацтво – це виготовлення декоративних та ужиткових шовкових тканин, у структуру яких вводиться обкручена золотим чи срібним дротом шовкова нитка. Незаперечним фактом є те, що провідну роль в історії розвитку шовкоткацтва та золототкацтва посідає Схід, і всі види та способи виготовлення такого типу тканин маємо як наслідок китайської чи пізніших візантійської, перської та турецької традицій.

Галичина в XVII -XVIII ст. була у складі Речі Посполитої і стала тими землями, на яких виборювали собі право на існування здобутки західної та східної культур, своєрідним шляхом, через який зі Сходу на Захід транспортувалися багаточисленні товари, в тому числі і твори високої мистецької вартості. Значна частина східного експорту залишалася на місці і користувалася попитом серед місцевого населення.

Широкої популярності в цей період на східних кордонах Речі Посполитої набули товари перських і турецьких купців і високоякісні художні тканини зокрема. Найціннішими і, звичайно, найкоштовнішими були шовкові та золототкані вироби, які настільки заполонили смаки знаті,

що заповзятливі підприємці налагодили місцеве виробництво шовкових та золототканих виробів, яке процвітало понад століття на західноукраїнських землях.

Серед перших золототкацьких осередків на території Східної Галичини слід назвати бродівську майстерню грека Мануеля Корфінського, яка процвітала в кінці XVII ст. і уславилася виготовленням коштовних макат на східний зразок – “ac si in ipsa perside” [137][1]. Шовкові золототкані пояси виготовляли у дрібних майстернях ткачів вірмен у Станіславові, Бродах, Бучачі, Лагодові, Куткорі. Широкої популярності та загальноєвропейського визнання набули золототкані макати, які вже на межі XIX – XX ст. у Бучачі виготовляли брати Нагорянські.

В більшості випадків, через відсутність маркування, і до сьогодні не ідентифіковані місцеві золототкані вироби XVII – XVIII ст. Важливим чинником, який також ускладнює дослідження речових пам’яток є те, що більшість західноукраїнських золототканих виробів є окрасою музейних збірок Польщі. Натомість, лише поодинокими зразками золототканих художніх творів володіють музеї Львова, Тернополя, Києва.

До опосередкованих джерел дослідження західноукраїнського золоткацтва належать також пам’ятки портретного малярства XVII – XVIII ст. Особливо багато відомостей маємо про одягові золототкані тканини, а саме про їх орнаментацію, завдяки розквіту так званого “сарматського портрета”, особливістю якого було ретельне відтворення не лише рис портретованого, а й колориту і фактури одягових тканин і фонових завіс у живописному творі. Звідси – опрацювання орнаментики коштовних тканин, походження тканин, назви та особливості виготовлення залишаються невідомими.

[1][137] Mańkovki T. Polskie tkaniny I hafty w XVI – XVIII wieku. – Wrocław: Zaklad im. Ossolinskich, 1954. – S.27.

Таким чином, теоретичне дослідження золототкацтва Галичини є провідною ділянкою нашої роботи.

Серед історіографічних джерел, які нам дають відомості про становлення, розвиток та побутування золототкацького ремесла в Україні виділяємо низку груп. Перш за все, це писемні джерела: створені ще в давньоруську добу літописи, пізніші описи іноземних мандрівників, листи королів, митні декларації купців, описи майна середньовічних міщан тощо. Окрему групу складають наукові висліди істориків, культурологів і мистецтвознавців щодо історико-культурних явищ у галицькькому суспільстві XVII – XVIII ст. До них зараховуємо загальнокультурологічні праці, висліди в царині міждержавних та регіональних торговельних зв'язків, дослідження розвою середньовічного міського ремесла та особливостей розвитку ткацтва зокрема. Важливим чинником, який різнить усі згадані групи історіографічних джерел, є приналежність авторів до тієї чи іншої національної мистецтвознавчої школи, відповідно до певних політичних, почасти упереджених переконань. Переважно, маємо справу з науковими доробками польських культурологів та мистецтвознавців, рідше – з вислідами російської та української наукової думки.

Таким чином, вважаємо найбільш доцільним для вирішення історіографічної проблематики теми розгляд і опрацювання джерел у хронологічному порядку щодо пам'яток, типів золототканих виробів із наголосом на різнобічності поглядів та концепцій певних національних шкіл чи авторів.

Дослідженням східних впливів, їх сили та ваги для розвою національного мистецтва почали цікавитися російські, українські та польські науковці ще в кінці XIX століття, здебільшого у формі конкретних досліджень того чи іншого мистецького явища.

Загальні мистецькі процеси, явища та їх зв'язок з візантійським світом у давньоруському мистецтві грунтовно опрацьовані російськими вченими здебільшого на базі археологічного матеріалу, і торкаються вони багатьох

сторін декоративно-ужиткового мистецтва. Серед доробків, які безпосередньо дотичні до нашого питання – дослідження шовкових тканин східного походження, які побутували на Русі. Російський науковець М. В. Фехнер дослідив близько 350 зразків шовкових тканин візантійського походження на давньоруських землях [83, 84]. Автор у своїй роботі простежив усі можливі шляхи проникнення в побут давньоруської знаті шовкових тканин, опрацював термінологію візантійських пам'яток і спростував поширену у радянській науці думку про те, що шовк був лише привілеєм знаті, розширивши межі його використання серед давньоруського простолюду. На основі аналізу збережених пам'яток шовкоткацтва з давньоруських курганів, Фехнер зробив конкретні висновки про кількісну перевагу на Русі шовків візантійського походження над західноєвропейськими; доведено також неможливість їх виготовлення місцевими ткачами. Для нас робота цього дослідника важлива з огляду на кількісне та впливове побутування привозних тканин у давньоруський період серед місцевої знаті та простолюду.

Термінологію тканин іноземного походження, які були поширеними в середньовічній Русі опрацював також російський вчений В. Клейн [38].

Відомості про коштовні привозні тканини, що потрапляли в Київську Русь з Візантії і пов'язані з християнським богослужінням знаходимо у вислідах Т. Кари-Васильєвої [33, 34].

Важливим внеском у дослідження тканин, що побутували у Східній Європі в добу Середньовіччя є численні наукові висліди польського науковця Адама Нагліка [146, 147]. Особливо важливими є відомості про відсоткові співвідношення імпортованих і місцевих тканин на Русі, побутування шовку зокрема, які будуються на опрацюванні автентичних писемних пам'яток та значного археологічного матеріалу. Окрім розгляду іноземних пам'яток, автор у своїх вислідах доводить значущість здобутків давньоруського ткацького ремесла, його високий технологічний рівень. Особливо актуальними для нашого дослідження є опрацювання Нагліком

складних ткацьких технік “лансе” та “броше”, які використовували давньоруські ткачі для виготовлення високохудожніх тканин і ткацьких виробів.

Ще одне свідчення зацікавлення давньоруською тканиною в середовищі польских науковців – термінологічний словник давньоруських тканин Анжея Поппе [153]. “Матеріали по історії давньоруської тканини” складає добірка з 58 статей, темою яких є терміни в ділянці ткацької справи та обробки волокна, що виступають у давньоруських писемних джерелах. Звідси – важливе джерело дослідження побутування тих чи інших тканин у давньоруську добу, відомості про шовкові коштовні тканини, що згадувалися в давньоруських літописах.

Вагомий внесок у вивчення термінології середньовічних східних тканин зробив у 30-х роках 20 століття російський науковець Н.Н. Соболєв [69]. Окремий розділ його моногрфії з історії орнаментації тканин присвячений золототкацтву XVII -XVIII ст. у Східній Європі і виготовленню золотоканих поясів зокрема. Усі шовкоткані пояси, які виготовляли у так званих персіярнях Речі Посполитої, автор називає “поясами польського типу” не вирізняючи особливостей мистецьких традицій польського, українського чи білоруського ткацтва.

Російська мистецтвознавча думка щодо поширення східних тканин у Росії у XVI – XVII ст. будується, загалом, на вивченні багатих збірок і колекцій декоративно-ужиткового мистецтва московського Кремля – Оружейної Палати.[44]. Адже у XVI ст. Російська імперія була фактичним монополістом на транзитному шляху тканин зі Сходу у Центральну та Північну Європу. Багато перських і турецьких тканин залишалося, з них шили одяг для знаті та священнослужителів. Причому, в ризницях російських церков збереглия тканини чи готові вироби з крнкретною датою дарунку від того чи іншого можновладця, що є вагомим джерелом часової атрибуції пам’ятки. Збірка середньовічних східних золототканих виробів московської Оружейної Палати є чи не найбільшою в Європі, і, відповідно,

постійним предметом мистецтвознавчих досліджень. Упродовж багатьох років дослідженням колекції тканин займається мистецтвознавець М.Н. Левінсон-Нечаєва, яка в своїх вислідах подає детальний опис та мистецтвознавчий аналіз іранських та турецьких золототканих тканин і виробів, їх класифікацію за місцем та способом виготовлення, специфіку колориту й орнаментації.

Примітний факт – всі спроби налагодити місцеве виготовлення тканин на “східний” зразок при дворі російських царів не завершилися успіхом. Навіть якщо за протекторатом царя відкривалися шовкоткальні, вони швидко потерпали невдачу і припиняли існування. В Україні ж виробництво шовкових і золотолитих виробів періодично процвітало під патронатом польських та українських магнатів.

Дослідженням потоку східних тканин у Європу в добу Середньовіччя почали цікавитися й українські науковці. Опрацювання турецьких тканин з Лаврського музею в Києві зробила ще в кінці 20-х рр. XX ст. М.Новицька [55]. Відома дослідниця у своїй роботі торкається складних технологій виготовлення турецьких золотних оксамитів, досліджує регіональні відмінності бруських та скутарських оксамитів, специфіку їх орнаментації.

Українські мистецтвознавці звертаються до шовкоткацтва і золототкацтва в добу Середньовіччя у вислідах з історії українського костюма, оскільки, привозні атласи, камки, парчі використовувалися переважно для пошиття одягу шляхти й міщан. Зокрема, дослідженням як народного українського строю, так і історією костюма заможніх станів займалися К. Матейко [48] Г. Г. Стельмащук [74, 75]. В етнографічному словнику українського народного одягу, де зібрано результати багаторічних досліджень, К. Матейко подає назви шовкових і золотних тканин, що слугували матеріалом для пошиття костюма, окреслює специфіку їх призначення й оздоблення.

Окрему ділянку дослідження золототкацтва займають висліди, присвячені шовковим та золототканим поясам. Лише одну монографію про

“слуцькі пояси” написала в радянські часи Л.І. Якуніна [96]. Грунтовне опрацювання діяльності слуцької мануфактури під керівництвом Яна та Леона Маджарських у кінці XVIII ст., класифікація орнаментів слуцьких поясів, вплив слуцької мануфактури на розвиток золототкацтва в усій Речі Посполитій – вагомий внесок у дослідження предмета. Але закономірним для радянських часів недоліком наукового доробку білоруської дослідниці є концептуальний підхід до аналізованого мистецького явища як до складової художньої культури “трьох братніх народів”, національна ж спадщина автоматично перетворюється в інтернаціональну.

Першу спробу зарахування золототкацтва до надбань національного мистецтва зробили українські науковці в шеститомній історії українського мистецтва. Так, П. Мусієнко у розділі “Художні тканини” частково окреслює перші осередки золототкацтва в західноукраїнському регіоні у XVIII ст., подає відомості про продовження традицій виготовлення золотних тканин у XIX – XX століттях [52]. Звичайно, стаття П. Мусієнка в енциклопедичному виданні, перш за все, скерована на ознайомлення з даним явищем в історії українського мистецтва і має характер короткого оглядового висліду.

Осередки золототкацтва у Східній Галичині згадуються також у відомих “Нарисах з історії українського декоративно-прикладного мистецтва за редакцією Я. П. Запаска [19].

Виготовлення шовкових і золотних тканин у Західній Україні частково торкається у своєму дослідженні С.Й. Сидорович [65]. Тут подано історичну розвідку щодо побутування шовкових тканин в Україні, окреслено основні осередки художнього ремесла, відомості про характер місцевих золототканих виробів. Однак, основна увага тут приділяється народним витокам художньої тканини в західноукраїнському регіоні. Оскільки мануфактурне золототкацтво – явище, яке здебільшого процвітало серед заможних верств населення, зокрема міщан, у роботі дослідниці розглядається поверхнево.

Окремі відомості про введення золотої та стрібної нитки в структуру традиційних тканин Українських Карпат подає в своїй монографії О.

Никорак [54]. Зокрема, тут згадуються одягові тканини: золототкані крайки, запаски, горбатки, що побутували серед населення Карпатських горян, окреслюються художньо-стильові ознаки золототканих виробів горян. Відкритим залишається питання появи та поширення в народному мистецтві гуцулів, лемків, буковинців золототканих тканин, фактору моди в цьому процесі.

Загалом, "орієнт" на західноукраїнських землях в добу Середньовіччя вивчався та опрацьовувався вітчизняними науковцями крізь призму економічних чинників та торгівлі і ремісництва, зокрема, які "спричинили скерування місцевого декоративно-ужиткового мистецтва на Схід" [20, 36]. Важливого значення для дослідження культурних зв'язків між Сходом і Заходом в добу Середньовіччя мають численні наукові висліди Я. Дашкевича [22-24], який впродовж багатьох років опрацьовує особливості розвою вірменської культури на українських теренах та її вплив на національне історико-культурне середовище. Для нашого дослідження найбільш вагомими є архівні матеріали XVI – XVII ст., опрацьовані Я. Дашкевичем, де подано назви привозних шовкових і золототканих виробів, які довозили в Україну вірменські купці.

Особливою увагою в сучасних науковців позначена торгівля Леванту у XVI – XVII ст., адже саме в цей період Україна входила в коло пожвавлених торговельних зв'язків між європейськими й азіатськими державами. Дослідження ж основних центрів торгівлі, товарообігу й асортименту виробів, що базуються на архівних джерелах є досить важливим матеріалом для вирішення нашої проблематики.

Володимир Кривонос досліджує окрім кількісних співвідношень тих чи інших тканин, які довозили купці зі Сходу, їх утилітарне призначення серед місцевого населення, частково дає відомості про орнаментацію коштовних перських і турецьких атласів, оксамитів, златоглаву, сріблоглаву [42].

Значно менше відомостей маємо про місцеве виготовлення шовкових і золототканих тканин у XVI – XVII ст. Щодо дослідження процесів історико-художнього розвитку міського ремесла в Галичині, в коло яких входило і виготовлення золотних тканин важливого значення набувають дослідження І.В. Голода [14]. Особливу увагу автор приділяє значущості місцевого золоткацького виробництва в процесі розвою інших ремесел, художньо-стильові впливи на розвиток українських ремесел XVII – XVIII ст. не тільки мистецтва ісламу, а й європейського барокового та рококового мистецтва.

На відміну від українських науковців, які наголошують на розквіті художніх ремесел на західноукраїнських землях у XVI – XVIII століттях – окремі російські автори намагалися та намагаються принизити значущість українського мистецтва, що розвивалося під державним впливом Польщі. Так, опрацьовуючи польський портрет XVI – XVIII ст. дослідниця Л.І. Тананаєва зауважує, що "... тут (на західноукраїнських землях), далеко від Західної Європи, під впливами місцевого фольклору (на Червоній Русі, напр.) складається "низинна" ремісничa чи напівремісничa творчість з усіма ознаками спрощення та огрубіння" [76][2]. В процесі нашого дослідження ми намагатимемося спростувати такі упереджені погляди.

Загалом, сучасні дослідження вітчизняних науковців переважно скеровані на аналіз загальних історико-культурних процесів, що спричинили взаємовпливи західної та східної культур в Україні в добу Середньовіччя; питання значення декоративно-ужиткового мистецтва, й золототкацтва зокрема, у цьому процесі й надалі залишається відкритим. Українська мистецтвознавча наука позбавлена сьогодні комплексного підходу до золототкацтва як повноцінного явища національної культури XVII – XVIII ст.

Заслуга у всебічному опрацюванні причетності ісламського Сходу до розвитку національної культури в добу Середньовіччя цілком належить

[2][76] Тананаева Л.И. Польський портрет XVII-XVIII вв. (К вопросу о примитивных формах в искусстве Нового времени) // Советское искусствоведение. №1, 1977. – С.111.

польським дослідникам - це представники мистецтвознавчої школи початку століття Владислав Лозінський [130 – 133] та Тадеуш Маньковський [135 – 139].

Мистецьким стосункам Сходу і Польщі присвятив свій науковий доробок Тадеуш Маньковський (1878 – 1956). Опрацювання окремих мистецьких явищ та пам'яток східного походження на тогочасних польських теренах вилилися в узагальнюючу працю Орієнт в польській мистецькій культурі [138]. Немала наукова заслуга Маньковського в тому, що він наважився надати відповідну роль вірменам у розвитку місцевої мистецької культури. До цього погляд на вірмен в польській мистецтвознавчій літературі був значно скомплікований, і роль вірмен в поширенні загальних художніх засад і так званої "орієнталізації смаку" зводилась лише до посередництва в міжнародній торгівлі. Маньковському вдалось простежити вірменську колонізацію на західноукраїнські землі, починаючи від XIII ст., і окреслити здобутки вірменського мистецтва для розвою, перш за все, культури міста Львова [138]. На думку польського мистецтвознавця, "орієнталізм" в польській художній культурі в поєднанні з характерним для доби бароко замилуванням до екзотики – не був явищем поверховим і чужорідним, як на Заході. Його розвиток тривав довше, окрес був ширшим, а напрям – виразно окресленішим, він не обмежувався лише модою. Мистецькі твори "на східний зразок" настільки увійшли в побут знаті і міщанства, що місцеві підприємці налагодили розвиток ремесла за безпосередньою участю вірмен та запрошених зі Сходу спеціалістів, використовуючи їхній досвід у технічній та художній галузях. Однак, слід погодитися з тим, що в багатьох випадках Т. Маньковський, досліджуючи пам'ятки золототкацтва зі збірок національних музеїв на початку XX ст., почасти невірно, упереджено проводить атрибуцію для отримання заздалегідь сформованого наукового результату.

У своїй критичній статті щодо доробку Т. Маньковського відомий український історик Я. Дашкевич зауважує, що вагомим недоліком автора

стало те, що в процесі дослідження Орієнту в польській мистецькій культурі, Маньковський як орієнт, так і культуру польську розглядає спільно, не визначаючи специфіки українського, вірменського, німецького чи єврейського елементу в культурі середньовічного Львова; історичні ж землі, що до XVIII ст. були Галицько-Волинським воєводством, а в другій пол. XVIII ст. знані як Східна Галичина, Маньковський невірно окреслює східними кордонами Речі Посполитої [24][3].

Сучасні дослідження польських мистецтвознавців золототкацтва на теренах Речі Посполитої здебільшого звернені до "польських поясів" XVIII ст. у комплексі досліджень одягу міщанства та одягу магнатів [173]. Причому, деякі мистецтвознавці спеціалізуються виключно в ділянці дослідження шовкових поясів "польського типу" [175 – 176]. Таку пильну увагу до "персіярства" з боку польських науковців "важко переоцінити". Адже усі відомі шовкові пояси, що походять з майстерень Куткора, Лагодова, Бродів, Бучача та інших містечок Галичини, вони беззаперечно зараховують до надбань польського мистецтва.

Трансформація здобутків золототкацтва Східної Галичини XVII – XVIII ст. відбувалася на основі діяльності шовкоткацької майстерні в м. Бучачі, що на Тернопільщині, на зламі XIX – XX ст. Процеси становлення, організації виробництва та формування художньо-стильових особливостей золототканих виробів у Бучачі відбувалися в контексті розвитку художньої помисловості в Галичині у другій половині XIX і формування так званого "галицького" стилю в багатьох видах мистецтва. Окремого дослідження, яке б торкалося діяльності Бучацької майстерні до сьогодні немає, але особливою вагою позначені численні дослідження українських мистецтвознавців, де окреслюються шляхи формування "українського" стилю в галицькій архітектурі та декоративно-ужитковому мистецтві [5, 29].

[3][24] Дашкевич Я. Comptes rendus. T. Mankowski. Orient w polskiej kulturze artystycznej. - Wrocław-Kraków, 1959.// Вірменія і Україна. – Львів-Нью-Йорк, 2001. – С. 437.

Особливо активізувалися дослідження, присвячені становленню художньої промисловості, діяльності відомої фірми І. Левинського, де виготовлялися відомі керамічні вироби та вітражі, позначені стилістикою “гуцульського” модерну [57]. Для дослідження бучацького золототкацтва згадані дослідження є важливими в контексті аналізу процесів, які спричинили поступ галицької художньої промисловості у другій половині XIX ст. загалом і в інших видах декоративно-ужиткового мистецтва зокрема.

Становлення галицької художньої промисловості в другій половині XIX ст. здебільшого пов’язується з організацією різного роду товариств, спілок з метою розвою ремесел, діяльності відомих громадських діячів та з налагодженням широкої виставкової діяльності. Процеси, в контексті яких досліджується бучацьке золототкацтво, висвітлюються в доробках сучасних українських мистецтвознавців [91]. Окремі відомості про виготовлення золототканих виробів у Бучачі в другій половині XIX – на початку XX ст. та про налагодження процесу виготовлення золототканих макат подають за спогадами очевидці, зокрема житель Бучача І. Бобик [7]. Згадки про виготовлення золототканих макат у Бучачі, де прцювали майстри Нагорянські знаходимо у вислідах М.Є. Станкевича [73]. Але, оскільки більшістю зразків золототканих макат, що виготовлялися в Бучачі сьогодні володіють музеї Польщі, маємо суттєві напрацювання польських мистецтвознавців у цій ділянці.

Важливими для дослідження золототкацтва є каталоги польських збірок, доповнені термінологічними та іменними покажчиками. Серед них – значний доробок у цій ділянці Ядвіги Крущинської над збіркою бучацьких макат із збірки Національного музею у Варшаві [110]. Ця робота важлива для нас з огляду на каталогізацію існуючих пам’яток та розширення нашої бази дослідження.

Зразки золототканих макат із колекції музею в Лодзі опрацьовані М. Врублевською-Маркевич [177]. Дослідниця особливу увагу в своїх доробках

скеровує на трансформацію здобутків бучацького золототкацтва в сучасному художньому текстилі Польщі.

Загалом, слід зауважити, що в контексті національної мистецтвознавчої науки дослідження золототкацтва в Східній Галичині має характер окремих вислідів, до сьогодні йому не надано належного місця в історії національного мистецтва, натомість, польська мистецтвознавча школа засвідчує спроби комплексного підходу до цього явища, і, хоч як це не прикро, в системі розвою польської національної культури.

Джерельну базу дослідження золототкацтва Галичини складають зразки золототканих виробів, що зберігаються у Львові (ЛІМ, МЕХП ІННАН України), Тернополі (ТКМ), Києві (ДМУНДМ), Варшаві (MNW), Кракові (MNK), Лодзі (MWL), Вроцлаві (MNWW), в інтер'єрах замків та палаців Республіки Польща (Королівський замок у Варшаві, Маєток Й. Брандта в Оронську). Для проведення порівняльного аналізу до джерельної бази в роботі залучено зразки золототканих виробів із інших регіонів України, Білорусії, Польщі, а також зразки шовкових тканин, килимів. Дослідження обмежується аналізом золототканих виробів світського призначення (декоративних та одягових тканин і виробів), оскільки у більшості випадків золототкані тканини слугували лише основою для декорування сакральних тканин, які вирізняються своїми специфічними художньо-стильовими особливостями.

Для вирішення проблематики дослідження пропонується наступна методика дослідження.

У сучасному мистецтвознавстві виділяються і застосовуються різноманітні методи дослідження:

1) структурно-функціональний (досліджуються взаємозв'язки між даним твором та іншими, тобто, синхронний аналіз даного виду мистецтва);
1) історико-генетичний (історія і соціально-суспільна зумовленість того чи іншого виду мистецтва);

3) порівняльно-історичний (взаємозв'язки і взаємодія між різними видами мистецтва в різні епохи);
4) типологічний або системно-типологічний – метод, який найбільш характерно відображає тенденцію переходу сучасного мистецтвознавства від емпіричного опису та дослідження окремих видів мистецтва до загальнотеоретичних методів їх вивчення. Цей метод показує прагнення мистецтвознавців до системності досліджень з метою виявлення загальних ознак і зв'язків, структур та їх взаємодії. Типологічний підхід включає морфологічний опис об"єкта як результат морфологічного аналізу.

Типологічна група – порівняно стале поєднання однотипних предметів, де тип виступає як абстрактний узагальнений зразок предметів. Наповнення типу локальними та індивідуальними особливостями перетворює його в конкретний твір. Типологія золототканих тканин і виробів передбачає виділення усталених ознак тих чи інших груп, які об'єднуються перш за все, спільністю їх технологічного виконання, а саме введенням в структуру тканини золотої чи срібної нитки способом ткацтва.

Типологічні групи даних тканин і виробів, що побутували та виготовлялися в Україні впродовж XVII – XX ст. можемо укласти згідно поділу за призначенням та за способами декорування.

Перш за все, згідно з поділом за призначенням, можемо виділити золототкані вироби декоративні та вироби ужиткового призначення, до яких зараховуємо як поштучні вироби, що використовувалися в костюмі (пояси), так і метрові тканини, що слугували матеріалом для пошиття одягу чи для подальшого декорування способом вишивки чи гапту. Окрім окреслення специфічних особливостей тієї чи іншої типологічної групи золототканих виробів, що продукувалися в Україні, нашим завданням є виділення художньо-стилістичних ознак певного типу тканин у контексті розвитку

інших видів мистецтва того чи іншого історичного періоду.

У дослідженні творів декоративно-ужиткового мистецтва особливим є метод комплексного дослідження творів мистецтва з урахуванням їх взаємодії, взаємовпливів, формотворчих процесів у конкретному життєвому середовищі, в контакті з людиною.

Традиційним є метод художнього аналізу творів декоративного мистецтва, що базується на так званій тріаді : матеріал – форма – декор у єдності з функціональним призначенням речі. Такий аналіз дозволяє виявити художні прийоми загалом, творчий метод, естетичні якості творів, розкрити природу і специфіку твору мистецтва, поєднуючи все це тією чи іншою мірою з історією художнього промислу чи центру, еволюцією художньої форми тощо.

Саме на основі згаданих вище методів наукового дослідження в дисертаційній роботі проводиться мистецтвознавчий аналіз золототкацтва як цілісного явища в історії українського декоративного мистецтва.

РОЗДІЛ 2. ЗОЛОТОТКАНІ ВИРОБИ В УКРАЇНІ: ІСТОРІЯ МИСТЕЦЬКОГО ЯВИЩА

Впродовж багатьох століть українські землі були тими теренами, де в силу багатьох історичних та суспільно-політичних чинників перехрещувалися та трансформувалися на місцевому грунті мистецькі здобутки багатьох культур і мали вплив на розвиток національного мистецтва. Так, виготовлення коштовних золототканих виробів – мистецький здобуток, що сформувався в культурах Сходу, але на європейських теренах, і в Україні зокрема, позначений певними національними і регіональними рисами та специфічними художньо-стильовими особливостями.

Що ми розуміємо під поняттям "золототкацтво", і яким чином дане мистецьке явище проникло в нашу культуру? Золототкацтво – процес виготовлення декоративних та ужиткових виробів способом ткацтва, у якому використовуються шовкові та, так звані металеві (золота та срібна) нитки. Таке тлумачення знаходимо в українських словниках. В тлумаченні російського вченого Даля золототкацтво – виготовлення парчі [21][4]. Ми ж до золототкацтва зараховуємо як декоративні тканини (макати та килимки), так і одягові – златоглав, оксамит, атлас та ін., які в своїй структурі мають окрім шовкової металеву нитку. Металеві нитки – це обкручена дуже тонким срібним чи золотим дротом шовкова нитка. Для підсилення металевого блиску золота чи срібла використовувався шовк жовтого чи білого кольорів. Ще в добу давньоруської держави на Русі розрізняли "волочене" золото – металевий дріт, який використовували для ткання та "прядене" золото, в

[4] [21] Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4– х т. – М.: Наука, 1955– 1957. – Т. 1. – С. 368.

якому замість дроту з металу використовувалася лляна чи шовкова нитка, обвита тонкою металевою смугою" [69][5].

Розрізняємо також термін "золототканий" – це шовкова тканина з введенням металевої нитки, яка може покривати чи в окремих місцях залишати непокритим шовкове кольорове тло тканини; і термін "золотолитий" – шовкова тканина, тло якої суцільно заткане металевими нитками, тобто, золотом чи сріблом.

Незаперечним фактом є те, що провідну роль в історії розвитку шовкоткацтва та золотототкацтва посідає Схід, і всі види та способи виготвлення такого типу тканин маємо як наслідок китайської чи пізніших візантійської, перської чи турецької традицій.

Огляд історичного шляху чи провідних центрів золототкацтва на Сході – справа не нашого дослідження. Для нас важливим є простежити шляхи проникнення на українські землі шовкоткацького та золототкацького ремесел.

Якщо звернутися до витоків поширення в Україні шовкових і золотних тканин, слід згадати, що ще в давньоруську добу, звичайно, серед найзаможнішої верстви населення і князівської верхівки вже були відомі різні типи тканин східного походження, які потрапляли на Русь через Візантію. Це відомі з літописних та інших писемних джерел і широко оспівані у народній творчості "паволоки", "коприни", "парчі", переткані золотою чи срібною ниткою – "фофуді".

Торговельні зв'язки Київської Русі з країнами Сходу включали також використання шовку та парчі в якості валюти. Так, згідно з договором Ігоря з Візантією 945 року, раб оцінювався в два шматки шовку, який складав кількість тканини для розкрою двох довгих суконь. Шовком нерідко

[5][69] Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей. – М.-Л.: Изобразительное искусство, 1934. – С. 55.

виплачуавалися державні борги, нагороджували царів та послів, виплачували заробіток найманцям [83][5].

Шовк відігравав важливу роль у зовнішньоекономічних зв'язках давньої Русі. Про рівень шовкового імпорту можемо судити з археологічних знахідок шовкових виробів із двохсот пунктів на території давньоруських князівств. Зосереджені ці вироби в основному в басейні Волги та Дніпра, тобто, на тих найважливіших шляхах, які з'єднували Східну Європу із країнами Сходу та Середземномор'я [83][6]. З Русі шовк частково експортувався в Західну та Північну Європу – Польщу, Чехію, Південну Німеччину, Скандинавію та в інші країни. Так, наприклад, привезений зі Сходу шовк знайдений у Фінляндії в могильнику X ст. У французькій літературі XII – XIII ст. шовкові тканини називають "руськими", очевидно тому, що до французького королівства їх довозили давньоруські купці [84][7].

Більшість дослідників, згідно зі згадками в давньоруських писемних джерел, вважають шовк предметом розкоші, що був поширеним серед князівсько-боярської верхівки.

У Літописі Руському за Іпатським списком, коли у 1252 році Данило Галицький вирушив на допомогу угорському королеві Белі, літописець відзначив, що князь був одягнутий за руським звичаєм: "... кожух із золотого єдвабу грецького і широким золотим мереживом обшитий"[45][8] .

Розкішні поліхромні шовкові тканини відтворені на відомих фресках Софії Київської з зображенням сім'ї Ярослава, на мініатюрі "Ізборника 1073 р." з груповим портретом сім'ї Святослава, на фресці церкви Спаса на горі Нередиці, де представлений її будівничий - новгородський князь Ярослав Володимирович у плащі з важкого шовку, що обшитий золототканою тасьмою. Але, ці коштовні шовки не були продукцією масовою, яка

---

[5][83] Фехнер М. В. Шелковые ткани в средневековой Восточной Европе // Советская Археология. – 1982. – №2. – С. 58.
[6][83] Фехнер М.В. Вказана праця. – С.58.
[7][84] Фехнер М. В. Изделия шелкоткацких мастерских Византии в Древней Руси // Советская Археология. – 1977. – № 3. – С.56.
[8][45] Літопис Руський (За іпатським списком переклав Леонід Махновець.- К: Дніпро, 1989. – С. 408.

потрапляла на візантійський зовнішній ринок. Виробництво коштовних золототканих виробів у Візантії X ст. було державною монополією, їх продаж був заборонений іноземним купцям. Відтак, до Східної Європи ці шовки потрапляли лише в якості посольських дарів чи військової здобичі або митних зборів.

На теренах Східної Європи шовк віднайдено в 10 скарбах, що охоплюють території Києва, Старої Рязані, Володимира та городищ Київської Русі. Переважо, цінні предмети – металеві прикраси, загорнуті в шовкові тканини. Також фрагменти коштовних шовкових тканин віднайдені в 33 похованнях феодальної верхівки з Києва, Галича, Володимира-Волинського, Білгорода, Володимира, Новгорода.

Визначною пам'яткою шовкоткацтва аналізованого періоду є знахідка 1967 р. в Білгороді Київському, де поблизу давньої дерев'яної церкви XI ст. відкрито саркофаг з останками білгородського єпископа Максима в шовковому облаченні (помер в середині XII ст). Фрагменти шовку віднайдено в культурних пластах XI – початку XIII ст. Райковецького та Ізяславського городищ, спустошених Батиєм в 1241 р.

Але, на думку дослідника М.Ф. Фехнера, шовкові тканини на Русі не були лише привілеєм знаті, оскільки переважна кількість знахідок шовкових виробів із давньоруських поховань – близько 350 фрагментів - походить із звичайних курганних поховань сільського та міського населення [83][9].

Слід відзначити, що шовк використовувався сільським населенням переважно в якості оздоби святкового вбрання, зшитого з вовняної чи лляної тканин. Більшість знахідок шовків – із жіночих поховань. Шовковими смугами, здебільшого червоного кольору з золотною вишивкою, обшивали комір верхнього одягу та низ рукавів. Часто шовк використовувався для жіночих головних уборів.

[9][83] Фехнер М.В. Шелковые ткани в средневековой Восточной Европе // Советская археология. – 1982.- №2. – С. 59.

Щодо типів шовкових тканин та їх назв, згідно зі свідченням письмових джерел, в обігу на Русі були шовки різноманітних сортів – “паволоки”, “оксамити”, “оловири грецькі”. Окрім оловира – пурпурного шовку, досі важко провести аналіз відмінностей у тканинах із тією чи іншою назвою. На думку В. Клейна, термін “паволока”, що згадується в літописі X ст., є загальною назвою для всіх сортів шовку, що довозився з Візантії [38][10]. З часом термін паволока наповнився новим змістом і вже в XII - XIII ст. застосовувався до гладких однотонних тканин, які складали найбільшу частку імпортованого на Русі шовку.

Назва тканини “аксаміт” в давньоруській мові є прямим запозиченням з грецької. У Візантії найкращі сорти поліхромних узорних шовків мали назву “examitos”. На думку російського науковця М. Фехнера, під літописним “аксамитом”, що вважався на Русі одним з найцінніших шовків, слід розуміти поліхромну узорну тканину складного саржевого переплетення без додавання золотних ниток. Аксаміт XII ст. не слід ототожнювати з аксамитами XV - XVI ст. – парчевими тканинами, що мали в своїй структурі золотну нитку [83][11]. Спірним також залишається питання типології іранських шовкових тканин, що в давньоруських писемних джерелах згадуються як “диба”, “насадж”, “мумазадж”. Тканини під цими назвами зустрічаємо на ринку в Україні XV – XVI ст. як парчеві з введенням в структуру металевих срібних ниток. Оскільки серед узорних східних шовків X – XIII ст. парча не зустрічається, вірогідно це були суто шовкові тканини.

Щодо техніки виконання шовкових і парчевих тканин, завдяки пожвавленим культурним та економічним зв’язкам між країнами Сходу та Середземномор’ям, досягнення в шовкоткацькому виробництві окремих областей дуже скоро ставали всезагальними. Поряд з тканинами найпростіших ткацьких переплетень на основі полотняного і саржевого, в

[10][38] Клейн В. Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII века и их терминология // Сборник Оружейной палаты.- М., 1925.- С.12.
[11][83] Фехнер М.В. Вказана праця. – С. 64.

багатьох ткацьких осередках (Іран, Візантія) вже в V – VII ст. почалося виготовлення щільних двосторонніх матерій складного саржевого переплетення, що дозволяло відтворення в структурі тканини найскладніших світлотіньових візерунків. Однак, шовкоткацькі майстерні в різних країнах, разом з тим, зберігали свої місцеві традиційні елементи. Наприклад, у Візантії ткачі виготовляли тканини в техніці уточної саржі та застосовували для основи тонку кручену пряжу. Поміж тим, на Сході ткачі використовували некручену пряжу чи пряжу ледь помітної крутки. Середземноморські ткачі використовували відносно товсту некручену пряжу майже однакової якості і для основи, і для піткання; а в шовкоткацьких майстернях Індії тканини виготовлялися з тонких слабо скручених ниток. Таким чином, на основі аналізу волокон шовкових тканин, способів їх обробки та техніко-технологічних прийомів виготовлення можна простежити кількісну первагу побутування шовків на Русі із тих чи інших центрів шовкоткацтва доби Середньовіччя. Згідно з даними структурного аналізу археологічних пам'яток із давньоруських поховань, науковці окреслили чотири групи шовкових тканин чи виробів за місцем їх виготовлення.

Першу групу шовкових тканин, яка складає найбільшу частку з шовкового імпорту на Русі (70%) складають тканини візантійського виробництва. Характерною особливістю даної групи як гладких однотонних, так і поліхромних тканин, є використання для основ тонкої сильно крученої пряжі. Зразки візантійських поліхромних шовків відомі з розкопів по всій території давньоукраїнської держави.

З-поміж візерункових тканин особливими мистецькими якостями вирізняються залишки двох шовків із синім візерунком у вигляді великих кіл з перлами на темно-червоному фоні, знайдені в одному регіоні, які датуються XII – XIII ст. Це тканини з Михайлівського скарбу та жіночого поховання поблизу с. Росава. Ідентичні тканини з таким самим візерунком віднайдено в

тайнику Десятинної церкви в Києві [35][12]. Композиційні прийоми побудови орнаменту в цих тканинах традиційні для візантійських шовків – це розміщення сюжетних та орнаментальних мотивів у колах (rotata) по всій площині тканини.

Яскравим зразком використання візантійських шовків в побуті князівської верхівки є фрагмент яскраво-рожевої шовкової тканини з Київського скарбу 1903 р. В окремих частинах на тканині збереглися сліди орнаменту у вигляді довільно розміщених трикутників, контури яких вишиті золотими нитками. Очевидно, це залишки хустки, чи убруса, якими як у відомих зображеннях Сім'ї з Софіївської церкви та Ізборника Святослава, жінки поверх чепця покривали голову. Часто кінці такого шовкового убруса, прикриваючи шию, спадали на спину та обвивали стан.

Важливо звернути увагу, що всі відомі зразки візантійських поліхромних узорних шовків, що походять з давньоруських джерел, виконані виключно шовками розмаїтих кольорових відтінків без додавання золотої чи срібної металевої нитки. В окремих випадках, для підсилення декоративного звучання, окремі елементи узорів доповнювалися вишивкою золотними нитками. Традиція "золочення" тканин не в процесі їх виготовлення, а за допомогою вишивки та гапту прижилася на Русі та набула значного поширення в подальші часи як у світському, так і в сакральному мистецтві.

Окрему групу візантійських імпортованих виробів складає шовкова золототкана тасьма. Золототкані стрічки побутували серед населення Русі впродовж XI - XIII ст. Ними обшивали комір суконь та обшлаги рукавів. Технологічно ткалися стрічки двома основами з тонкої крученої шовкової пряжі та двома пітканнями – шовковим з некрученої пряжі та золотним, який накладався на лицеву сторону тасьми. Декор стрічок складали ромбовидні чи діагональні сітчасті композиції, заповнені нескладним геометричним візерунком у вигляді зигзагів чи плетінки. Друга, значно менша за обсягом та

[12][35] Каргер М. К. Археологические исследования древнего Киева. – К.: Изд-во АН УССР, 1950. – С. 57.

менш колоритна за способом декорування група імпортованих на Русь тканин – середньоазіатського виробництва, а саме – відомі в середньовічному світі шовки “занданачі”, що виготовлялися в околицях Бухари. Атрибутуються вони за характерними особливостями своєї структури, а саме використання некрученої пряжі як для основи, так і для піткання, що створює на поверхні виробу своєрідний рельєф. Ця особливість відрізняє дані шовки від візантійських. Два фрагменти цієї групи тканин походять із Київського скарбу 1903 р. – це одноколірні шовкові тканини нижчої якості [83][13].

Зразки шовкових тканин, що походять з ткалень Ірану складають третю групу імпортованих шовків. У багатьох випадках складно атрибутувати ці пам’ятки у зв’язку з певними спорідненими до середньоазіатських особливостями їх виготовлення (використання некрученої шовкової пряжі), але, іранські шовки виготовлялися з тонкої пряжі, мають гладку блискучу поверхню і вирізняються вишуканим колоритом. Кілька зразків іранських неорнаментованих і поліхромних шовків походять з розкопів Чорної могили та Київського скарбу 1903 р. Таким чином, писемні згадки про поширення на Русі високоякісних іранських “диб”, “насаджів” підтверджені конкретним археологічним матеріалом.

Четверту групу пам’яток імпортованого шовкоткацтва на Русі складають саме золототкані вироби. Вона представлена трьома фрагментами золототканих матерій та 18 зразками декоративної тасьми. Структурний аналіз виробів, колорит, специфіка орнаментального оздоблення свідчать про їх іспанське походження [83][14]. Перший зразок золототканої поліхромної тканини походить з Володимирського Успенського собору. На червоному тлі, що заповнений геометричним орнаментом, горизонтальними рядами розміщені попарні зображення левів і папуг навколо дерева життя. Такий композиційний прийом розташування орнаментальних мотивів був

[13][83] Фехнер М.В. Вказана праця. – С. 62.
[14] [83] Фехнер М.В. Вказана праця. – С. 64.

характерним для іспанського шовкоткацтва XII ст. Золоті нитки у вигляді амальгами введені в структуру тканини для окреслення контурів візерунка (рис. В.2.1).

Яскравим прикладом використання золототканих стрічок для головних уборів знатних давньоруських жінок можуть слугувати фрагменти двостороннього поліхромного шовку з витканим візерунком з жіночого поховання поблизу Росава Черкаської області (рис. В.2.2). Орнаментальна композиція виробу будується за схемою скісної ромбовидної сітки, утвореної мотивами чотирипелюсткових розет з кільцями всередині. Самі кільця виткані золотою ниткою і підсилюють декоративний ефект. Схожий композиційний та колористичний прийом оздоблення шовкової тканини знаходимо в іспанських виробах з церкви Святого Марка в Ліоні [69][15].

Своєрідний спосіб виготовлення (використання тонкої крученої пряжі та двох піткань – шовкового та золотного) вирізняє золототкані стрічки з давньоруських поховань від виробів візантійського виробництва. Ці золототкані стрічки походять з розкопів поховань XI ст. на Болдиній горі в Чернігові, з Великокняжої гори у Володимирі, кілька стрічок – з Михайлівського скарбу. Це шовкоткані стрічки, суцільно заповнені фризовим геометричним орнаментом у вигляді нескладних ромбів чи хрестоподібних ромбів (рис. В.2.3). Орнаментальні мотиви є спорідненими з традиційним народним ткацтвом.

Таким чином, можемо зробити висновок, що з Візантії, Ірану, Середньої Азії на Русь довозилися гладкі і поліхромні узорні шовкові тканини та вироби, в окремих випадках декоровані золотими нитками способом вишивки. Натомість золотокані вироби, частіше у вигляді декоративних стрічок потрапляли на Русь з Іспанії. Серед візерункових східних тканин цього часу, як візантійських так і іранських, що поширювалися на Русі, парчеві тканини і златоглав зокрема, не відомі.

[15] [69] Див.: Соболев Н.Н. Очерки по истории украшения тканей. – М.-Л.: Изобразительное искусство, 1934. – С. 212, 215.

Виробництво парчевих іранських і турецьких тканин – об'ярів, ізорбафів, золотних оксамитів, камки, байберекiв, які оберталися на українському ринку в другій половині XV –XVI ст., почалося очевидно, не раніше XIV ст.

Особливо активізувалася торгівля шовком та виробами з нього в Середземномор'ї та в європейських країнах з середини XVI століття.

Основна маса шовку вироблялася на території Туреччини та Ірану. Тут мали місце певні історичні та економічні чинники. Після політичного об'єднання та утворення централізованих держав у Туреччині та в Ірані у XVI ст. склалися сприятливі умови для розвитку всіх видів ремесел, торгівлі й шовковиробництва зокрема. Провідними центрами виробництва шовку в Туреччині були міста Брусса, Амасья, сирійський Дамаск, Діарбекир та ін.

Центрами виробництва шовку та виробів з нього в Ірані були міста Іспаган, Кашан, Йєзд, Тебриз, Шираз, Казвін та інші [42][16]. Високо цінувався на цей час вже не тільки шовк як матеріал, але й якісно, з високою майстерністю виконані вироби з нього, що також сприяло експорту шовку на Захід. Іран був зацікавлений у безперешкодній торгівлі і швидкому збуті шовку через території Туреччини. В цій торгівлі була зацікавлена й Туреччина, хоч з давніх часів між ними велася постійна боротьба за панування на торгових шляхах. Як середньовічна Персія, так і Туреччина входили в коло торговельних зв'язків, які в Італії отримали назву Левант[17].

Левант не слід ототожнювати з Орієнтом. Це своєрідний торговельний світ, в якому брали участь країни східного басейну Середземного моря, де генуезці, венеційці і каталонці зустрічалися з візантійськими греками, вірменами, євреями, турками, персами та іншими народностями, які були посередниками в торгівлі між Сходом і Заходом.

Левант зі своїми товарами мішаної культури між Сходом і Заходом сягав туди, куди доходила Левантійська торгівля, де осідали посередники у

[16][42] Кривонос В. Торгівля Левантійським шовком у Львові в 16- сер. 17 ст.// Україна в минулому. – Вип. VIII- 1996. – С. 54.

[17] Левант – (з фр. Levant чи іт. Levante – Схід) – загальна назва країн, які прилягають до східної частини Середземного моря.

виміні товарів - левантійські купці. З огляду на це Левант сягав кордонів тогочасної Речі Посполитої. Левантійськими пунктами торгівлі, які найдалі сягали на Північний Захід, були міста Кам'янець-Подільський та Львів. Кам'янець-Подільський, здебільшого, виконував роль проміжного пункту купців по дорозі до Львова, звідки через осілих там волоських купців східний товар висилався далі до Кракова та Бреслава, пізніше до Нюрнберга і далі аж до порту Брюгії у Фландрії.

Є відомості, що львівські купці наприкінці XIV ст. проклали новий сухопутний торговельний шлях – молдавський, що проходив через Коломию, Снятин, Чернівці, Сучаву з відгалуженнями через Теребовлю, Кам'янець-Подільський, Хотин. Із Сучави він вів через Ясси до Чорного моря, а звідти – морем до Константинополя [17][18].

Іншим фактором, що поєднував Схід із західноукраїнськими землями була діяльність вірменських колоністів, які осіли у Львові ще в XIII ст. [138][19]. Більшість з вірменських колоністів, які оселилися у Львові, постійно підтримували зв'язки зі своєю азіатською батьківщиною, звідки вони експортували турецькі та перські товари до Речі Посполитої.

Звичайно, роль вірмен не зводилася лише до посередництва і торговельної діяльності на наших теренах. До Львова прибували вірменські архітектори, різьбярі по каменю та скульптори. Так, у Львові та Кам'янець-Подільському вони збудували свої церкви та інші культові споруди ще в середині XIV ст. в характерному для давньої вірменської архітектури стилі, але з використанням вже ісламських декоративних елементів.

У XVI – XVII ст. політичні та комерційні зв'язки між тогочасною Польщею, в складі якої були західноукраїнські землі та країнами ісламу докорінно змінилися в порівнянні зі зв'язками в Середньовіччі. Польська

[18][17] Гошко Ю.Г. Промисли і торгівля в Українських Карпатах (XV-XIX ст.). – К: Наукова думка,1991. – С. 150.
[19][138] Mańkowski T. Orient w polskiej kulturze artystycznej. – Wrocław-Kraków: Zaklad Narodowe im. Ossolinskich, 1959. – S. 34.

торгівля почала динамічно процвітати після зближення польсько-турецьких кордонів. Після падіння Константинополя, Каффу, яка була генуезькою колонією, захопили турки (1475), відповідно торговельні шляхи змінили напрямок. Генуезька морська торгівля припинилася, а сухопутний шлях вів до Львова, звідси – до Польщі та Балтійського моря, Півночі та Заходу Європи, що було дуже важливим фактором поширення в той час на наших землях ісламської культури.

Литовський мандрівник Михайло Литвин, який у 50-х роках XVI ст. побував у Києві, відзначив, що шляхом з чорноморської пристані Каффа через Таврику по Дніпру до Києва виряджалися товари з Азії, Персії, Індії, і звідти йшли на Північ – до Новгорода, Пскова, Швеції, Данії. Два ж інші сухопутні шляхи йшли на Львів, через який провадилася торгівля східними товарами у Польщі та країнах Західної Європи [65][20].

Відтак, Центральна Україна та Галичина внаслідок згаданих факторів стали одним із найважливіших ринків продажу турецького та перського товару.

Із “Опису міста Львова” Йоана Альпнехта (1603-1605) довідуємося, що у Львові “можна побачити натовп купців усіх народів, що напливають до цього міста майже з цілої Європи та Азії, найбільше греків, турків, вірмен, татарів, волохів, угорців, німців, італійців.... Це місто в достатній кількості постачає цілому польському королівству різні шовкові тканини, килими і пахуче коріння [74][21].

Згідно з польською Конституцією від 1565 – 1676 рр., польським купцям було заборонено як вивозити за кордон місцеві товари, так і привозити їх із-за кордону [17][22]. Натомість східні торговці, які проживали на східних кордонах Польщі, продовжували вести торгівлю і навіть

[20][65] Цит. за Сидорович С.Й. Художня тканина західних областей УРСР. – К.: Наукова думка, 1979. – С. 97.
[21][74] Цит. за Стельмащук Г. Г. Давній український стрій // Наше життя. 1997. № 6. Нью-Йорк, 1997. – С. – 3.
[22] [17] Гошко Ю.Г. Промисли і торгівля в Українських Карпатах (XV-XIX ст.). – К: Наукова думка, 1991. – С. 216.

сформували певну етнічну групу. Серед них були турки, греки, але здебільшого – вірмени. Це були вірмени не тільки турецького, а й перського спрямування. Перські, тобто іранські вірмени, вели торгівлю виключно з Персією, куди вони безпосередньо прямували та поверталися зі східним товаром. У середині XVI ст., за відомостями папського нунція Ліппомано, у Кам'янець-Подільському проживало близько 300 вірменських родин. За деякими даними, в другій половині XVII ст., напередодні загарбання Поділля турками, вірмен у Кам'янець-Подільському нараховувалося 1200 сімей [39][23].

Львівська колонія була найбільш значною за чисельністю населення та економічним та культурним потенціалом зі всіх вірменських поселень в Україні. Вірменська верхівка була дуже заможньою. Вона монополізувала в своїх руках торгівлю окремими видами східного товару, частина якого за звичаєм називалася "вірменським", а ареал їх торгових інтересів та зв'язків охоплював величезний простір від Перської затоки на сході – до Атлантичного океану на заході [23][24].

Вірмен, які проживали у Львові, пошановували польські королі, посилали їх до Іспагана, Кашана та інших перських міст, відомих, перш за все, виготовленням килимів і золототканих поясів на замовлення, зброї та наметів. "Це були королі Сигизмунд III та Август III Стефан Баторій та король Владислав IV посилали довірених купців до Туреччини; король Ян Собеський – до Криму для розвідки об'єктів мистецької індустрії "[135][25].

Про стан торгівлі вірменського купецтва на східних теренах Речі Посполитої на початку XVII ст. можна судити з відомої подорожі львівського купця Шефера Муратовича 1601 року до Персії на прохання короля Сигизмунда III, яка мала на меті закупівлю для королівського двору

---

[23][39] Компан О. С. Міста України в другій половині XVII ст. – К.: Вид-во Академії Наук УРСР, 1969. – С. 147.

[24][23] Дашкевич Я. Украинско-армянские связи в XVII веке. – К.: Наукова думка, 1969. – С.12.

[25][135] Mańkowski T. Influence of islamic Art In Poland / Reprinted from Arts Islamica. – Vol. II. – Part 1. – S. 97.

предметів мистецької цінності, тобто, перських творів мистецтва найвищого гатунку. Це були пишно декоровані намети, оздоблені золотом та сріблом килими, в яких на спеціальне замовлення перський килимар з Кашана виткав королівський герб. Серед привезених для короля творів перського ремесла були також різноманітні плащі, які одягалися на військовий обладунок, хустки, оздоблені срібною та золотою нитками та багато інших товарів [138][26]. Важливим документом, який засвідчує привезені купцем товари (їх кількість та перелік найменувань), є згадка самого Муратовича [142][27]. Отже, можемо зробити певні висновки про те, що тогочасна польська знать і королівська верхівка сприяли поширенню серед найзаможнішої верхівки мистецьких творів "на східний зразок".

Відомими вірменськими купцями, які осіли у Львові та провадили активну торговельну діяльність у XVII ст., були Мурат Керимович та Еорбег Попович, які проживали у Львові, були підданими турецького султана. Це допомагало їм в торговельних подорожах до Стамбула й далі до Персії. Привезений товар вони продавали на ярмарках у Кам'янець-Подільському, Львові, Ярославі, Любліні та Варшаві; або ж переправляли його далі за кордон – з одного боку до Москви, з іншого – аж до Англії. Серед товарів були шовкові килимки, парчеві тканини, кафтани, чепраки та багато інших речей. З митної інструкції Великого князівства Литовського, затвердженої Варшавським загальним сеймом, в якій перераховуються традиційні товари, якими торгували вірмени, дізнаємося про суму митного збору з дороговартісних тканин: "Від аджамського і перського килима – 1 золотий, диванські, перські, великі, шовкові, ткані золотом килими – згідно оцінки

[26][138] Mańkowski T. Orient w polskiej kulturze artystycznej. – Wrocław-Kraków: Zaklad Narodowe im. Ossolinskich, 1959. – S 109.
[27][142] Muratowicz S. Relacia obywatela warszawskiego do Persji w 1602 r. wyslanego. – Warszawa, 1777. Drugie wydannie. – Warszawa: Wyd. PAN, 1807. – 26 S.

[23][28]. Коней та вози купці наймали у Львові, де в Личаківському передмісті проживали візничники, які наймалися на далекі закордонні переїзди [138][29].

У 1625-1626 рр. у Львові торгував Балі Гірагосович [42][30], у 1629 р. – Миколай Ходжейович і Харабег Мардиросович [42][31], 1630 р. – Гівонт Кіркорович [42][32], Харбідзян Скіндерович, Хачадор Гераходович [42][33]. Загалом, в актових книгах Львова М. Кривоніс встановив імена 96 вірменських купців, які в середині XVI - XVII ст. торгували в місті[34].

Вже середина XVII ст. – період воєн між Туреччиною та Річчю Посполитою, який не сприяв розвитку торгівлі товарами зі Сходу. Багато творів мистецтва та побутових речей здобувалися внаслідок викупів та здобичі після військових перемог. Так, після битв з турками під Хотином та Віднем польські воїни, та й українські козаки[35], дістали велику здобич у вигляді турецької зброї, тканин, наметів. Звичайно, такі періодичні трофеї не можна порівнювати із стабільним неперервним потоком товарів, які довозилися зі Сходу в мирний період. Але вже на цей час можемо говорити про поширення смаків на твори мистецтва зі Сходу, переважно ужиткового характеру, серед середнього прошарку тогочасної спільноти Речі Посполитої, міщанства й українського козацтва зокрема. Також змінився контингент професіоналів зі Сходу, які поширювали в середовищі польських та українських міщан моду на твори мистецтва зі Сходу: з XIV по XVI століття це були купці, натомість з XVII століття у прикордонні міста

---

[28] [23] Дашкевич Я. Украинско-армянские связи в XVII веке. – К.: Наукова думка, 1969. – С. 39-40.

[29][138] Mańkowski T. Orient w polskiej kulturze artystycznej. – Wrocław-Kraków: Zaklad Narodowe im. Ossolinskich, 1959. – S. 103.

[30][42] Цит. за: Кривонос В. Торгівля Левантійським шовком у Львові в XVI – середині XVII ст. // Україна в минулому. – Вип. VIII.: НАН України. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. Грушевського. – Київ-Львів, 1996. ЦДІА України у Львові.- Ф.52.-Оп.2.- спр. 397.-Арк.98.

[31][42] Кривонос В. Вказана праця. - С. 124. – Спр.397. – Арк. 1700.

[32][42] Кривонос В. Вказана праця. - С. 124. – Спр. 348.- Арк. 1702.

[33][42] Кривонос В. Вказана праця. - С. 124. – Спр. 397. Арк. 2036.

[34][42] Кривонос В. Вказана праця.

[35] Козацьке військо під проводом Сагайдачного у складі близько 40 тис. Осіб брали участь у Польсько-Турецькій битві за Хотин у 1620 р. (прим. авт.)

Галичини потрапляють в пошуках роботи турецькі ремісники і налагоджують виробництво творів мистецтва на місці.

Про налагодження місцевого виготовлення шовкових і золототканих виробів мова йтиме окремо. Зупинимося на огляді східних товарів, які довозили на західноукраїнські терени купці, і на шовкових тканинах і виробах зокрема.

Які типи шовкових тканин і золототканих виробів експортували турецькі виробники на Захід?

Певні відомості про асортимент товарів, що довозилися купцями зі Сходу дістаємо з писемних пам'яток даного періоду, зокрема, архівних матеріалів: актових книг, митних декларацій, описів майна знаті тощо. Насамперед, це державні вказівки (законодавчого органу Польщі - Литви), зумовлені податками на товаріи, імпортовані та експортовані в межах держави. Інші – в деталях констатують максимальну межу цін на різноманітні товари і твори ремісників, задекларовані в цьому документі [24][36]. Так, маємо "поточні ціни на товари та вироби ремісників у Польщі з 1628 р.", які Я. Дашкевич подає під абревіатурою "РС" [24][37], де з-поміж інших товарів кількісно і якісно (у ціновому еквіваленті) згадуються різноманітні шовкові тканини та готові поштучні вироби з шовкових та золотих ниток. Важливого значення тут набувають назви тканин і виробів (арабські, перські, турецько-вірменські) згідно з комерційною термінологією, що вживалася в Україні та сусідніх країнаї. Звідси, часто матеріал, техніки виконання тканин і надалі залишаються невідомими.

Так, наприклад, у Варшаві їх назви збереглися лише в інвентарних книгах трьох вірменських магазинів. Вирізняють там різні типи "тканин алепських" (виготовлених в Алеппо), галаю (також chalaj, haladza, haladzia, haladziej, від турецького aladza, що означає "строкатий", багатоколірний),

[36][24] Дашкевич Я. Marchandises Armeniennes au XVII s. // Вірменія і Україна. – Львів-Нью-йорк, 2001. – С. 384-385.
[37][24] Дашкевич Я. Вказана праця. – С. 387.

пешми (pesma, pesama – тур. basma, “друкований”), бурунчуку (тур. – burunczuk – тонка тканина, заслона, вельон, тюль), також антинолую, саваю та кельбелу. Переважна більшість цих тканин була узорнотканою у золоті чи срібні квіти. Ціни на них були високими, але важко сьогодні їх визначити тому, що продавалися в шматках і відрізах тканини неокресленої довжини [173][38].

Серед привозних шовкових тканин користувався попитом оксамит – досить щільна ворсиста шовкова тканина, окремі частини візерунка в якій виконувалися золотими та срібними нитками. Традиційно для утворення ворсу тканини вживають спеціальну основу, у 5-6 разів довшу за звичайну, і використовуючи мосяжний дріт, що його перепускають кожного разу після звичайних човників, отримують петельковий ворс на поверхні тканини.

Для східних оксамитів характерним було використання шовку лише для основ, тоді як піткання використовували бавовняне. Металеві нитки завжди складалися з плоского металевого дротика, накрученого на шовк – білий під срібло, жовтий – під метал золотого кольору. Для турецьких оксамитів характерна нижча якість сухозлітки ніж італійська. Так, за спостереженнями дослідника Клейна, турецька сухозлітка завжди поганого гатунку і тому з часом майже зовсім витирається. Звідси – один аршин турецького оксамиту коштував приблизно півтора карбованця в Росії, тобто, значно дешевше від італійського [38][39]. Шовк для ворсової основи в турецьких оксамитах здебільшого фарбували в малиновий та зелений кольори. Сполучення цих двох кольорів з золотом та сріблом було дуже поширеним у всіх турецьких золотних оксамитах XVI – XVII ст. [55][40]

---

[38][173] Turnau I. Odzież mieszczanstwa warszawskiego w XVIII w. – Wrocław: Zaklad im. Ossolinskich, 1967 – S. 67.

[39][38] Клейн В. Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII века и их терминология // Сборник Оружейной палаты. - М., 1925.- С.34.

[40][55] Новицька М.О. Турецькі оксамити Лаврського музею // Східний світ.-1930.-№10.- С. 34.

Іранський оксамит виготовляли в таких містах, як Йезд, Кашан, Ісфаган. Основними центрами виготовлення оксамиту в Туреччині були міста Брусса та Скутарі. До Львова купці привозили оксамит гладкий, тобто, без ворсу та узорів, або "ритий". Ритість оксамиту досягалась апретурою, яку виконували по гладкому оксамиту гарячим валом з вигравіруваним на ньому узором. Деколи в складну техніку узорних оксамитів вводили візерунки, виткані петлями золота, тоді тканина мала назву аксамит (рис. В.2.4).

На території України та Польщі основними споживачами оксамиту були шляхта, духовенство та верхівка місцевого населення. З нього шили одяг, покривала, ошатні головні убори. Примітно, що часто польський уряд видавав оксамит своїм чиновникам замість заробітної платні або як винагороду за службу.

Серед привозних східних тканин дуже цінувався алтабас (польське altembas) – найдорожча парча. Алтабаси – дуже щільні шовкові в основі тканини, заткані дуже тонкою срібною чи золоченою наволочкою. Цим вони помітно вирізнялися з-поміж усіх інших золотних тканин, в які вводилися кручені золоті нитки. Технологічно алтабас тотожний з будовою візантійського гладкого оксамиту. Різниця між західним оксамитом і східним алтабасом полягала в тому, що на Заході використовували прядене золото, тоді як східні алтабаси здебільшого виконані "волоченим золотом [69][41].

Польський дослідник шовкоткацтва Лонгін Жарновецький відомі алтабаси, що довозилися на терени Речі Посполитої ототожнює з італійськими шовковими тканинами altobasso (alto – високий, bass – низький), тобто, ворсовими оксамитами з різною висотою ворсу та введенням у структуру тканини металевих ниток. Так, він згадує про торгівлю Речі Посполитої з Апенінським півостровом, а саме: з містами Лукка, Флоренція, Венеція, Генуя. Найвідомішими були оксамити генуезькі

[41][69] Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей. – М.-Л.: Изобразительное искусство, 1934. – С. 145.

(Velours de Genes). А оскільки місцеві купці часто спотворювали власні назви на свій манер, з латинського altobas утворилася місцева назва алтабас [178][42].

До більш легких шовкових золотних тканин, які довозили з Персії належить об'яр, або ізорбаф (ізер – золото, баф – тканина). Ізорбаф – своєрідний тип сучасного муара з репсовою проборкою. На поверхні тканини простежуються горизонтальні рубці, утворені нитками піткання та основи різної товщини. Середньовічні ізорбафи здебільшого мали візерунок в смужку: на кольоровому шовковому тлі золоті чи срібні смугии, або ж навпаки – на золотому фоні акцент з кольорового шовку.

Привозили на наші землі також багато атласів, частіше турецьких, виготовлених в м. Бруссі (рис. В.2.5). Атлас, що з арабської перекладається як "гладенький", був різноманітних кольорів, часто витканий золотом та сріблом. За своєю продажною вартістю атлас був дорожчий від адамашки та дешевший від оксамиту. Найдорожчим вважався турецький атлас вишневого кольору, один лікоть якого у XVII ст. коштував 18 золотих.

Особливе місце серед левантійського імпорту посідав златоглав (рис. В.2.6).

Златоглав до Львова привозили білий, червоний і жовтий, залежно від того, якого кольору були нитки тла під золотою чи срібною металевою нитками. Перські златоглави були найчастіше неоднолитими: тло становило мерехтливу металевою ниткою тканину, по якій був розсіяний дрібний шовковий квітковий візерунок. Також виступало золото в комбінації зі сріблом з орнаментом, який переважав чи в одному, чи в другому матеріалі. Тканина з виключно срібною поверхнею мала назву сріблоглав. В інвентарних книгах вірмен, які у Львові торгували тканинами, златоглав та сріблоглав, імпортований з Персії вирізняли з-поміж інших вищою вартістю. Відомо, що через їх високу вартість, ввіз парчевих тканин був обмеженим.

[42][178] Zarnowiecki Z. historia tkanin jedwabnych.- Kijow, 1915. – S. 153.

Поширеними серед імпорту також такі тканини, як адамашка, камка, тафта та багато інших. Значна частина тканин, привезених зі Сходу, використовували місцеві ремісники для пошиття одягу та інших речей домашнього вжитку.

Які ж текстильні товари привозили перські та турецькі купці на наші терени, і яку роль відігравали ці товари для поширення золототкацтва в Україні?

Найпочесніше місце в торгівлі перськими та турецькими товарами на європейських теренах у XVI – ХУП ст. посідав експорт килимів, що значною мірою було зумовлене попитом королівської верхівки та шляхти. Цінувались у Львові іранські (адзямські, хорасанські, мелібардські) та турецькі (ангурські) килими. Виготовляли їх з шовку, оздоблювали металевою ниткою.

Маємо відомості про закупівлю львівськими купцями килимів у Константинополі та в іранських містах Тебрізі, Казвіні. Так, 1648 року, після поїздки до Ісфагана, вірмени Лукаш Шеферович та Ян Варташевич продали за небувалу на той час ціну у Львові 24 перських шовкових килими, шитих золотом. Як зазначає В. Кривоніс, перські килими цінувалися у Львові дорожче від турецьких [42][43].

Львів у той час був центром пожвавленої торгівлі килимами, своєрідним транзитним пунктом, звідки килими розходились у Польщу та далі на Захід, тут килими купували навіть королі.

Як вже згадувалося, монархи посилали за килимами купців до Туреччини або Ірану. Так, Шефер Муратович на замовлення Сигизмунда ПІ у 1601 році привіз з Ірану великих розмірів килими та кобірці, ткані золотом. Про кількість перських шовкових килимів, які в кінці XVI, в XVII ст. були власністю деяких польських магнатів, зазначено в реєстрах скарбничого Острозьких в Дубні на Волині з 1616 р., де серед інших виділено групу "великих аджамських килимів" та групу "шовкових, перетканих золотом".

[43] [42] Кривонос В. Вказана праця. - С. 126.

Цінні відомості щодо побутування на західноукраїнських землях східних килимів подає В. Лозінський. За його словами у XVII ст. у Польщі вже не було жодного заможнього дому, в якому б не було по кілька таких килимків. Далі він подає відомості із збережених рукописних інвентарів. Після смерті старости Кросненського Кароля Фрідріха шовкових східних килимків залишилось два, по воєводі Волзькому Станицькому – вісім, каштелян галицький Сантер обвішав ними стіни своїх кімнат; пані Косаковска у своєму палаці у Станіславі мала оббиту шовковими килимками кімнату [133][44].

Переважно, до Європи довозили шовкові килимки перського виробництва, а назва "аджамські", застосована до першої згаданої групи, свідчить про те, що вони були привезені з Туреччини, бо слово "adzam" - арабського походження і в перекладі з турецької означає “чужоземний”, тобто перський.

Іранські майстри часто виготовляли килими на замовлення: відомі так звані "польські килими" з вишитими на них польськими гербами, які виготовлялися в Ірані під контролем купця, що виконував замовлення польського короля [134][45]. Така умовна назва закріпилася за перськими шовковими килимками, перетканими золотими та срібними нитками, які виконувалися в Персії за династії Сефевідів (1500 – 1772), тобто в добу найвищого розквіту перського ткацтва. "Польські" килими були шовковими, плоскотканими, завжди стриженими з обов'язковим доповненням металевими нитками. Візерунок цих килимів складався зі стилізованих рослинних мотивів, що утворюють арабеску. Колорит перських килимків "польського типу" менш інтенсивний, в ньому домінують вишукані пастельні барви: блідорожева, малахітово-зелена, блідожовта та брунатна з

[44] [133] Łozinski W. Zycie polskie w dawnych wiekach (XVI– XVIII). – Wyd. 3. – Krakow: WL, 1969. – S. 126.

[45][134] Mank T. Zachod I Wschod w tkactwie polskim XVII wieku. (Prace Komisjii Historii Sztuki). – 1934/35. – VI. – Warszawa: Wyd. PAN, 1935. – S. 48.

багатством золотих та срібних брошовань. В орнаментації "польських" килимків часто спостерігаються європейські стильові впливи. Виготовляли такі килимки в певних місцевостях Персії – в Іспагані та в Кашані.

Примітно, що до сьогодні в Європі відомо близько 400 зразків килимків "польського типу", натомість у Персії відомі лише кілька .

Чимало килимів купувала польська шляхта і заможна міська верства. Після смерті теребовлянського старости Петра Ожги у 1692 році, в його будинку залишилося 288 іранських і турецьких килимів [133][46]. Ці факти засвідчують неабиякий попит в польської та української шляхти на східні твори мистецтва. Макати й золочені килимки були в побуті кожного шляхетського дому, у заможніших їх кількість та різноманітність була нечуваною.

Крім килимів, до Львова привозили шовкові ковдри та покривала (хіоські, ангурські, константинопольські) та предмети одягу. З Леванту везли червоні шаровари, жіночі адамашкові сарафани, фартухи, шапки та інші різноманітні елементи костюма. Звичайно, тут слід згадати про відомі золотолиті пояси, які привозились у великій кількості на запит міщан (рис. В.2. 7 – В.2.10).

Торговий дім польських вірмен Нікоровичів у Львові став потужним підприємством, яке ввозило пояси зі Сходу. Нікоровичі мали філію в Константинополі, де час від часу перебували самі чи направляли туди довірених осіб. За панування польського короля Станіслава Августа там постійно перебував працівник Нікоровичів Черкес, який одночасно виконував функцію перекладача зі східних мов при польському послі у Стамбулі. Книга розрахунків, яку вели Никоровичі від 1753 по 1774 рр. в Константинополі та у Львові дає відомості про торгівлю між обома містами. У цій книзі називається ряд ткацьких майстерень, де виготовляли східні пояси для ринку Речі Посполитої. Саме з модою на шовкові пояси (бурські,

[46][133] Łozinski W. Zycie polskie w dawnych wiekach (XVI– XVIII). – Wyd. 3. – Krakow: WL, 1969. – S. 128.

ангурські, хіоські, стамбульські) слід пов'язувати початки місцевого виробництва шовкових тканин, про що мова йтиме далі.

Велику частку левантійського імпорту, яка теж мала подальше значення в місцевому виробництві шовкових виробів, становила текстильна сировина - шовк-сирець. В архівних джерелах він часто згадується як "шовк дертий" та "шовк- кручений". Активну торгівлю шовком-сирцем іранські вірмени вели в Адріанополі, Ангурії та Брусі. Так 1596 року Кшиштоф Тарасович і Якуб Григорович з Константинополя та Андріанополя привезли до Львова 100 літрів крученого шовку та 400 літрів дертого шовку [138][47]. Як бачимо східна торгівля шовком та золотоканими виробами, наявність вірменських колоністів у Львові становила значну частку в процесі "орієнталізації" смаку серед польської знаті XVII-XVШ ст. Тут слід з'ясувати, наскільки ця "орієнталізація" проявилась в інших видах декоративно-ужиткового мистецтва, і яке значення в цьому процесі відігравали золотні тканини.

Якщо звернутися до розвою західноукраїнського декоративно-ужиткового мистецтва загалом у цей період, то слід зауважити, що він провадився кількома шляхами. З періоду Середньовіччя можемо говорити про становлення окремого цехового ремесла в контексті загальноєвропейської інтернаціональної культури міста з одного боку – та про виготовлення творів народного мистецтва по селах, де стійко зберігалися національні традиції – з іншого.

Другим важливим фактором формування стильових особливостей декоративно-ужиткового мистецтва в Україні в добу Середньовіччя була торгівля не лише зі Сходом, а й з європейськими країнами. При чому, торгівля шовками відігравала в цьому процесі чи не провідну роль.

Важливо звернути увагу на проблему подібності шовків, що виготовлялися в добу Середньовіччя на європейських теренах із шовковими

[47][138] Mańkowski T. Orient w polskiej kulturze artystycznej. – Wrocław-Kraków: Zaklad Narodowe im. Ossolinskich, 1959. – S 112.

виробами з іранських чи турецьких майстерень, що ускладнює проблему атрибуції шовкових виробів, що збереглися в Україні. Так, шовкоткацтво Генуї, Венеції, Луки у XII – XIV ст. формувалося завдяки потужній морській торгівлі під безпосереднім впливом ісламського мистецтва; в орнаментації найдавніших лукських чи генуезьких атласів, алтабасів, діасперів простежуються композиційні прийоми, використані орнаментальні мотиви, характерні для перського чи турецького мистецтва [107][48]. Вірогідно, частка шовкоткацького імпорту з Італії на терени Речі Посполитої в добу Середньовіччя була досить значною. Але, на жаль, відомості про орнаментацію шовків чи золототканих виробів з доби Середньовіччя в Україні маємо лише опосередковані – найчастіше це архівні джерела та твори живопису (парадні портрети). З портретного малярства відомі одягові тканини, вірогідно італійського виробництва. Але часто важко вирізнити орнаментацію італійської тканини від східної, особливо, коли "художник орнамент тканини спрощував і стилізував" [3][49].

Одним з нетрадиційних зразків застосування коштовної шовкової тканини як тло є портрет-конклюзія Костянтина Корнякта 1603 р., що зберігається у ЛІМ (див. Рис. В.3.13). Портрети, в яких шовкове тло залишалося нерозписаним названо «конклюзіями», вони зберігалися в родині померлого. Як правило, конклюзії писали на атласному фоні білого та рожевого кольорів.

У згаданому живописному полотні постать і розп'яття написані олійними фарбами із застосуванням світлотіні, а до тла – орнаментованої тканини фіолетового кольору – не доторкалися [3][50]. Орнаментація цієї тканини свідчить про її італійське походження – це венеційський оксамичений атлас, де суцільне гладке блискуче тло заповнене стилізованими мотивами тюльпана за схемою хвилеподібної сітки.

---

[48][107] Cox R. Les soiries d'art. – Paris, 1908.
[49][3] Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 78.
[50][3] Білецький П. Вказана праця. – С. 79.

Таким чином, у добу Середньовіччя на теренах Східної Галичини поєднувалися в ужитку знаті художні твори як східного, так і європейського виробництва: торгівля італійських міст впроваджувала на терени Речі Посполитої і одне й інше [138][51]. Венеційці, так само, як і генуезці, як вірменські купці зі Сходу репрезентували свої товари в Кракові, у Львові та в інших великих містах Речі Посполитої.

Ще одним важливим фактором розвитку стилістичних особливостей художнього ткацтва і шовкоткацтва в Україні як міського ремесла стала діяльність іноземних майстрів-ткачів у містах. Окрім італійських magistri in arte textoria, 1408 р. у Львові заснував майстерню Gregor, textor armenicalis[52].

Створення цехів у містах (в даному випадку говоримо про західноукраїнські міста Львів, Кам'янець, Жовкву та ін.), пожвавлена торгівля, яка там провадилась, міграція майстрів – все це включало цехове декоративно-ужиткове мистецтво в загальноєвропейські часові та стильові рамки, звичайно з урахуванням місцевого елементу в стилістиці творів. Головними замовниками тут виступали міщани - чи поляки, чи українці, чи вірмени та євреї, чи німці, значна частина котрих проживала в середньовічному Львові. По селах же твори декоративно-ужиткового характеру виготовлялися на замовлення заможніх селян та землевласників, що теж істотно впливало на їхній характер.

Таким чином, завдяки згаданим історичним процесам, які відбувалися на південно-східних теренах Речі Посполитої у XVII ст., серед міської знаті піднявся попит на мистецькі твори зі Сходу, що спричинило проникнення "орієнтального" смаку в різні ділянки ужиткового мистецтва міста.

У другій половині XVII ст. ремісники різних гільдій Львова – золотарі, зброярі, різьбярі по шкірі, мереживники та ґаптарі почали

[51][138] Mańkowski T. Orient w polskiej kulturze artystycznej. – Wrocław-Kraków: Zaklad Narodowe im. Ossolinskich, 1959. – S. 96.
[52][138] Mańkowski T. Вказана праця. – S. 97.

виготовляти у своїх майстернях твори за східними зразками, тобто, за зразками ісламського мистецтва, які сьогодні мають спільну назву Львівської мануфактури. Ця мануфактура мала вплив на поширення ісламського мистецтва по всій Польщі завдяки високохудожній якості творів. Примітно, що поряд з ісламською формою та декором, чи то у шаблях, чи у збруї, часто можна простежити західноєвропейські художньо-стильові особливості. Звідси – продукція "Львівської мануфактури" мала подвійний характер. Як приклад, маємо продукцію львівських золотників. З одного боку – для оздоблення речей церковного вжитку вони використовували західноєвропейську орнаментику, з іншого – військові обладунки мали виразно східний характер та доповнювалися відповідною орнаментикою.

Східні тканини, безперечно, в цьому процесі відігравали провідну роль. Як вид декоративного мистецтва – вони прикрашали покої можновладців і багатих міщан, як ужиткові – широко використовувались в повсякденному побуті, окремо слугували матеріалом для пошиття одягу священнослужителів, а тому були зразком для наслідування ремісникам в царині інших видів мистецтва.

Імпорт тканин зі Сходу був значно більшим за кількістю порівняно з іншими творами декоративно-ужиткового мистецтва. Тому ми можемо говорити про те, що саме шовкові та золотолиті східні тканини стали першим і найвагомішим поштовхом в процесі "орієнталізації" смаку в декоративно-ужитковому мистецтві на західноукраїнських землях у XVII – XVШ ст. а їх популярність серед міського населення спричинила розвиток місцевого золототкацтва.

Отже, на підставі огляду становлення та поширення в Україні золототкацтва, можна зробити такі висновки:

1. Побутування золотних тканин на українських землях (серед усіх верств населення) простежується з доби Київської Русі, де відомі тканини візантійського, середньоазійського та іспанського виробництва.

2. Розповсюдження в західноукраїнському регіоні набули привозні перські та турецькі тканини і золототкані вироби внаслідок налагодження торгівлі у XVI – XУII ст. між Сходом та Річчю Посполитою. Провідну роль у цьому процесі відіграли вірменські купці та колоністи, які проживали у Львові та інших містах цього регіону.

3. Найвагомішу частку в торгівлі шовковими та золототканими виробами в Україні XVI – XVII ст. посідали килими та шовкоткані пояси.

4. Поширення смаку на східні шовкоткані та золототкані вироби у XVII ст. в Галичині слід поєднувати з діяльністю польської королівської верхівки, багатих замовників-міщан та з міською культурою загалом.

5. Мода на імпортовані золотні тканини, їх дороговизна спричинили налагодження місцевого шовкового та золототкацького ремесла у XVIII ст., про що йтиме мова у наступному розділі.

РОЗДІЛ 3. ОСЕРЕДКИ ВИГОТОВЛЕННЯ ЗОЛОТОТКАНИХ ВИРОБІВ У XVIII ст.

3. 1. Попит, замовники, організація виробництва. Провідні майстри

Причини налагодження шовкоткацького та золототкацького виробництва в Україні у XVII – XVIII ст. пов'язані з багатьма як історичними, так і економічними й соціальними факторами.

Перш за все, у другій половині XVII ст. значно зменшується торгівля шовком та виробами з нього на теренах Речі Посполитої, у складі якої були західноукраїнські терени, у зв'язку з польсько-турецькими війнами та визвольною війною 1648 – 1654 рр. Натомість, серед заможнього прошарку українського суспільства і козацтва зокрема, поширюється мода на східні твори ужиткового і декоративного мистецтва, відповідно, нечисленні товари, здобуті під час вдалих військових походів, не задовольняють масового попиту.

Особливого значення для початків місцевого шовкоткацтва та золототкацтва набуває у XVII ст. мода на східний шляхетський костюм – сарматський, поява якого спричинена багатьма факторами і теорією сарматизму зокрема. Сарматами слов'ян називали французькі та німецькі літописці ще у X – XIII ст., а викристалізувалася теорія сарматського походження населення Речі Посполитої у середині XVII ст.[53] У мистецтвознавстві під сарматизмом в його широкому значенні розуміють польський варіант загальноєвропейського бароко [77][54], і відголоски цієї

---

[53] Теорія сарматизму будується на тому, що обидва народи - польський та литовський походять від давнього народу сарматів, який започаткував нащадок Яфета – Асармот. Родовід сарматів ведеться від часів Вавілонської вежі, за легендою сарматський народ мав воювати з Олександром Македонським, після чого спеціальним листом він заповів сарматам землі від Льодовитого океану до Адріатичного моря. (Див. Mariusz Karpowicz. Sztuka oswieconego sarmatyzmu. – Warszawa: PAN, 1986. – S. 145.

[54][77] Тананаева Л. И. Сарматский портрет. Из истории польського портрета эпохи барокко. – М.: Наука, 1979. – 303 с.

світоглядної концепції пов'язані з українським мистецтвом, особливо з ужитковим мистецтвом шляхетської верхівки і козацтва зокрема. Саме від XVII ст. формується теорія про те, що виключно шляхта є сарматського походження, відповідно, сарматська культура характеризується певною обмеженістю і консервативністю, причому загальновідомим є задекларованe шляхтою гасло: пан – брат і творення суспільства homo militaris. Дуже великий вплив «золоті вольності» проголошені шляхтою, мали на тогочасний патриціат, зокрема, не лише в ідеології, а й в матеріальній культурі. Більшою мірою, і в ужитковому мистецтві зокрема, це торкнулося козацької верхівки.

Оскільки світоглядна схема сарматизму передбачала певну консервативність, своєрідне програмне оберігання власних коренів, склалася ситуація, яку дослідниця Л. І. Тананаєва називає "політикою зачинення дверей. При чому, траснувши дверима в Європу, Польща опинилася повернутою обличчям до країн мусульманського Сходу, звідси в культурі, в побуті східний стиль стає домінуючим" [77][55].

Особливо модним серед шляхти стає так званий «кунтушовий» костюм на східний зразок. Побудований на формах довгих східних одеж – перських каптанів та жупанів, поєднувався костюм з двох накладних суконь: нижньої і верхньої. Жупан з довгими рукавами защіпався високо під шию і проглядався з-під широкого кунтуша з декоративними розрізними рукавами-вильотами. Стрій обов'язково доповнювали широкі штани-шаровари, сховані в довгі сап'янові чоботи, і хутряна шапка ковпак з пір'ям. Обов'язковим атрибутом справжнього шляхтича-сармата була карабела та коштовний, оздоблений золотими чи срібними нитками шовковий пояс, на початках – східний.

Вже у другій половині XVII ст. окрім шляхти кунтушовий стрій носять заможні міщани, звідси – попит на шовкові пояси, і, відповідно, з'являється потреба у їх місцевому виготовленні.

[55][77] Тананаева Л.І. Вказана праця. – С. 182.

Ще однією вагомою причиною налагодження місцевого шовкоткацького та золототкацького виробництва стала міграція ткачів-майстрів професіоналів з Туреччини та Персії на європейські терени в пошуках роботи, що було пов’язане з несприятливими політичними та економічними чинниками розвою золототкацтва в країнах ісламу в кінці XVII – на початку XVIII ст.

Отже, завдяки багатьом чинникам, а саме – зменшенню імпорту шовку та виробів з нього в Україну в другій половині XVII ст., збільшенню попиту на коштовні східні шовки та вироби серед шляхетської та магнатської верхівки, що пов’язується з сарматським світоглядом, міграцією ткачів зі Сходу на терени України – визріває потреба у налагодженні власного шовкоткацького та золототкацького виробництва. Провідними організаторами цього виробництва виступають українські та польські шляхтичі, запрошуючи до співпраці шовкоткачів зі Сходу.

Початки налагодження місцевого золототкацького виробництва сягають XVII ст. і пов'язані вони з діяльністю вірменських чи грецьких ткачів, які прибували на Захід (тобто, на землі Галичини як найближчі європейські території по дорозі зі Сходу) в пошуках роботи.

З архівних джерел, що стосуються розвитку ремесел дізнаємося, що на початку XVII ст. у Львові з’явилося шість шовківників. Однак, до сьогодні немає конкретних відомостей про те чи належали вони до того чи іншого ремісничого цеху [36][56].

Для дослідження розвитку шовкоткацтва і золототкацтва важливого значення набувають відомості про структуру міського цехового ремесла у Львові та інших містах на теренах України. Специфіка законів міського самоврядування в добу Середньовіччя, й у Львові зокрема, мала важливе значення для організації шовкоткацького виробництва. Як вже зазначалося, початки золототкацтва в Україні слід пов’язувати з діяльністю майстрів-

[56][36] Кісь Я. П. Промисловість Львова у період феодалізму (13– 19 ст.) – Львів: Видавництво Львівського університету, 1968. – С. 106. : ЦДІА, ф. 52, оп. 3, спр. 658.

ткачів вірменського чи турецького походження, слід згадати про те що до львівських цехів вірмен допустили лише у 1600 р. [36][57]. На думку Я. Кіся, причини позацехового міського ремесла у Львові значно вирізнялися від інших тогчасних європейських міст. Позацехове ремесло, так звані "партачі", ремісники які були поза цехом (a-parte confraternitatis) – загальновідоме явище у виробничому житті феодального міста не лише на українських землях, а й у багатьох країн Європи. Однак його суть, причини виникнення у Львові були іншими, ніж у Західній Європі. Історично першою причиною виникнення позацехового ремесла у Львові були національно-релігійні перешкоди. Ремісників-українців, вірмен, євреїв та інших некатоликів обмежували, або й зовсім не допускали до цехових організацій. Отже, можемо робити припущення, що майстри шовкоткачі чи золототкачі некатолики були позацеховими ремісниками у Львові у XVI – XVII ст. і працювали в маєтках шляхти під їх безпосереднім протекторатом. За дослідженнями Я. Кіся з матеріалів скарг цехів та міського управління на львівського старосту і шляхту (1600 р.) наведено повний список позацехових ремісників Львова, серед яких 21 ткач. Багато з них були вірменами. Лише в одній Святоянській юридиці з 42 позацехових ремісників 19 були вірменами [36][58].

Про конкретні відомості щодо місцевого виробництва золототканих виробів у XVII ст. говорити складно. Але відомо, що у 1643 році у Львові грек Александр Димович з дозволу ради міста налагодив виготовлення тягучого золота та срібла і обкручування ним ниток [137][59]. Цей факт свідчить про потребу використання таких ниток у ткацтві, отже, в Галичині на цей час вже продукувалися золототкані вироби. Оскільки золототкацтво було тісно пов'язане з шовкоткацтвом, важливою умовою налагодження місцевого золототкацького виробництва була наявність власної сировини -

[57][36] Кісь Я. П. Вказана праця. – С.70.
[58][36] Кісь Я. П. Вказана праця. – С.70.
[59][137] Mańkovki T. Polskie tkaniny I hafty w XVI – XVIII wieku. – Wrocław: Zaklad im. Ossolinskich, 1954. – S. 28.

шовку. Архидиякон Павло Алепський відзначав у своїх описах, що на західноукраїнських землях у середині XVII ст. вирощували шовковицю. Культивували шовковицю у Бродах, Кам'янці-Подільському, Куткорі. Відповідно, налагоджувалося місцеве шовкоткацьке та золототкацьке ремесло [65][60].

Прикладом широкої діяльності вірменських ткачів у Львові є відомий «махранічий процес», коли 1634 р. Ткачі-вірмени: Яків Якубович, Яків Агопса та інші подали судовий позов на місцевих ткачів за підробляння їхніх виробів, зокрема, махранів, коциків та інших виробів із турецьких ниток [138][61]. Вірмени судовий процес виграли, а вельмишановна міська влада погодилася з тим, що для процвітання міста та його мистецтва важливо щоб іноземці робили свої товари і таким чином примножували славу міста. Для нас ці відомості важливі тим, що, вірогідно, в документі під «турецькою ниткою» розуміють шовк, звідси – у середині XVII ст. у Львові вже активно провадилася шовкоткацька діяльність ткачів-вірмен, переважно позацеховиків, так званих «партачів».

Відомою постаттю XVII ст. – був грек Мануель Корфінський, який під протекторатом Станіслава Конецьпольського налагодив у Бродах виробництво златоглаву та сріблоглаву (парчі). В актах він згадується як zlotoglavnik, Mieszczanin I kupiec brodski, auritextor, civis et negotiator Brodensis, при чому завжди додається епітет славетний – “famatus” [70][62]. Найдавніші архівні згадки про перебування Корфінського в Бродах датуються 1639 р., коли Мануіл “реклямував дорогою судової інтервенції по смерті вірменина Норсезовича крім звичайних ковpів, також один гаптований

[60][65] Сидорович С. Й. Художня тканина Західних областей УРСР. – К.: Наукова думка, 1979. – 155 с. - С. 17.
[61][135] Mańkowski T. Orient w polskiej kulturze artystycznej. – Wrocław-Kraków: Zaklad Narodowe im. Ossolińskich, 1959. – S. 105.
[62][70] Созанський І. З минувщини міста Бродів (причинки до історії міста в XVII в.). Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка, том 97, рік 1910., кн. 5. // Броди і Брідщина: Історико– мемуарний збірник за ред. Ярослава Чумака. – Торонто, 1988. – С. 65

сріблом і золотом" [70][63].

Проблематичним також сьогодні залишається питання приїзду до Бродів відомого грецького золототкача. Польські історики схиляються до думки про те, що через своїх агентів заохотив до співпраці Корфінського гетьман Станіслав Конецьпольський.

Броди дісталися Станіславу Конецьпольському у 1629 р. від Жолкевських. Станіслав Конецьпольський – подальший коронований гетьман постановив влаштувати в Бродах торговельний пункт, що мав би стати посередником між північним заходом та південним сходом європейським. У Бродах він зорганізував своєрідний мистецький осередок, куди запрошував до співпраці майстрів з провідних світових мистецьких центрів. Знайомий зі Сходом (4 роки Конецьпольський був у турецькій неволі), Конецьпольський повернувся зі сходу з ідеєю постачання до Бродів шовку-сирцю та барвників [103][64].

Запрошення до роботи грека Станіславом Конецьпольським було не випадковим. Працівниками в ткальнях, які відкривав магнат у Бродах мали бути не італійці, як було досі, а фламандці, яких переправляли на Україну через Ґданськ у 1641 – 1643 рр. Гетьман мав на меті налагодити виготовлення тканин на фламандський зразок з власної сировини. Але фламандці, яких було запрошено, не виправдали сподівань пана. Також значні кошти, витрачені на транспортування шовку-сирцю з Італії та Іспанії при недостатній продукції власного сирцю та такі історичні події як облога Бродів гетьманом Богданом Хмельницьким у 1648 році спричинили зміни у пошуках ткачів.

Зміна вектору настала з заміною Конецьпольським фламандських ткачів грецькими, які були під турецьким протекторатом. Отож, до співпраці було запрошено Мануеля Кофінського, який у Бродах зорганізував

[63][70] Созанський І.З. Вказана праця. – С. 65.
[64][103] Bochnak A., Duczkowski K. Rzemioslo artystyczne w Polsce. – Warszawa: Arkady, 1971. – S. 54.

виробництво тканин на перський зразок – *ac si in ipsa Persidae* [137][65]. Початково у ткальні Корфінського виготовляли килимки, макати. Відомі зразки ворсових килимів Корфінського, датовані, зберігаються в музеях, і в Львівському музеї етнографії і художніх промислів зокрема. Зразком тканини, виготовлення якої приписують бродівській майстерні Корфінського, є маката з 1686 року з гербом Марка Матчинського, воєводи Белзького, що зберігається у Львівському історичному музеї (рис. В.3.1). Тло тканини – гладке атласне з рельєфним крупнорапортним візерунком у вигляді стилізованого листя аканту. Орнаментальна композиція будується на вертикальному симетричному розташуванні мотивів по довжині виробу. Художньо-стилістичні особливості орнаментації тла макати свідчать про бароковий характер трактування візеруну, звідси – наслідування італійських візерунчастих атласів того часу, чи виконання даного виробу італійським майстром. Площина тканини розділена темнобордовими та світлозеленими смугами. На смугах виткано герб Марка Матчинського – щит, над яким розміщена корона та профільне зображення птаха. По колу – літери "M M W B K P S", які розшифровуються як "Марк Матчинський Воєвода Белзський Королівства Польського Сенатор". За технологією виготовлення і декоративним оздобленням тканина поєднує якості золототкацтва і килимарства, а її структурний та стилістичний аналіз дозволяє припустити її бродівське походження. Історичні відомості свідчать про те, що Марк Матчинський був особою, наближеною до Яна Собеського, якому у 1683-1693 рр. належали Броди. Відома майстерня Корфінського у Бродах мала в асортименті подібні вироби, і цілком можливо, що саме її майстрам доручили виготовлення тканини для воєводи Марка Матчинського [14][66].

---

[65][137] Mańkovki T. Polskie tkaniny I hafty w XVI– XVIII wieku. – Wrocław: Zaklad im. Ossolinskich, 1954. – S. 32.

[66][14] Голод І.В. Осередки західноукраїнського художнього ткацтва барокової доби // Вісник ЛДІПДУ. Вип. 4.- Львів, 1993. С. 40

Ще одним відомим прикладом тканини з бродівській майстерні середини XVII ст. є фрагмент орнату з гербом архиєпископа Тжембицького, що зберігається у Краківському Кафедральному соборі. Золоте поле цієї тканини прикрашене білими та срібними тканими квітами, на якому горизонтально розміщені зображення герба Тжембицьких – чотири алегоричні сюжети, об'єднані формою щита та віньєткою зі стилізованих рослинних мотивів. Загалом, для бродівських золтотканих виробів цього часу характерним є своєрідний синтез східної технології, європейської орнаментації та самобутніх місцевих рис.

На жаль, досі в науковому обігу існують лише припущення щодо атрибуції виробів Бродівської майстерні Корфінського. Але, навіть незначні відомості з історичних письмових джерел свідчать про її значимість та великий обсяг виробництва.

До золототкацького ремесла іноземець Корфінський залучав місцевих ткачів. Акти подають три контракти, які уклав Корфінський із родичами, які віддали йому на практику своїх дітей. У 1641 р. Стають у Мануїла на науці Тимко, син місцевого міщанина Василя Грабаря та Яцко, син Лукаша Суходільського, перший на 8-ми, другий на 10-літню практику [70][67]. Такий довгий строк практикуму в шовкоткальні Корфінського свідчить про те, що після проходження вишколу з майстерні виходили вже кваліфіковані спеціалісти, а щодо виробів, які вони виконували – безперечно, в стилістику проникали елементи традиційного народного мистецтва. Двома роками пізніше місцевий купець, вірменин Захарій Маркович як опікун віддав Корфінському на науку строком на 12 років Івана Прилуцького, родом з Мирополя, який вірогідно, пізніше став знаним майстром-золотоголовником.

Як і всі заповзятливі підприємці, Корфінський цікавився попитом на художні ткацькі вироби та вигідністю їх збуту. Відповідно, основною його діяльністю стало виготовлення златоглаву, і він заснував ще одну майстерню

[67][70] Созанський І. Вказана праця. – С. 65

у Львові. Львівська шовкоткальня існувала ще в 1645 р. [70][68]. Певний застій викликали в діяльності Корфінського смерть його протектора – Конецьпольського (1646 р.), економчний спад промислового виробництва загалом у часи Визвольної війни 1648 – 1654 рр.

Примітно, що Корфінський ані в Бродах, ані у Львові не належав до ткацьких цехів, а провадив виробництво виключно під протекторатом Конецьпольських. Це була окрема художня майстерня, яка базувалася на синтетичній виробничо-художній основі міського ремісничо-цехового і майбутнього мануфактурного виробництва.

У Бродах місце Корфінського посів Костянтин Стамовський, який продовжив виготовлення златоглаву. Пізніше – виготовлення златоглаву в Бродах провадили наступники Корфінського – Іван Злотогловнічек, бродівський міщанин, згадки про якого датуються 1644 роком [136][69], Яків Прилуцький, Лукашевич, та Грабар. З інших джерел дізнаємося про те, що шовкоткальню Корфінського перейняв 1666 р. міщанин і громадянин Іван Кирилович «zlotoglawnik" [70][70]. Бродівські златоглавники - послідовники Корфінського все ж таки увійшли до цеху "Artii artifici Brodientia", тобто, до корпорації ремісників різних художніх спеціальностей.

Окрім згаданих бродівських майстрів, що працювали під керівництвом Корфінського, з актів бродівського магістрату 1626 – 1633 рр. довідуємося про роботу Самюеля золотоголовника та Якова золотоголовника [85][71]. Їх імена, вірогідно свідчать про єврейське походження. Це, насамперед, є свідченням того, що окрім майстрів-золототкачів вірмен чи українців, у Бродах на той час працювали й майстри єврейської національності. Не маємо, на жаль відомостей про діяльність їх майстерні та вироби, що там виготовлялися.

---

[68][70] Созанський І. Вказана праця. – С.67.
[69][136] Mańkovki T. Pasy wschodnie a pasy polskie…Presente dans le seanse du 18. V. 1933 / Bulletin de l'Academie Polonaise des sciences et des lettres. Cracovie: Wyd. PAN, 1933. – S. 87.
[70][70] Созанський І. Вказана праця. – С. 69.
[71][85] ЦДІА у Львові. Ф.24. Оп.1. Спр.2. Арк.138.

В окрему ремісничу професію в Бродах у другій половині XVII ст. виокремилися й “єдвабники”, тобто, ремісники, що фарбували шовкові нитки чи тягнули золоту й срібну металеву нитку. В актових книгах з 1646 р. згадується Абрагам “єдвабник” та Самуіл Філь, фарбар шовку. Правда, досі залишається не визначеним питання про те, чи обслуговували ці ремісники сировиною (шовком та металевою ниткою) гаптярів, чи настільки потужно розвивалося шовкоткацтво та золототкацтво в даному регіоні.

Таким чином, аналіз золототкацтва другої половини XVII ст. в Україні видається фрагментарним, а відомості про місцеве виготовлення золототканих виробів – опосередковані. З упевненістю можемо лише стверджувати те, що в XVII ст. в Україні існувало налагоджене шовковиробництво, організаторами якого були місцеві шляхтичі, а працівниками – майстри-іноземці, східного чи грецького походження. Архівні джерела, що подають відомості про навчання місцевих ткачів у “закордонних метрів” засвідчують причетність до виробництва золототканих виробів українців.

Скрутна економічна ситуація, яка склалася в Україні в другій половині XVII ст. внаслідок воєн, на деякий час призупинила продукування коштовних шовкових тканин і золототканих виробів.

На думку польського мистецтвознавця початку XX ст. Лонгіна Жарновецького, до часів правління Станіслава Августа в Польщі не було свідчень, щоб уряд чи можновладні громадяни займалися організацією ремесел, засновували фабрики чи вирізнялися опікою тієї чи іншої царини мистецтва. Лише Станіслав Август, наслідуючи європейську моду, хотів бути ініціатором в цій царині. За його правління засновувалися численні мануфактури та фабрики, і сам король і його підлеглі сприяли розвитку шовкоткацької промисловості [178][72]. Особливо важливим у розвитку мистецької промисловості став закон 1775 р., за яким скасовано заборону на торговельну та підприємницьку діяльність шляхтичів, що гальмувала

[72][178] Zarnowiecki Ł. Historia tkanin jedwabnych. – Kijow, 1915. – 190 S. 109.

розвиток ремесел. В законі зазначалося, що шляхтич, який займається купецтвом, вже не втрачає свого шляхетського статусу.

Завдяки таким важливим крокам з боку державної влади, у XVIII ст. на всіх теренах Речі Посполитої, до якої входили й українські землі, відкривалися шовкоткацькі майстерні, окремі з яких спеціалізувалися на виготовленні поясів, інші – продукували численні метрові тканини: адамашки, атласи, оксамити, китайки та інші тканини. Багато шовкоткацьких майстерень орієнтувалися на наслідування орнаментації французьких тканин, інші – наслідували як східні технології, так і перську чи турецьку орнаментацію [140][73]. Труднощі в шовковиробництві, перш за все, полягали у нестачі та дороговизні імпортованих матеріалів (шовку-сирцю та барвників).

Золототкацтво XVIII ст. слід пов'язувати з найпоширенішим його підвидом – з так званим персіярством. Сам термін "персіярство" введений в науковий обіг польськими дослідниками мистецтва і означає виготовлення відомих золототканих поясів. Ареал виготовлення золототканих поясів на теренах тогочасної Речі Посполитої досить широкий: від Станіславова на Сході до Ґданська на Заході та Слуцька, Несвіжа на Півночі (тобто в сучасній Білорусії). Але початки персіяртва слід пов'язувати саме з західноукраїнськими теренами як найближчими в Європі сприятливими економічно землями для ткачів переселенців зі Сходу. Також важливим для стилістичних ознак шовкотканих поясів є те, що, в персіярні, що відкривалися на заході та в центрі Речі Посполитої запрошувалися переважо відомі шовкоткачі з Швейцарії, Франції, натомість на південно-східних кордонах держави, тобто в Україні, працювали майстри-вірмени зі Сходу.

Здобуття перської столиці Ісфагана афганцями у 1723 році спричинило певний занепад текстильного виробництва у Персії і, відповідно, міграцію ткачів на Захід. А оскільки східні пояси були дуже популярними у

[73][140] Markiewicz Maria. Historia polskiej tkaniny do XIX wieku // Tkanina polska. Red. Ksawery Piwocki. – Warszawa: Arkady, 1959. – S. 11 – 34. S. 21.

місцевого міщанства, перські ткачі (найчастіше вірменського походження), в транзитних пунктах і маленьких містечках відкривали свої особисті майстерні – так звані персіярні.

Першим містом - "матір'ю, звідки по Польщі розійшлися майстри численних пізніших "перських фабрик" [136][74] – був Станіславів (сучасний Івано-Франківськ). У середині XVIII ст. до Станіславова в пошуках роботи прибували з Константинополя вірменські ткачі і засновували тут свої невеличкі майстерні – персіярні. Пояси, що виготовлялися в цих персіярнях, позначені і у формах, і в орнаментації відчутними впливами турецького мистецтва і знані в науці як «стамбульські» [109][75]. Є відомості про те, що до Станіславова висилали на науку та практику молодих ткачів з усієї Польщі. Так, можновладець Казимир Радзивил у 1757 році, зорґанізовуючи персіярні в Слуцьку та Несвіжі, відіслав туди двох хлопців для того, щоб навчились у станіславівського майстра та здобули високу майстерність в своєму мистецтві [136][76]. Інші відомості знаходимо у П. М. Мусієнка, який стверджує, що найдавнішою фабрикою поясів в Україні вважається львівська, що діяла з початку XVIII ст., на її виробах трапляється марка "Te Jan Markowicz anno 1701" [52][77].

Найвідомішими і найпримітнішими ткачами вірменського походження, які починали свою мистецьку діяльність у Станіславові, були Домінік Мішорович та Ян Маджарський. За свідченням Т. Маньковського, першим, згадки про якого датуються 1744 роком – був Домінік Мішорович

[74][136] Mańkovki T. Pasy wschodnie a pasy polskie…Presente dans le seanse du 18. V. 1933 / Bulletin de l'Academie Polonaise des sciences et des lettres. Cracovie: Wyd. PAN, 1933. – S. 89.
[75][109] Chruszczyńska Jadwiga. Pasy kontuszowe z polskich manufactur I pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1995. – S. 86.
[76][136] Mańkovki T. Pasy wschodnie a pasy polskie…Presente dans le seanse du 18. V. 1933 / Bulletin de l'Academie Polonaise des sciences et des lettres. Cracovie: Wyd. PAN, 1933. – S. 89.
[77][52] Мусієнко П. Н. Тканини // Історія українського мистецтва: У 6 томах. – К., 1969. Т. – 4. – Кн. 1. – С. 265 – 275; 1970. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 275.

[137][78]. Про діяльність Яна Маджарського в Станіславові можемо говорити до 1757 року, після чого він переїхав до Несвіжа і налагодив там виготовлення поясів. Міхал Казимир Радзивил у 1758 р. спровадив Маджарського до Несвіжа вже як відомого керівника та майстра [112][79]. На постаті і діяльності Яна Маджарського слід зупинитися детальніше. Кароль Радзивил називав його «перської, турецької, китайської та іншої роботи майстер, який виготовляє макати, килимки, пояси з квітами, постатями, цифрами, ткані золотом, сріблом і шовком» [178][80]. Саме завдяки йому у 1767 році була створена персіярня у білоруському місті Слуцьку, де виробився канон золототканого пояса так званого "польського типу".

Ян Маджарський – вірменин, який ткацького ремесла навчився у Константинополі. Як вже зазначалося, першу свою майстерню він відкрив у Станіславові у середині XVIII ст., пізніше підписав контракт з Казимиром Радзивилом про заснування персіярні в Несвіжі, яка функціонувала лише 10 років – з 1758 до 1768 року. З невідомих причин він просто втік з Несвіжа, і знайшли його лише в Бродах. (Для нас тут важливою є причина перебування Маджарського у Бродах) [137][81]. Пізніше, знову ж таки на прохання Радзивила, Маджарський повернувся до Несвіжа, потім – до Слуцька, де він найповніше виявив свій творчий потенціал. Історія слуцької персіярні знана в мистецтвознавчій літературі [96, 167], слід лише відзначити кілька специфічних особливостей організації виробництва шовкових поясів у Слуцьку, економічні та технологічні прийоми золототкацткого виробництва по всій території Речі Посполитої були подібними. Щодо процесу виробництва – Маджарський, хоч повністю був підлеглим Радзивилові, від

[78][137] Mańkovki T. Polskie tkaniny I hafty w XVI– XVIII wieku. – Wrocław: Zaklad im. Ossolinskich, 1954. – S. 32.
[79][112] Chruszczyńska J. Kilka szczegółów dotyczących radzwilowskich persjarni w Neświeżu I Słucku oraz pasów z nich pochodzących // Ubiory w Polsce. Materialy III Sesji Klubu Kostiumologji I tkaniny artystycznej. – Warszawa: Interpress, 1994. – S. 86.
[80][178] Zarnowiecki Ł. Вказана праця. – S. 112.

[81][137] Mańkovki T. Polskie tkaniny I hafty w XVI– XVIII wieku. – Wrocław: Zaklad im. Ossolinskich, 1954. – S. 32.

1776 р. мав право на звільнення некваліфікованих працівників-ткачів та прийняття на роботу нових, але виключно підданих Радзивила. До речі, без згоди Маджарського та Радзивила ткачі не мали права переходити на роботу в інші персіярні, а звідси – певний «монопольний» характер золототкацького виробництва, яке зосереджувалося виключно в руках магнатської верхівки. Близько 1780 р. місце Яна Маджарського в Слуцьку посів його син Леон. Слуцька фабрика проіснувала до 1844 року. Відтоді, як польський стрій в Литві став забороненим, виготовлення поясів припинилося, золототкацтво обмежилося лише виготовленням невеликих поясів, що перетикалися золотом, для костюмів жінок єврейської національності [178][82].

Економічною основою процесу виробництва стали контракти, в даному випадку між Яном Маджарським та Каролем Радзивилом, а саме – використання для орнаментації певних «зразкових» візерунків шовкових та золототканих поясів, так званих «абрисів» [178][83]. Від 1776 року Маджарський як керівник фабрики сам відповідав за впровадження візерунків у декорування поясів. Примітно, що «зразкові» візерунки шовкових та золототканих поясів у Слуцьку нумерувалися, оскільки виготовлялися в багатьох примірниках. Так, у Слуцьку на 24 верстатах щорічно виготовлялося близько 200 поясів, які оцінювалися від 5 до 500 дукатів за кожний [96][84]. Як вже згадувалося, саме в СлуцькуМаджарський створив традиційні композиційні схеми орнаментації поясів «польського» типу, але початки його творчої діяльності пов’язані з українськими землями і з роботою у Станіславові зокрема.

Щодо поясів, які виготовляв Маджарський у Станіславові, маємо лише скупі відомості про їх продаж у торговому домі Нікоровичів у Львові. Так, у рахунках торгового дому Нікоровичів під 1764 р. "три станіславівські

[82][178] Zarnowiecki Ł. Вказана праця. – S.115.
[83][178] Zarnowiecki Ł. Вказана праця. – S.114.
[84] [96] Якунина Л. И. Слуцкие пояса. – Минск: Издательство Академии наук БССР, 1960. – С. 72.

пояси "багаті" та 9 і 12 поясів шовкових виміняно за 1 гр. 7 " [136][85]. Самих пам'яток з цієї майстерні атрибутувати й досі не вдається, хоч і є деякі припущення, (рис. В.3.21, В.3.22). Оскільки «станіславівські» пояси, виконані Маджарським за типом «стамбульських», тобто, є копіями турецьких зразків чи їх наслідувань, очевидно відомий золототканий пояс, що зберігався сьогодні у Музеї етногрфії та художнього промислу ІНАН України (рис. В.3.22), можна приписати Маджарському до періоду його творчої діяльності в Станіславові.

Отож, наступним західноукраїнським містом, де у XVIII ст. діяла персіярня, були Броди, а точніше – невеличке селище Лагодів, що за кілька кілометрів від нього. Лагодів належав до маєтку Потоцьких – власників Бродів (у кінці XVIII ст. це був Вінцент Потоцький, син Станіслава). У Бродах, як згадувалося, вже існувала традиція виготовлення золототканих виробів ще від XVII ст. Тому, можна знову ж таки припустити (точних відомостей немає) про існування там персіярні у XVIII ст. У листі до короля Станіслава Августа ткач Домінік Мішорович, описуючи своє життя, згадував, що кілька років перебував у Бродах і " займався ремеслом, тобто, виготовленням стамбульських поясів" [109][86].

Ймовірно, Мішорович ототожнював Броди з Лагодовом оскільки це був єдиний маєток Потоцьких, бо в реєстрах торгового дому Нікоровичів з того ж 1764 року згадуються саме лагодівські пояси [136][87]. Відомості стосовно виготовлення поясів у XVIII ст. маємо з Бучача – також тогочасного маєтку Потоцьких. У цей час Бучачем керував відомий "староста Каньовський" – Микола Потоцький. Щодо "персіярні", то знову керуємося

[85][136] Mańkovki T. Pasy wschodnie a pasy polskie…Presente dans le seanse du 18. V. 1933 / Bulletin de l'Academie Polonaise des sciences et des lettres. Cracovie: Wyd. PAN, 1933. – S. 87.

[86][109] Chruszczyńska Jadwiga. Pasy kontuszowe z polskich manufactur I pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1995. – S. 92.

[87][136] Mańkovki T. Pasy wschodnie a pasy polskie…Presente dans le seanse du 18. V. 1933 / Bulletin de l'Academie Polonaise des sciences et des lettres. Cracovie: Wyd. PAN, 1933. – S. 89.

певними здогадами. На сьогодні цінним є опис нерухомості Никодима Казимира Воронича, київського каштеляна, де згадується один "китайський білий пояс зі сріблом бучацький", а пізніше у 1773 році "китайський білий з зеленим та золотим пояс бучацький" [136][88]. Не підтверджені джерелами відомості, які подає у своїй праці дослідник Родерік Тейлор про занепад бучацької майстерні у 1810 році [169][89]. Також потребує наукового обґрунтування твердження Тадеуша Маньковського про атрибуцію одного підписаного бучацького пояса XVIII століттям. Вірогідніше, цей пояс походить з пізнішої бучацької персіярні XIX ст., про що йтиметься в наступному висліді нашої роботи.

Однією з перших на території Галичини слід також вважати персіярню жидачівського хорунжого Юрія Лучинського [159][90]. Про саму майстерню відомостей немає, але маємо підписані зразки золотоголових поясів з Куткора. Два з них зберігаються в Національному музеї у Варшаві (рис. В.3.24, В.3.26), ще один був у львівських збірках перед Другою світовою війною. У майстерні Куткора виробився свій особливий композиційний тип золототканого пояса з композиційними елементами у головах поясів, які овивались мотивом "китайських хмаринок", стилізованих місцевими майстрами. Ще однією особливістю поясів з Куткора, яка вирізняє їх з-поміж інших, є вплетення в композиції голів пояса декоративного елемента деревця, оточеного кулястими коронами з дрібних квітів.

Деякі дослідники персіярства (В. Швейковський, Т. Маньковський) припускають існування персіярні в містечку, що біля Рави Руської, яка належала у XVIII ст. Держкам. Маньковський стверджує, що пояси,

[88][136] Mańkovki T. Вказана праця. – S. 90. (Відомості подає Т.Маньковський з приватного архіву А. Чоловського).
[89][169] Taylor R. Ottoman embroidery. - Wesel, 1993.- S. 6.
[90][159] Romer Alfred. Pasy polskie, ich fabryki i znaki w Polsce // Spraw. KHS. 1882. – T. 5. – Kraków: Wyd. PAN, 1882. – S. 168.

підписані майстром Михайлом Попелем, належать саме майстерні Унева [137][91].

Є відомості про існування персіярні в Олеську з описів 1756 року спадкового інвентаря Ігнатія Воронича, де сказано, що по смерті він залишив пояси з фабрик Бучача та Олеська. Пояс з Олеська описано як "кольоровий, багатий"[137][92].

Польський науковець Колачковський у своїх вислідах згадує про існування невеличкої персіярні у Сокалі і додає, що на початку XIX ст. щорічно поясів там випускали по 455 штук [126][93]. Звичайно, стверджувати те, що пояси, які виготовляли місцеві ткачі у Сокалі були золототканими ми не можемо. Вірогідно, це були шовкові, а то й вовняні вироби.

Про діяльність невеликих приватних шовкоткалень, що належали магнатським родам у XVII ст., дізнаємося з джерел, що подає в своїй історії тканин Лонгін Жарновецький. Так, він стверджує, що існували шовкоткальні в Меджибожі на Поділлі (під протекторатом Сенявських а далі Чарторийських), в Сокалі та в Корці [178][94].

До персіярень, які відкривалися на західноукраїнських теренах, слід зарахувати відому ткальню поясів у Корці під керівництвом француза Франсуа Шеліманда. Але, з огляду на те, що перед приїздом до Корця Шеліманд працював у Варшаві, Гродно та інших північних містах Речі Посполитої, де вже виробився усталений тип "польського пояса", вироби з корецької (кобилецької) "фабрики" залишаються поза межами нашого дослідження.

---

[91][137] Mańkovki T. Polskie tkaniny I hafty w XVI– XVIII wieku. – Wrocław: Zaklad im. Ossolinskich, 1954. – S. 97.

[92][137] Mańkovki T. Вказана праця. – S. 98.

[93][126] Kołaczkowski J. Wiadomości tyczące się przemysłu I sztuki w dawnej Polsce. – Lwów, 1905. – S. 240.

[94][178] Zarnowiecki Ł. Вказана праця. – S.113.

Для нас важливим є те, що перші персіярні функціонували саме на галицьких землях, і становлення місцевого золототкацького промислу відбувалося з урахуванням місцевих ткацьких традицій, що дуже чітко виявилось у виробах пізнішої бучацької ткальні XIX ст.

Яким чином провадилося виробництво у згаданих персіярнях? У більшості випадків персіярні засновували магнати та представники шляхти, які передавали справу підприємцям, тобто вірменам-ткачам. Це пояснюється тим, що, згідно із законодавством, яке існувало в Речі Посполитій до 1791 року, торговельно-підприємницька діяльність була заборонена феодальному стану під загрозою позбавлення шляхетської гідності. Тому протектори, як наприклад, Йозеф Потоцький (власник Бродів, Бучача, Олеська), запрошували до себе на роботу прибулих з Туреччини ткачів вірменського походження, пропонували їм житло і давали початкові кошти на закупівлю матеріалів (шовку й металевих ниток) та збільшення кількості ткацьких верстатів. Очевидно, в обов'язки патрона входив збут матеріалу. Можна припустити, що осілі в Станіславові персіяни, як Марконович та Мішорович, Маджарський залучали спочатку до виробництва лише челядників та учнів. Верстати ж утримувалися лише за допомогою їх особистої праці, і творцями взорів також були лише вони. Тут слід згадати традицію організації ткацького виробництва у Персії, де існував чіткий поділ між творцями взорів тканин (персько-турецьке “nakiskar-basi”)[95] та ткачами-виконавцями. Але часто сам ткач за допомогою своїх помічників, був творцем узорів і одночасно їх виконавцем. Практичний досвід ткача і дотримання традиції були тими чинниками, які сформували високий рівень перського ткацтва. Як бачимо, на початках у місцевих персіярнях застосовувалася подібна до перської форма організації процесу ткацтва.

У майстернях, які відкривались у Станіславові та інших західноукраїнських містах та селищах, не було поділу праці, і вони функціонували на засадах ремісничої продукції чи навіть на рівні

[95] персько-турецьке nakiskar basi – від слів nakis- рисунок, kar- робота. (прим. авт.)

домашнього промислу. Поступово вірмени – ткачі залучали до роботи місцевих учнів. Як вже згадувалося, 1757 року до Яна Маджарського в Станіславів відіслано на науку двох хлопців з Несвіжа. Отож, ткацтво золотних поясів спочатку мало індивідуальний характер, відповідно художній рівень продукції та споіб декорування виробів формувалися через поєднання творчої манери вірменина-ткача з місцевими традиціями. Очевидно, у Бродах, де вже впродовж століття існувала традиція виготовлення златоглаву, місцеві золотоголовники якимось чином були залучені до виготовлення золототканих поясів, що теж істотно вплинуло на характер місцевого персіярства.

Найбільш відомі персіярні на теренах Речі Посполитої (Слуцьк, Несвіж, Корець, Лагодів тощо), де остаточно виробився тип "польського пояса" мали вже характер мануфактур, де до процесу виробництва залучалися челядники, люстратори та інші помічники – представники дрібної місцевої шляхти та простолюду.

3.2. Особливості технік виготовлення та маркування золототканих виробів

Визначення ткацьких технік, якими виконувалися золототкані вироби у XVIII ст., може допомогти в атрибуції поясів чи макат (багато виробів з цього періоду досі не ідентифіковані за браком сигнування), але очевидно, що кожна з ткацьких майстерень могла використовувати різні ткацькі техніки. Отож, спробуємо визначити деякі з них.

Насамперед, треба наголосити, що залежність продукції золототкацтва XVIII ст. від східного мистецтва позначилася в самій технології виготовлення та характері знарядь праці, які використовувалися на Близькому Сході. Процес золототкацтва – це перш за все, введення в структуру тканини металевих ниток, які вимагали низки своєрідних опрацювань. Так, є відомості з того часу про лист Домініка Мішоровича (майстра Станіславівської персіярні) до короля Станіслава Августа, в якому майстер замовляє спеціальні маґлі на бронзових валках, які надають тканинам з металевою золотою чи срібною ниткою остаточну люстровність. Такі маґлі використовувались у виробництві златоглаву та золотолитих поясів. Окрім східних технологічних прийомів, місцевим ткачам були відомі і найновіші здобутки західноєвропейського ткацтва. Про це свідчать самі назви технік – taquete faconne, taquete reversible та багато інших. Отже, керуючись спочатку виключно східними прийомами організації виробництва та застосуванням східних технологій (перші організатори персіярень були перськими і турецькими ткачами вірменського походження), західноукраїнські майстри-ткачі поступово налагодили золототкацьке виробництво європейського зразка.

У продукції золотолитих поясів і макат XVIII ст. домінують тканини з двома основами та двома підкладними пітканнями, в яких тло і декор утворені одночасно в'язаним пітканням похідного від полотняного ткацького

переплетення.

Тканини ці виконані так званою середземноморською технікою.

У середземноморській техніці застосовуються дві основи, одна з яких при переплетенні з утком становить внутрішню конструкцію тканини, друга перетикається із залишеним пітканням для досягнення однолитості тканини. В поясах, виконаних цією технікою, уток, який покриває тло задньої сторони на лицевій стороні творить контурний візерунок дрібних орнаментальних мотивів. Додаткові утки впроваджувалися "лансуванням" та "броше", тобто, у прикріп. Кількість додаткових утків, як правило, була не більше двох.

Другим типом, який демонструє двосторонні тканини, є двошарові тканини, в процесі виготовлення яких беруть участь дві системи ниток, які переплітаються між собою у двох системах: перша основа з першим пітканням і друга основа з другим пітканням. Шари утворювались утками двох різних кольорів, а саме – творення взору відбувалось завдяки зміні кольорових площин у двох різних системах [167][96]. Конструкційним у таких типах тканин є виступаючий третій уток, який поєднує дві системи тканини. Він може бути непомітним або виступає лише в окремих частинах взору. Подекуди дві системи ниток може поєднувати додаткова основа. Таким чином, пояси, які виконувалися цією технікою, як правило, на звороті мали ніби негативний відбиток лицевої сторони.

Односторонні золототкані вироби, як правило, виконувалися простими переплетеннями, похідними від полотняного – репсом, з додаванням піткання, яке не зачіпало основи тканини, тобто в прикріп, або із застосуванням перебору.

У XIX ст. в золототкацьких майстернях та мануфактурах у виробництво впроваджується жакард, і більшість золототканих виробів з цього періоду (бучацькі макати) виконувалися складною жакардовою технікою із застосуванням підкладних карт і "заправних рисунків".

[96][168] Taszycka M. Polskie pasy kontuszowe. – Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 1985. – S 17.

Слід окремо зупинитись на маркуванні декоративних золотолитих тканин і поясів, що є дуже важливим фактором атрибуції місцевих виробів. Особливо складною є ситуація з атрибуцією одягових тканин та макат з XVIII ст., які не підписувалися. Так, про місце виготовлення певних золотних тканин можемо говорити лише на підставі якості ниток, композиційного укладу тощо. Подекуди в атрибуції тканин допомагають герби та криптоніми власників (згадана маката з гербом Марка Матчинського).

Зазвичай, у персіярнях, де виготовляли пояси, вживали по кілька написів і підписів. Так, наприклад, найбільші з них – мануфактура Маджарських у Слуцьку чи Пасхаліса в Кобилках, Корці – використовували щонайменше по десять різних знаків підпису. Це були герби власників, ініціали чи прізвища майстрів, різноманітні позначки, такі як зображення коня у Кобилках тощо, які найчастіше вводилися в структуру тканини по краю. В поясах марки розміщували по кутах бордюра, прізвища ж суцільною смугою читалися по всьому березі. Дослідники наголошують, що місцеві золототкачі, захоплюючись маркуванням, надавали йому надто великого значення. Значна частина золототканих виробів ніяким чином не підписувалася. На території Речі Посполитої, куди входили галицькі ткацькі майстерні у XVII – XIX ст., не було обов'язку маркування продукції, так як, наприклад, в Росії, де на початку XVIII ст. видано указ про обов'язковість маркування продукції власниками мануфактур [96][97]. Таким чином, складає труднощі сьогодні ідентифікація золототканих виробів з персіярень Станіславова, Лагодова, Бучача, Олеська, та інших західноукраїнських містечок, тому слід керуватися лише документальними джерелами та окремими припущеннями.

Відомо, що спочатку Ян Маджарський або не підписував свої пояси, або ж підписував їх латинкою – Ioannes Madzarski. Саме такі пояси можемо зарахувати до його початкового періоду діяльності на теренах Речі

[97][96] Якунина Л. И. Слуцкие пояса. – Минск: Издательство Академии наук БССР, 1960. – С. 68.

Посполитої, тобто, до майстерень Станіслава чи Несвіжа. Пізніше, коли Маджарський працював у Слуцьку, він підписував свої пояси як Ioannes Madzarski з одного боку по краю голови пояса та Me fecit Slucie – з іншої. Від 1780 р. у слуцьких виробах впроваджується маркування кирилицею [178][98]. Син Маджарського Леон, підписував свої вироби кирилицею – *Леома Маджарскій.* Абревіатура в окремих маркуваннях до сьогодні не розшифрована (рис. В.3.5).

Відомі також пояси з маркою «Buczacz» та зображенням коня, який подібний до марки Пасхаліса-Якубовича з майстерні у Кобилках, що під Варшавою (рис. В.3.4). Кілька таких поясів представлено у збірці Національного Музею у Варшаві. Але, цю марку обрано для пояса вже в другій половині XIX ст. у майстерні Оскара Потоцького, де працювали брати Нагорянські.

У каталозі поясів зі збірки Національного музею в Варшаві представлено зразки, марковані підписом “Kutkorz”, де виготовлялися золототкані вироби у другій половині XVIII ст. Марку “Me fecit A.S.” приписують також майстру, який працював у Куткорі, за подібністю взорів поясів (див. Рис. В.3.4) [109][99].

До майстерні, яка функціонувала у маленькому містечку Бариш, що поблизу Станіславова та Бучача, належить марка “Barez”, що виткана на одному з поясів із варшавської збірки (рис. В.3.3). Письмових відомостей про існування майстерні у Баржі немає, не виключаємо припущення, що “Barez” – це прізвище майстра однієї з галицьких персіярень.

Загалом, технологія виготовлення золототканих виробів західноукраїнськими майстрами будувалась як на здобутках східного ткацтва, так і на досягненнях західноєвропейських ткачів з урахуванням

[98][178] Zarnowiecki Ł. Вказана праця. – S.115.
[99][109] Chruszczyńska Jadwiga. Pasy kontuszowe z polskich manufactur I pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1995. – S. 229..

місцевих особливостей. У багатьох випадках технологічно місцеві золототкані вироби поступалися своїм східним чи європейським аналогам.

3.3. Типологія та художньо-стильові особливості золототканих виробів

Типологія золототканих тканин і виробів передбачає виділення усталених ознак тих чи інших груп, які об’єднуються перш за все, спільністю їх технологічного виконання – а саме введенням у структуру тканини золотої чи срібної нитки способом ткацтва.

Типологічні групи цих тканин і виробів, що побутували та виготовлялися в Україні впродовж XVII – XVIII ст., можемо укласти згідно поділу за призначенням і за способами декорування.

Згідно поділу за призначенням, можемо виділити золототкані вироби декоративні та вироби ужиткового призначення, до яких зараховуємо як поштучні вироби, що використовувалися в костюмі (пояси), так і метражні тканини, що слугували матеріалом для пошиття одягу чи для подальшого декорування способом вишивки чи гапту. Окрім окреслення специфічних особливостей тієї чи іншої типологічної групи золототканих виробів, що продукувалися в Україні впродовж XVIII ст., нашим завданням є виділення художньо-стилістичних ознак певного типу тканин у контексті розвитку інших видів мистецтва аналізованого періоду в Україні та в конексті європейських мистецьких стилів.

До метражних золототканих тканин, які вірогідно, виготовлялися в XVII-XVIII ст. в Україні зараховуємо парчеву тканину – златоглав. У XVI ст. златоглав вважався королівською тканиною. За свідченням Т. Маньковського за описами поховання короля Сигизмунда, зазначається, що тіло померлого

огорнене в одяг, шитий із златоглаву [137][100]. З плином часу використання златоглаву розширилося і слугувало ознакою своєрідної пишноти, багатства власника. Традиційно парчеві тканини експортувалися на терени Європи з країн ісламу – Персії та Туреччини. Парчеві тканини використовувалися не лише для пошиття важкого, цупкого верхнього одягу, жупанів зокрема, але й з іншим призначенням, оскільки застосування цих коштовних тканин серед знаті в XVII – XVIII ст. було різноманітним. Парчеві тканини використовували в інтер'єрах палаців та замків, вони часто слугували покривалами на ліжка вельмож. З реєстрів скарбниці князів Острозьких в Дубні з 1616 р. довідуємося про наявність двох "золотоголових ковдр, одна з яких підшита багазеєю; у люстрації польської королівської скарбниці з 1599 р. згадується про золотоголовий балдахін, що вирізняється з-поміж інших речей як дуже цінний [146][101]. Писемні джерела дають відомості про те, що у XVII – XVIII ст. парчеві тканини були здебільшого привозними. Місцеві златоглави та сріблоглави можемо атрибутувати способом структурного та порівняльного аналізу на прикладі небагатьох збережених до сьогодні зразків чи фрагментів тканин.

В Україні у XVII – XVIII ст. вирізняли златоглав білий, червоний і жовтий, залежно від того, якого кольору шовкова нитка перевивалася золотим чи срібним металевим дротом. Перські парчеві тканини частіше були не однотонними: виблискуюча металевою ниткою тканина становила тло, на якому рельєфно виділявся дрібний шовковий візерунок. Часто золото виступало в тканині в комбінації зі сріблом, тобто з орнаментом, що переважав у орнаментації з одного чи іншого матеріалу. Тканина з суцільною срібною поверхнею в Україні отримала назву сріблоглав. Примітно, що в російській мові не вирізняються парчеві тканини з перевагою срібної чи

[100][137] Mańkovki T. Polskie tkaniny I hafty w XVI– XVIII wieku. – Wrocław: Zaklad im. Ossolinskich, 1954. – S.28.

[101][146] Nahlik A. Zarys historii jedwabnej tkaniny dekoracyinej do konca XVIII wieku. – Toruń: Zaklad Narodowe im. Ossolińskich, 1971. – S. 47.

золотої металевої нитки, відповідно, російською мовою не маємо окремих термінів, що окреслюють сріблоглав чи златоглав.

Від XVII ст. привозний златоглав замінено на місцеві вироби. Вже згадувалося, що в другій половині XVII ст. у Львові працював "золотоголовник" Александр Димович, відповідно, назріла потреба налагодження місцевого парчевого виробництва. На жаль, зразків парчевих тканин місцевого виробництва з XVII ст. не збереглося. З опосередкованих джерел дізнаємося про те, що в руслі тогочасної моди, орнаментувалися вони на "східний зразок".

Початками західноукраїнського золототкацтва є діяльність бродівської майстерні Мануеля Корфінського, яка функціонувала ще у XVII ст. Оскільки маємо докази певної спадкоємної традиції бродівської майстерні з персіярством XVIII ст., слід звернутися саме до золотоголовництва Мануеля Корфінського. Пан Жижновський у своїй панегіричній брошурі на смерть Александра Конецьпольського власника Бродівської майстерні у 1659 р. згадує про шовкові кольорові тканини (telae sericeae in varias colorum species distinguentes, тканини для оббивки стін (Tapetia), опони чи коверці (perisromata) та інші тканини (a1ique Phrygii operis tegumenta) [137][102]. Безпосередньої згадки про златоглав тут не маємо. Але сьогодні в науковому обігу є кілька зразків златоглаву (орнати з Краківської катедри, фрагменти золотоголової тканини з гербом біскупа Трембицького тощо), які окремі науковці вважають творами майстерні Корфінського [137][103]. Отож, можемо припустити, що з метрових золотних тканин у Бродах у XVII ст. виготовляли златоглав та сріблоглав. З архівних джерел відомо, що в майстерні Корфінського продукувалися також декоративні тканини "ac si in ipsa persidae" тобто, на "східний зразок", а саме: макати й шовкові килимки. Про макати й килимки, які виготовлялись у

[102] [137] Mańkovki T. Polskie tkaniny I hafty w XVI– XVIII wieku. – Wrocław: Zaklad im. Ossolinskich, 1954. – S. 26.
[103][137] Mankovki T. Вказана праця.-S. 28.

Бродах згадує і Владислав Лозінський [132][104].

Термін «маката» походить з арабського mak- ad, що означало «крісло», «лавку», «табурет до сидіння». Сьогодні в Туреччині терміном mak-ad окреслюються коштовні тканини, які застеляють на зофі. В українському мистецтвознавстві макатою прийнято називати переткану золотом на шовковому тлі тканину. Окрім тканих декоративних макат до цієїї типлогічної групи належать шовкові настінні декоративні тканини, декоровані способом вишивки та гапту. Гаптовані макати виготовляли в Україні в гаптярських майстернях та при магнатських дворах, і здебільшого не для збуту, а для власного вжитку. За свідченням польської дослідниці Ядвіги Крущинської, у Речі Посполитій не було панського двору без макат «своєї роботи» [111][105].

У збірках польських музеїв, зокрема варшавському Національномку Музеї, є кілька зразків гаптованих шовкових макат XVIII ст., які оздоблені складними композиціями, де поєднуються елементи мусульманського мистецтва з європейськими бароковими та рококовими орнаментальними мотивами з “відголоском народного мистецтва” [111][106].

Ткані шовкові макати за своїм ґатунком або легкі, як тафта, або ж тяжкі, підібні до середньовічних східних. Утилітарне призначення макат, як у XVIII ст., так і сьогодні досить широке: ними прикрашали стіни кімнат, накривали столи і навіть ліжка. У минулому кількість макат у покоях можновладців та багатих міщан виявляла майнову спроможність власника, і, звичайно ж, особистий смак.

Макати довозилися на українські землі зі Сходу разом з іншими шовковими та золототканими товарами. Окрім турецьких чи перських тканин цієї групи в музеях збереглися золототкані макати, що виготовлялися в

---

[104][132] Łozinski W. Prawem I lewem. Obyczaje na Czerwonej Rusi w pierwszej pulowie XVII wieku. Wyd. 6. – T. 1. – Kraków: Wydawnictwo literackie, 1960. – S. 132.

[105][111] Chruszczszyńska J. Polskie makaty haftovane z 18 wieku. – Warszawa: Arkady, 1979. – S. 7.

[106][111] Chruszczszyńska J. Вказана праця С. 8.

Криму у XVII – XVIII ст.[107] Прийоми декоративного оздоблення східних макат будувалися за схемою суцільного заповнення тла тканини дрібним орнаментальним візерунком, що компонувався у складні прямокутні чи ромбовидні сітки. Подекуди, для окреслення завершеної композиційної структури, відмінним орнаментом чи колоритом заповнювалися бордюри декоративної тканини. Для перських тканин цієї групи характерними є незначні тональні та кольорові контрасти і гармонійне поєднання м'яких пастельних барв. Зразком цієї групи тканин є двошарова маката з Львівського історичного музею (рис. В.3.6). Тло прямокутної макати подвійне, виконане з двох полотнищ: щільнішого нижнього та легкого, прозорого верхнього. По площині тканини рядами розміщені нескладні орнаментальні мотиви у вигляді чотирикутних розет із завитками. Колорит макати будується на поєднанні сіро-срібного тла й золотоохристих, блакитних та рожевих візерунків. Ця тканина виконана в майстернях Персії, її можна датувати ймовірно XVIII ст.

В орнаментації турецьких тканин даної групи спостерігається укрупнення орнаментальних квіткових мотивів та посилення кольорового та тонального контрасту (рис. В.3.7).

Атрибутованих, маркованих макат, які продукувались у галицьких персіярнях XVIII ст. майже не збереглося, за винятком кількох несиґнованих зразків, в яких чітко простежуються впливи східного мистецтва і турецькі орнаментальні мотиви зокрема. Подекуди, до суто східної орнаментації додавалися трансформовані на місцевому грунті декоративні елементи у вигляді букета квітів, що походять з французького мистецтва. Але візерунок мав площинний характер, найчастіше був золотим. В колориті ж переважали різні відтінки вишневих, піскових і жовтих барв [140][108].

---

[107] В експозиції Muzeum Narodowego w Krakowie – представлена золототкана шовкова маката, виготовлена в Криму на поч. 19 ст. (прим. авт.)

[108][140] Markiewicz Maria. Historia polskiej tkaniny do XIX wieku // Tkanina polska. Red. Ksawery Piwocki. – Warszawa: Arkady, 1959. – S. 28.

У збірках львівських музеїв, у фондах Львівського історичного музею зокрема, збереглося кілька зразків декоративних шовкових макат із уведенням в структуру тканини металевих золотих і срібних ниток, в орнаментації яких чітко простежуються художньо-стильові особливості європейського бароко та рококо. Існування такого типу тканин у великій кількості серед заможнього прошарку української спільноти у XVIII ст. свідчить про те, що окрім привозних шовків чи золототканих виробів зі Сходу – в Україну імпортувалися коштовні тканини з провідних європейських центрів: до другої половини XVII ст. – з Італії, з другої половини XVII ст. – з Франції, з Ліонської шовкоткацької мануфактури зокрема. Вважаємо за потрібне детальніше зупинитися на особливостях розвитку шовкоткацтва в Італії та Франції для можливої атрибуції шовкових тканин зі збірок львівських музеїв. Певні історичні й економічні чинники сприяли розвитку італійського шовкокоткацтва з XIV по XVII ст. Відомими на весь світ є венеційські ренесансні риті оксамити чи флорентійські камки та парчеві тканини. Особливими художньо-стильовими ознаками вирізняються композиції ренесансних тканин, що виокремилися внаслідок формування орнаментики Відродження в руслі розвитку мистецтва загалом. Саме в основу орнаментики ренесансних шовків було покладено симетричні прийоми розташування орнаментальних мотивів на тлі тканини, що будувалися з елементів стилізованого листя аканта, плавних стилізованих рослинних завитків. Часто в декоруванні тканин можна простежити прагнення до реалістичного трактування орнаментальних мотивів, створення враження об'ємності декору (рис. В.3.8). Посилюється динаміка орнаментальних композицій в італійському шовкоткацтві бароко: складні завитки листя аканта, що часто перевиваються стрічками, значно збільшуються в розмірах, рапорти сягають метрових розмірів, посилюється контраст гладкої площини поверхні з рельєфним візерунком.

Усі ці прийоми в орнаментації коштовних атласів, оксамитів, парчевих тканин характерні й для французького шовкоткацтва другої половини XVII

ст. Як відомо, Ліонська шовкоткацька мануфактура почала процвітати з другої половини XVII ст., в часи централізації влади в країні за правління Людовіка XIV. Державні привілеї, звільнення від оподаткування дістали й ліонські ткачі, що сприяло розквіту шовковиробництва. Також, в Ліоні працювали італійські шовкоткачі, які окрім високих технологій, продовжували бароковий напрямок в орнаментації шовків. Важливо також звернути увагу на те, що ліонські коштовні шовки вже з XVII ст. обов'язково маркувалися [107][109], відтак, їх неважко атрибутувати. Розквіт ліонської шовкоткальні припадає на XVIII ст., коли в французькому декоративно-ужитковому мистецтві стилі придворного мистецтва, часто не органічні, а штучні, змінювалися з приходом до влади того чи іншого короля. Звідси – швидка зміна композиційних прийомів декорування тканин, відмінності колориту й орнаментації. Отже, завдяки особливостям орнаментики можемо простежити часові межі виготовлення тієї чи іншої макати.

У фондах Львівського історичного музею зберігається маката з яскраво вираженою стилістикою бароко в орнаментації (див. рис. В.3.8). Це кількаосновна шовкова тканина з реверсним візерунком. Гладке атласне тло тканини заповнене крупними орнаментальними мотивами у вигляді листя аканта, колосся, пуп'янків маку, симетрично розміщених по вертикальній осі тканини у вигляді великих рапортів. Колорит тканини будується на тональному поєднанні сріблясто-охристого тла та охристого візерунку. Маката декоративна, слугувала завісою в оздобленні інтер'єру, не маркована. Отже, можемо припустити, що виготовлена тканина в одній з місцевих шовкоткалень. Причому, введення в орнаментальну композицію тканини таких мотивів, як колосся чи маківки, не є характерним для оздоблення італійських чи французьких тканин. Трактування мотиву маківки в композиції макати – спрощене, стилізоване, близьке до народного малювання. Отже, можемо зробити висновок, що аналізована тканина

[109][107] Cox R. Les soiries d'art.- Paris, 1914.-S. 48.

виготовлена місцевими ткачами, а в її декоративному оздобленні поєднується стилістика європейського барокового мистецтва з елементами народного мистецтва.

В орнаментації французьких шовкових та парчевих тканин другої половини XVII – на початку XVIII ст. формуються удожньо-стильові особливості, названі стилем Людовіка XIV. Саме в цей час, композиційні прийоми орнаментації ліонських шовків з одного боку – продовжують базові засади бароко: розміщення орнамнетальних мотивів в композиції тканин по вертикальних осях симетрично до центру, прагнення до об'ємного трактування орнаментів, що будується на основі світлотіньового опрацювання розложистого листя аканта, граната, квітокових мотивів; з іншого – формується специфіка стилю саме французького шовкоткацтва: в орнаментацію тканин вводяться мотиви місцевої флори: квіти та пучки листя та пір'я, простежується потяг до більш реалістичного трактування орнаментальних мотивів, що досягається не лише засобами введення в композиції світлотіневих градацій, а й посиленням рельєфного трактування орнаментів на площині тканини за допомогою різноманітних технік ткання. Так, у французьких шовках цього періоду тло тканини може бути гладким, атласним з уведенням оксамичених – ворсових площин, рельєфність орнаментики часто досягається застосуванням техніки «броше» – тобто перебору. Для посилення динаміки орнаментальних композицій й одночасного декоративного звучання усіх складових декору вводиться новий технологічний прийом point rentre – «зворотня крапка», тобто змішання на межі орнаменту та тла тканини за допомогою попеременного чергування ниток тла та декору під час ткання. Звідси – контури візерунку в таких тканинах розмиті, не чіткі, і під час споглядання складається враження суцільного динамічного руху усіх складових декору. Важливого значення в стилістиці шовків Людовіка XIV набуває колорит, що будується на поєднанні світлого охристого тла тканини з орнаментальними мотивами, що виконані різними відтінками червоних, зелених, брунатних та коричневих тонів.

У Львівському історичному музеї зберігається декоративна парчева тканина, стилістично споріднена за орнаментикою з французькими шовками кінця XVII – початку XVIII ст. (рис. В.3.9). В основу орнаментації цієї тканини покладено квіткові мотиви, плоди граната, винограду, листя аканта та рослинні завитки, що асиметрично відгалужуються від центральної вертикальної осі. Рапорт тканини сягає сімдесяти сантиметрів. Орнаментальні мотиви трактуються в композиції реалістично з прагненням до світлотіньової градації локальних плям площин. Рельєфність візерунку досягається технологічними прийомами, а саме: поєднанням гладкої та рельєфної площин атласного та ворсового тла та декору, виконаного технікою броше. Як тональні, так і кольорові контрасти цієї композиції незначні: кольорова гама будується на поєднанні охристо-зелених та коричневих тонів із незначним уведенням голубого та золота. Приглушений колорит, значно спрощене в порівнянні з французькими зразками трактування орнаментальних мотивів свідчать про місцеве виготовлення даної макати.

Художньо-стильові особливості мистецтва французького рококо простежуються в декоруванні ще однієї тканини зі збірки Львівського історичного музею (рис. В.3.10). В орнаментації французьких шовкових та парчевих тканин 40-60 рр. XVIII простежуються певні особливості, що полягають у побудові рапортних структур орнаментики за схемою їх розміщення на вертикальних хвилеподібних осях, посилення димачніго звучання в трактуванні орнаментальних мотивів, прагнення до реалістичного трактування квіткових орнаментів та завитків листя. Саме ці ознаки, характерні для стилістики рококо спостерігаємо в даній тканині. Декор шовкової макати будується за схемою хвилеподібної сітки, що утворена завитками стилізованого листя аканту, в яку вплетені букети стилізованих квітів півонії та дрібні п’ятипелюсткові розети. Особливістю декору макати є те, що на відміну від інших шовкових декоративних тканин, що позначені спільною стилістикою, орнамент виконаний технікою гладкого плоского

тканння, відповідно рельєфним є фон, виконаний у техніці броше. Колорит макати спрощений у порівнянні зі своїми французькими аналогами та зведений до співставлення охристо-оранжевого кольору тла та голубо-синього кольору орнаментальних мотивів. Такі кольорові співставлення не є характерними для орнаментації французьких шовків рококо – кольорова гама яких будувалася на поєднанні пастельних рожевих, світлоголубих, світлозелених і охристих тонів. Звідси очевидним є місцеве виготовлення цієї тканини. Про те, що маката використовувалася для декорування інтер'єру свідчить дошитий до полотнища бордюр із парчевої стрічки з нескладним рядковим орнаментом у вигляді скошеної плетінки та чотирипелюсткових розет.

Стилістикою французького мистецтва кінця XVIII – початку XIX ст. позначена ще одна декоративна маката зі збірки Львівського історичного музею (рис. В.3.11). Це прямокутне полотнище декоративної тканини, де на атласно-срібному тлі на хвилеподібних осях розкидані букети реалістично трактованих квіткових мотивів. Посилює декоративний ефект тканини контраст гладкого блискучого фону з рельєфними квітами. Ця маката вирізняється вишуканим колоритом, що будується на поєднанні срібних та охристо-сірих тонів. Обрамлена маката декоративним золототканим бордюром, що орнаментований стрічковою композицією з поперемінним чергуванням стилізованого мотиву обвитого виноградного грона. Маката не маркована, відповідно виготовлена не в Ліонській мануфактурі. Однак високотехнічна якість виконання виробу, тонке реалістичне трактування рослинних мотивів свідчать про її французьке походження.

Одним із штучно створених мистецьких стилів у придворному декоративно-ужитковому мистецтві Франції на початку XIX ст. був ампір. В декоруванні шовкових тканин стильові особливості ампіру виявилися у поверненні до симетрії побудови орнаментів на вертикальних осях, застосуванні характерної для інший видів мистецтва орнаментики: тонких завитків акантового листя, картушів, утворених гирляндами з лаврового чи

дубового листя, символіки наполеонівської державної влади. Ознаки, характерні для французького ампіру простежуються в декоруванні ще однієї з тканин із збірки Львівського історичного музею (рис. В.3.12). Нескладна композиція шовкової декоративної макати побудована за схемою рапортного повторення на вертикальних осях овальних картушів, утворених мотивами дубового листя з завершеннями у вигляді токих акантових завитків, що симетрично розташовані по обидві сторони овала. В центрі картуша розміщено стилізовану вазу-кратер з букетом квітів – своєрідний переспів звернення до класичного мистецтва. Трактування орнаментальних мотивів у композиції вирізняється стилізацією та локальним трактуванням площин мотива. Вишуканістю відзначається колорит тканини, що будується на поєднанні гладкого срібно-сірого тла та умбристо-зеленого орнаменту. Макаата не маркована, але, високотехнологічні прийоми її виконання, збереження провідних складових стилістики ампіру в її декоруванні свідчать про її французьке походження.

Таким чином, на прикладі огляду опосередкованих джерел та згідно з проведеним аналізом пам’яток, можемо стверджувати, що декоративні шовкоткані та золототкані макати в значній кількості використовувалися в інтер’єрах знаті Східної Галичини у XVII ст. Окрім східних тканин, в Україну довозили макати, виготовлені в провідних європейських центрах шовкоткацтва. Звідси, в стилістиці місцевих виробів можна простежити як елементи мусульманського мистецтва, так і впливи провідних європейських мистецьких стилів – бароко, рококо, ампіру – з введенням елементів традиційного народного мистецтва.

Макаата як коштовна декоративна тканина стала дуже поширеною в Україні завдяки бучацькій майстерні, що на Тернопільщині у другій половині XIX – на початку XX ст., але про це мова йтиме окремо.

Загалом, шовкові та золототкані вироби, які виготовлялися в майстернях Галичини у XVIII ст. можна класифікувати за технологічними прийомами виконання, незалежно від того, чи були вони одяговими, чи

декоративними, на гладкі та узорні, частіше литі чи напівлиті на фоні тафти, репсу, атласу чи золотої плетінки.

Найпоширенішим видом тканин, які продукувалися на західноукраїнських теренах у XVIII ст., були золототкані пояси. Як вже згадувалося, золототканий пояс був одним з основних акцентів у композиції так званого «кунтушового строю», своєрідним обов'язковим атрибутом приналежності до того чи іншого суспільного стану: шляхетськог чи міщанського. Колорит, композиційні прийоми декорування поясів, способи їх носіння свідчили не лише про соціальний статус власника, а й про його естетичні уподобання.

Ареал виготовлення золототканих поясів у XVII – XVIII ст. з одного боку сягав територій царської Росії, з іншого боку – західних кордонів Речі Посполитої. Шовкові «польські пояси» завдяки специфіці виконання та вишуканості декору стали настільки популярними в Європі, що їх копіювали у французькій Ліонській мануфактурі, а в окремих випадках композиції шовкових поясів стають зразком для наслідування в тогочасному художньому європейському ткацтві. Найбільші збірки золототканих поясів сьогодні зберігаються в музеях Польщі, звідси, провідна частка дослідження художньо-стильових особливостей золототканих поясів належить польським мистецтвознавцям [109, 129, 159, 167, 175, 176]. Однак, у більшості досліджень польських мистецтвознавців незначна увага приділяється аналізу виробів, що походять із шовкоткацьких майстерень Східної Галичини. Оскільки у дрібних шовкоткальнях пояси не маркувалися, лише аналіз художньо-стилістичних ознак золототканих поясів може слугувати основою для їх атрибуції.

У другій половині XVIII ст. укладено усталені схеми композицій та орнаментики традиційних поясів, але в кожній місцевості, в кожній шовкоткальні до традиційних елементів додавалися місцеві традиції. Відповідно, впродовж нашого дослідження ми спробуємо окреслити

художньо-стильові особливості золототканих поясів, які формувалися під впливом тих чи інших чинників в шовкоткальнях Східної Галичини.

Загалом, усі пояси, які були виготовлені на теренах Речі Посполитої у XVIII ст., і у Східній Галичині зокрема, доцільно поділити на кілька провідних груп відповідно до специфіки їх художнього оздоблення.

З огляду на розміщення декору, спочатку слід зупинитися на самій будові пояса. Усталений "польський пояс" був завдовжки близько 2,4 метра та шириною 30-40 см і складався з "утягу", тобто повздовжнього середнього поля, яке з двох вужчих боків завершувалося широким берегом з великим декоративним мотивом, частіше це були квіткові елементи. Такі береги дістали назву "голови", від чого й самі пояси часто називають золотоголовими. Кожна частина пояса мала свою чітку відповідну орнаментацію. Так "утяг", або середнє поле, найчастіше орнаментувався поперечними смугами – "пілками", які чергувалися за схемою: гладка смуга – орнаментована смуга. Рідше, в окремих типах поясів, площина утягу суцільно покривалася мотивом "карпової луски" або ж в окремих випадках залишалася без декору. Натомість, видимі частини пояса, тобто "голови" та "бордюри" (краї), відігравали провідне місце в композиції декору.

На відміну від своїх попередників, поясів перських чи турецьких, місцеві пояси були дво- або чотиристоронні. Двосторонні пояси були пристосовані для носіння то на одну сторону, то на іншу, залежно від загального колориту контушового строю. Прикладом двосторонніх можуть бути так звані "позитивки" та "магнатські пояси". " Позитивки" були з одного боку зеленими, з іншого – червоними. "Магнатські пояси" мали одну сторону цілком золото- чи сріблолиту (так зв. "на бляху"), заповнену лише дрібним кольоровим узором, друга ж сторона мала кольорове тло та золоту чи срібну орнаментацію. З міркувань економії витворився також чотиристоронній тип пояса. Зазвичай, він був ширшим за двосторонній, складався посередині і одягався в костюмі на відповідну сторону. Односторонні пояси зустрічаються значно рідше, і декоровані вони на

"французький манер", як правило, одним великим орнаментальним мотивом на головах.

Відомі також так звані "жалобні" пояси темно-коричневого кольору з металевим декором, які одягали в період жалоби за померлим. У Київському державному музеї декоративного мистецтва маємо зразок цього виробу, (рис. В.3.16) з майстерні Пасхаліса-Якубовича у Кобилках, що під Варшавою.

Відмінністю поясів «польського типу» від їх східних попередників було дошивання з обох сторін пояса френзлів (10 см.), здебільшого плетених із золотої, срібної чи шовкової нитки.

Найошатнішими були пояси, які виготовляли у Слуцьку. Ефектний полиск металевих ниток досягався способом маглювання в гарячому вигляді. Найкоштовніші, так звані литі пояси, ткалися виключно з застосуванням металевих ниток піткання; у напівлитих поясах металева нитка виступала в тлі голів поясів, у бордюрах та в пілках. Найдешевші пояси виготовляли лише з шовку.

Перший тип поясів виготовляли в галицьких персіярнях в середині XVIII ст. і на перший погляд, вони мало чим відрізняються від своїх "східних попередників". Але поступово декор змінювався - "голови" поясів ставали дещо вищими та дводільними (східні були три-, або п'ятидільні), почав змінюватися ритм орнаментальних мотивів. Наприклад, часто використовувана рослинна галузка, яка в ісламському мистецтві мала назву «сухарик», тобто садженець з корінцем (рис. В.3.14), на відміну від східного аналогу, ставала "плоскішою", більш стилізованою. А такий символічний східний мотив, як. "китайська хмаринка", зовсім втратив свій первісний вигляд. Кольорова шкала в таких поясах залишилася східна, але кольорові площини стали більшими, додалося також більше срібної та золотої металевої нитки. Такий тип поясів остаточно сформувався у Слуцьку.

До найдавніших поясів цієї групи зараховуємо саме зразки, що походять з майстерень Східної Галичини. Це були пояси так званого

"стамбульського типу". Еволюцію орнаментації таких поясів, перш за все, можемо простежити зі станіславівського періоду діяльності Маджарського.

Стамбульські пояси були широкими, в їх головах розміщували по п'ять, рідше чотири, орнаментальних мотиви – вазона, паростка, здебільшого будувалися вони на основі стилізації квітів гвоздики, а бордюр – берег пояса утворювався способом стрічкової композиції з безперервних завитків галузок та квітів, що в ісламському мистецтві дістав назву «ісламі». Композиції стамбульських поясів відрізнялися від перських збільшеними квітковими мотивами та контрастнішим колоритом. У поясах, що виготовлялися в Персії на суміжних з Індією територіях, візерунок здрібнюється, пом’якшуються тональні контрасти. (див. Рис. В.2.10). У збірці МЕХП зберігається один із поясів, який можемо за багатьма ознаками вважати твором місцевого виробництва із збереженими перськими прийомами трактування орнаментальної композиції (рис. В.3.21). Шовковий з додаванням золотої нитки пояс є двостороннім, значно вужчим за свої перські аналоги. Окрім того, до пояса пришиті золоті китиці (традиційно місцеве завершення пояса). У головах розміщено два видовжених мотиви дерева з корінням. Поле пояса орнаментоване поперемінними смугами, суцільно заповненими квітковими мотивами та геометричними елементами у вигляді ромбів. М’який охристо-рожево-блакитний колорит пояса, висока якість виконання виробу свідчать про його перське походження. Але форма пояса, композиційні прийоми розміщення орнаментальних мотивів свідчать про те, що він або виготовлявся в Персії на замовлення для імпорту до Речі Посплитої, або ж його виготовили в одній із станіславівських майстерень ткачі-вірмени – Маджарський або ж Мішорович у середині XVIII ст. Пояс не маркований.

Згідно з маркуванням, можемо вважати твором Іоана Маджарського відомий золототканий пояс зі збірки ЛМЕХП (рис. В.3.22). Ще на початку

XX ст. Т. Маньковський [136][110] зробив припущення, що цей твір належить до станіславівського періоду творчості відомого маестро завдяки марці IOANES MADZARSKI, яка виткана латинськими літерами. Вже в Слуцьку пояси маркувалися кирилицею або ж іншими написами (див. Розділ 3.2). Пояс напівлитий, двосторонній.

Щодо відмінностей від стамбульських поясів, композиція твору будується на контрастному поєднанні двох тонів – золота та темно-синього кольору. Незважаючи на поганий стан твору, в головах пояса можемо визначити значно стилізованіші порівняно зі східними аналогами, мотиви деревця, очевидно, це квіти гвоздики. Особливого гармонійного звучання надає композиції попеременне чергування на полі пояса гладких золотих та орнаментованих "ісламі" смуг.

Аналогічні квіткові мотиви в головах пояса зустрічаємо в несигнованому поясі зі збірки MNW (рис. В.3.25). Основу композиції коштовного шовкового пояса зі срібною металевою ниткою складають два мотиви паростків у головах, що будуються на основі стилізації гвоздики та півонії. Особлива гармонія, цілісність композиції досягається завдяки використанню подібних квіткових елементів як у головах так і в пілках пояса. Вишукана кольорова гама будується на поєднанні світлих рожево-фіолетових тонів із зеленим із сріблом, хоч, на відміну від поясів східних, кольорова палітра зведена до трьох тонів. Т. Маньковський визначає пояс як східний, натомість, зважаючи на значне спрощення орнаментальних мотивів, звуження кольорової гами, Ядвіга Крущинська вважає цей пояс виробом шовкоткальні в Несвіжі, де Маджарський працював до 1767 р., зауважує, що цей "пояс є яскравим зразком продукції польської, ще значно залежної від

[110][136] Mańkovki T. Pasy wschodnie a pasy polskie…Presente dans le seanse du 18. V. 1933 / Bulletin de l'Academie Polonaise des sciences et des lettres. Cracovie: Wyd. PAN, 1933. – S. 90.

впливів як перських, так і турецьких” [112][111]. Думка, що цей твір виконав Маджарський у Несвіжі досить гіпотетична. Так само, відповідно до згаданих прийомів композиції, специфіки трактування орнаментальних мотивів, певна стилізація, спрощення, посилення тонального контрасту, можемо припустити, що даний пояс виготовив Маджарський у Станіславові.

Загалом, у творах Маджарського з майстерень Східної Галичини можна простежити такі особливості: кількість орнаментальних мотивів у головах поясів у порівнянні зі східними зменшується до чотирьох, трьох, пізніше двох елементів, які трактуються досить спрощено, локальними плямами на гладкому тлі пояса.

Підтвердженням цього припущення може слугувати ще один пояс зі збірки НаціональногоМузею в Варшаві, що ймовірно виконав Маджарський у Станіславові (рис. В.3.23), опублікований у каталозі Ядвіги Крущинської [109][112]. Це шовковий пояс із додаванням золотої та срібної металевої нитки, значно вужчий від “стамбульських” поясів. У головах пояса розміщено три медальйони (традиційний прийом композиційної будови орнаментів у ісламському декоративно-ужитковому мистецтві), утворені стилізованими галузками з рослинних елементів. Заповнені медальйони мотивом деревця чи паростка. Примітно, що квіткові мотиви, які симетрично “виростають” з вертикальної гілки не однакові, тобто, це стилізована квітка півонії, гвоздики, хризантеми. Подібне поєднання мотивів різних квітів, що виростають з одного пагінця можемо часто зустріти в українському килимарстві XVIII ст. Відмінне від “стамбульського” і композиційно-орнаментальне вирішення пілок і утягу пояса. Так, традиційний прийом стрічкової композиції ісламі – завитків з квітковими мотивами – трактується значно спрощенішим. Квіткові

[111] [112] Chruszczszyńska J. Kilka szczegółów dotyczących radzwilowskich persjarni w Neświeżu I Słucku oraz pasów z nich pochodzących // Ubiory w Polsce. Materialy III Sesji Klubu Kostiumologji I tkaniny artystycznej. – Warszawa: Interpress, 1994. – S. 87.

[112][109] Chruszczyńska Jadwiga. Pasy kontuszowe z polskich manufactur I pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1995. – S. 26.

мотиви настільки стилізуються, що набирають вигляду п’ятипелюсткової квітки, яка локально заповнюється одним кольором. Посилюється і тональний контраст у композиції пояса, що будується на кольоровому співставленні рожевого, блакитного, зеленого кольорів та золота і срібла.

Порівняно зі стамбульськими, ранні пояси Маджарського (виготовлені або в Станіславові, або у Несвіжі) значно вужчі. Стамбульські пояси обмежувалися використанням двох або кількох барв спокійних лагідних відтінків, натомість у поясах Маджарського збільшується і кольоровий контраст. (Слід звернути увагу на те, що українському народному мистецтву контрастність колориту притаманна загалом). Польські дослідники вбачають у початковій еволюції поясів стамбульського типу звернення до перських золототкацьких виробів [136][113]. Щодо поясів, які виготовлялись у Станіславові, Лагодові, Бродах та в інших мітечках Східної Галичини в середині XVIII століття, можна стверджувати, що вони були ніби проміжною ланкою між "стамбульським поясом" і "слуцьким". Станіславівські та лагодівські, сокальські пояси не підписувалися, а реєстри Нікоровичів визначали місце виготовлення на підставі ознайомлення з їхніми виробами.

В окрему групу можна виділити пояси, виготовлені в шовкоткальні Куткора. На підставі того, що окремі зразки поясів з Куткора марковані, можемо провести аналіз їх композиційної будови та окреслити специфіку їх художнього оздоблення.

Один з маркованих поясів цієї групи опублікований у каталозі фондів MNW Ядвіги Крущинської (рис. В. 3.24). Пояс шовковий, двосторонній, лицева та виворітна сторони виробу мають “негативне” розміщення візерунку і тла, де в одному випадку, на світлому тлі розміщений темний орнамент, в іншому – навпаки. Композиційна схема побудови орнаменту пояса сформована за традиційною схемою: орнаментований смугами утяг та

[113][136] Mańkovki T. Pasy wschodnie a pasy polskie…Presente dans le seanse du 18. V. 1933 / Bulletin de l’Academie Polonaise des sciences et des lettres. Cracovie: Wyd. PAN, 1933. – S. 87

два орнаментальних мотиви в головах. Тут зустрічаємо новий, відмінний від "східного" прийом трактування мотивів деревця чи паростка: так площинно, локальним тоном трактовані квіткові мотиви гвоздики, півонії, іриса, симетрично розміщені по боках вертикального пагінця, доповнені ззовні незавершеним обрамленням, що інтерпретує мотив "китайської хмаринки". Орнаментація пілок та берега, на відміну від східних первовзорів "ісламі" чи творів Маджарського вже в Україні має колоритне народне трактування. Стилізовані букети з п'ятипелюсткових квіток, що поперемінно чергуються в ритмі стрічкової композиції трактуються локальним кольором, оконтурюються. Такий прийом зближує орнамент у золототканому поясі з традиціним народним малюванням. Загалом, композиційна будова орнаментації пояса з Куткора співзвучна одному з найпоширеніших типів поясів, що продукувалися у Слуцьку (рис. В.3.20), де мотиви деревця окаймляються або з двох сторін, або суцільно стрічками у вигляді китайських хмаринок, квіткові мотиви спрощуються, стилізуються і обов'язково оконтурюються. Відмінною рисою аналізованої групи поясів є також застосування кольорового контрасту, що полягає у співставленні доповнюючих зеленого та червоного кольорів у поєднанні зі сріблом чи золотом.

Виробом Куткірської золототкальні можемо також вважати один із неатрибутованих золототканих поясів, що також зберігається у MNW (рис. В.3.26). Це один із відомих зразків золототканих поясів другої половини XVIII ст., де найповніше простежується традиційна народна основа в орнаментації. Композиційна будова пояса, орнаментальні мотиви аналогічні з попереднім зразком. Натомість, за твердженням Ядвіги Крущинської, пояс виготовлений у майстерні «слабокваліфікованого» ткача, можливо учня майстерні в Куткорі? [109][114]. Для нас важливим є те, що так звана «слаба

[114][109] Chruszczyńska Jadwiga. Pasy kontuszowe z polskich manufactur I pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1995. – S. 26.

кваліфікація» в орнаментації виробу виявилася у власне традиційному народному трактуванні квіткових мотивів у композиції, у контрастному співставленні охристо-світлого тла пояса з блакитним та зелено-срібним візерунком. Один з берегів-бордюрів пояса прикрашено пишним квітковим орнаментом, який і до сьогодні можна зустріти в подільській народній вишивці. Важливо також звернути увагу на те, що в порівнянні з попереднім зразком пояса з Куткора, який маркований, декоративні елементи не оконтурюються, а в головах пояса – три орнаментальні мотиви, оточені «китайськими хмаринками». Таким чином, можемо зробити певні висновки про те, що саме в майстерні Куткора у 60-х рр. XVIII ст. сформувалися прийоми композиційної будови та декору одного з типів золототканих поясів, який став провідним у золототкацтві Слуцької персіярні.

Загалом, незаперечним фактом є те, що тип поясів, який сформувався саме на теренах Східної Галичини, становив певну групу, де поєднувалися традиції як турецького чи перського зразка з малопомітними, на перший погляд, місцевими елементами, і в загальному процесі становлення пояса "польського типу" майстри Станіславова, Бродів, Лагодова, Куткора були початківцями – "формотворцями".

У другому типі тканин орнамент опирався на зразки французького мистецтва, частіше це був рослинний орнамент у вигляді галузок квітів, у моделюванні якого переважало прагнення до якнайбільшої натуралізації та відчуття об'єму. Розташування рапортів на площинах тканин будувалося на ритмі, запозиченому з французького рококового чи пізнішого класицистичного мистецтва. Кольорова гама наближалася до пастельної французької, але, звичайно, місцеві тканини були насиченіших тонів.

Пояси, які зараховуємо до цієї групи, мали частіше по одному декоративному елементу в головах, який мав вигляд вазона чи кошика з квітами. Такі пояси відзначалися сильним натуралізмом та зверненням до барокових та рококових мотивів. Продукувалися вони в таких містах, як Гродно, Ґданськ, тому ми на їх описі зупинятися не будемо.

Третю групу складають тканини з дрібним рослинним візерунком у вигляді поодиноких квітів, які в розміщенні на площині матерії, нагадують західноєвропейські зразки, але відрізняються як від західноєвропейських, так і від східних. Так, галузки з дрібних квітів чи корони з квітів у розеті, попри своє реалістичне трактування, були дуже стилізованими та обводилися контуром. Зазвичай, тло тканини було репсовим чи атласним, а кольорова гама обмежувалася лише двома – трьома барвами з додаванням золотої чи срібної ниток. Місцеві ткачі використовували чисті, не змішані кольори – трав'янисто-зелений, кармазиновий чи жовтий. У поясах цієї групи тканин орнамент і кольорова гама були значно вишуканішими.

Ці пояси вирізняються з-поміж інших контурністю взору та спрощеним колоритом. Чисті кольори - трав'янисто зелений та червоний з додатком золотої чи срібної ниток були домінуючими. Примітно, що в таких поясах зустрічаємо традиційні для українського декоративно-ужиткового мистецтва мотиви стилізованих вазонів, букетів, які мають виразно місцеве трактування і зустрічаються в подільському килимарстві. Окрім традиційно повторюваних дрібних елементів декору східного походження, виступають у них інші елементи декору, в яких простежуються витоки народного мистецтва. Провідною ознакою такого типу поясів є контурність візерунку. Найвідоміші з цієї групи пояси – Пасхаліса Якубовича в Кобилках.

Загалом, у процесі формування художньо-стильових ознак золототканих поясів «польського» типу простежуються певні закономірності, пов’язані з місцевими традиціями ткацтва та з впливами східного чи західноєвропейського мистецтва. Так, найпомітнішими е стилістиці золототканих поясів 60 – 70 рр. XVIII ст., що походять з майстерень Східної Галичини, є впливи золототкацтва Персії та Туреччини, зокрема, у виробах вірменина Я. Маджарського. Дрібніші золототкальні в містечках Східної Галичини продукували золототкані пояси, орнаментальні композиції яких будувалися на трансформації мотивів традиційного місцевого мистецтва. Зразки поясів, що виготовлялися в другій половині XVIII ст. у персіярнях на

півночі та заході Речі Посполитої позначені стилістикою французького рококового та класицистичного мистецтва. На початку XIX ст. в Україні золототкані пояси «на французький манер» виготовляли у золототкальні Франсуа Шеліманда, що діяла в м. Корці на Волині.

Отож, у процесі розгляду становлення золототкацьких осередків Східної Галичини у XVIII ст. можемо зробити певні висновки.

1. Початки в налагодженні місцевого "золототкацтва" слід пов'язувати з виробництвом златоглаву та сріблоглаву греком Мануелем Корфінським у Бродах в кінці XVII ст. та з продовженням традиції виготовлення златоглаву та декоративних золототканих тканин у XVIII ст.

2. Перші ткацькі майстерні-персіярні організовувалися на теренах Східної Галичини як найближчих сприятливих територіях для діяльності ткачів-емігрантів зі Сходу. Серед перших персіярень були майстерні в Станіславові, Бучачі, Бродах (Лагодові), Олеську, Куткорі та Уневі.

3. Організація виробництва у персіярнях грунтувалася на поєднанні індивідуальних творчих і технологічних засад діяльності ткача-вірменина з місцевими ткацькими традиціями кожного конкретного регіону. Важливу роль у процесі виробництва відігравали власники майстерень, які були одночасно і замовниками – місцеві магнати (Конецьпольські, Потоцькі, Радзивили та інші.)

4. З початками зародження золототкацтва на західноукраїнських землях впроваджуються у виробництво складні багатосистемні ткацькі технології та використання матеріалів, характерних лише для східного ткацтва (маґлів) та здобутки західноєвропейського мистецтва. Але надалі, особливо в невеликих персіярнях, золототкацтво базується на традиційних для українського ткацтва технологічних прийомах (різні варіанти полотняного переплетення в одноосновних тканинах) з використанням перебору.

5. Відсутність маркування золототкацьких виробів XVIIIст. саме з персіярень Східної Галичини ускладнює ідентифікацію та опрацювання типологічних особливостей західноукраїнських золототканих поясів і макат.

6. Провідною продукцією, яку виготовляли у місцевих персіярнях XVIII ст., були золототкані пояси, одягові тканини та декоративні макати. В процесі аналізу еволюції художньо-стильових ознак золототканих виробів впродовж другої половини XVIII ст. окреслено певні особливості, характерні саме для золототкацтва Східної Галичини.

7. В орнаментації золототканих виробів на території Східної Галичини до середини XVIII ст. панували художньо-стильові ознаки, що будувалися на засадах місцевої трансформації східних (мусульманських) первовзорів, натомість у другій половині XVIII ст. в декоруванні одягових тканин, золототканих поясів, макат простежуються стильові особливості європейських мистецьких стилів (бароко, рококо) з урахуванням традицій народного мистецтва.

8. Художньо-стильові ознаки типологічних груп золототканих виробів, що виготовлялися в майстернях Східної Галичини у XVIII ст. значно вирізнялися, а саме: в характері оздоблення декоративних тканин – золототканих макат домінуючими є західноєвропейські стильові ознаки бароко, рококо, натомість композиції одягових тканин – золототканих поясів позначені значним впливом стилістики мусульманського: перського та турецького мистецтва.

9. Елементи традиційного народного мистецтва найповніше виявилися в характері декорування золототканих виробів, що походять з невеликих провінційних ткацьких осередків, де організовували шовкоткальні (Куткір) і працювали місцеві ткачі.

10. Під впливом історичних та економічних чинників на початку XIX ст. персіярство в Східній Галичині занепадає. Звідси можемо зробити висновок, що це явище періодичне, яке розвивається в історії українського мистецтва окремими етапами, залежно від певних суспільно-історичних

факторів загалом і замовника на дороговартісні твори мистецтва зокрема.

РОЗДІЛ 4. ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ НАДБАНЬ ЗОЛОТОТКАЦТВА XVIII СТ. У ВИРОБАХ БУЧАЦЬКОЇ ШОВКОТКАЛЬНІ

(1879-1939 рр.)

4.1. Розвиток художньої промисловості в Галичині та бучацьке золототкацтво

Внаслідок багатьох історичних, політичних та економічних чинників склалося так, що процес відродження золототкацтва в Східній Галичині, майже після сторічної перерви пов'язується з діяльністю шовкоткальні, яку заснували в кінці XIX ст. в Бучачі, що на Тернопільщині, брати Потоцькі, а золототкані вироби, що продукувалися в шовкоткальні характеризуються багатством художньо-стильових особливостей і здобули широку славу як в Україні, так і за кордоном.

Перш за все, слід окреслити причини налагодження золототкацького виробництва в Бучачі, що переважно, пов'язуються з процесами, характерними для інших ділянок художньої промисловості на теренах Східної Галичини.

Від 1772 року, після поділу Польської держави, куди входили історичні землі західної України, Галичина була штучно об'єднана з частиною польських земель, внаслідок чого утворилося так зване Королівство Галичина та Лодомерія зі столицею у Львові, яке стало однією зі складових Австро-Угорської імперії. Традиційно галицькі землі вважалися сировинно-аграрним придатком обширної Автро-Угорської імперії, а відтак, відчутним було відставання Галичини від інших провінцій імперії в ділянці промислового виробництва і художньої промисловості зокрема на тлі поступу технічного прогресу та промислового виробництва в Європі загалом.

Для розвитку художньої промисловості в Галичині необхідними були як певні суспільні, так і економічні умови, які у середині XIX ст., на жаль, не були втішними. Для поступу художньої промисловості пріоритетними визначаються не лише мистецько-теоретичні розробки, а наявність «споживача» на твори мистецтва, що в умовах капіталістичного вільного ринку було просто життєво необхідним. У Галичині, особливо у XIX ст., коли занепадають ремісничі об'єднання, мануфактури, і з'являються фабрики, що продукують ужиткові вироби масового виробництва, ситуація ускладнюється відсутністю маси заможніх громадян і державних інституцій, які б цю продукцію купували чи спонсорували б її виготовлення.

У 1840 – 1860-х рр. львівський магістрат і відповідні міські канцелярські служби вели активне листування з промислово-ремісничими організаціями міста щодо надання належним до них особам прав і патентів на заняття ремеслом та про регулювання в питаннях ремесла і торгівлі ремісничими виробами. Архівні матеріали цього листування свідчать, що в середині XIX ст. ще зберігалася система надання привілеїв тому чи іншому об'єднанню (цеху) ремісників [91][115]. Але очевидним було те, що старі форми взаємодії владних структур і ремесла, застаріли в умовах ринкового капіталістичного виробництва.

Ускладнювала ситуацію щодо розвою художньої промисловості й ситуація, що склалася в ділянці домашнього промислу. Мінлива політична та економічна ситуація, постійні підвищення цін на вивезення товару за кордон, становлення мануфактурного та фабричного виробництва не сприяли розвитку домашнього товаровиробництва. З іншого боку – розвиток торгівлі по селах і ввезення з-за кордону дешевої фабричної продукції, яку умовно можна назвати «невисокої якості» – сприяла здешевленню місцевих виробів ремісників та зниженню їх мистецької вартості. Загалом, «виживали» ті

[115][91] Шмагало Р. Т. Народні промисли і художньо– промислова освіта Галичини кінця XIX – початку XX ст. // Українська керамологія. – Опішне. 2002. – С. – 71.

ремесла, які були традиційними для місцевості й використовували власну сировину (кераміка, гончарство, художня обробка дерева, ткацтво).

Таким чином, склалася ситуація, яку слід було вирішувати як на державному рівні, так і за посередництвом провідних кіл української інтелігенції. Слід зазначити, що ситуація, яка склалася в Галичині у середині XIX ст. щодо співвіснування художнього ремесла та промисловості, була тотожна процесам, що відбувалися не лише на теренах Австро-Угорщини, чи в Східній Україні, а й по всій Європі. Протистояння художнього та промислового вирішувалося у тих чи інших випадках, на загал, внаслідок політичної та економічної ситуації в країнах чи культурах по-різному. В одному випадку – промисловці почали залучати до співпраці на великих капіталістичних підприємствах художників для покращення естетичного вигляду масової продукції: керамічних виробів, тканин. В іншому випадку супротив проти засилля машин вилився в Європі в потужний рух «за відродження традиційних ремесел». Діяльність В. Морріса в Англії в ділянці традиційного ручного ремесла не поодинокий випадок цього своєрідного «протесту» проти засилля промисловості. У більшості випадків, в якості рушія відродження художніх промислів виступала інтелігенція, зокрема відомі мистці.

Подібним шляхом, у Східній Галичині у другій половині XIX ст. в якості піонерів відродження народних промислів виступила інтелігенція, підприємці та мистці. Процес цей відбувався в кількох напрямках на кількох суспільних і владних рівнях: у містах засновували музеї народного мистецтва, організовували періодичні виставки, відкривали заклади мистецької освіти, натомість по селах, почасти в традиційних осередках народних художніх промислів, ініціаторами процесу відродження традиційного ремесла виступали багаті власники маєтків, що поціновували мистецтво і були спроможними спонсорувати розвиток того чи іншого ремесла.

Організований громадськістю ініціативний комітет у Львові на зібрані в населення кошти створив Львівський міський промисловий музей, завданням якого стала популяризація розвитку промисловості та рукоділля в краї. Особливою вагою для розвитку та популяризації народного мистецтва в Галичині відзначається діяльність відомого культурного діяча – Володимира Дзідушицького, за ініціативою якого в 60-х рр. XIX ст. було створено музей, що започаткував експонування виробів народного художнього промислу не лише у Львові, а й по всій Галичині. Збиранням виробів народних художніх промислів активно займалося товариство "Просвіта", засноване 1868 р., та Наукове товариство ім. Т. Шевченка, засноване 1873 р. З ініціативи В. Дідушицького було пізніше утворено Комітет дорадчий, що мав домогтися утворення Державної крайової станції нагляду і підтримки крайового кустарного та індустріального промислу. Так, за ідеєю комітету, створення художньо-промислових товариств у Галичині могло бути реально здійснене через широке становлення по всій території Галичини мережі художньо-промислових шкіл, навчальних курсів, при яких би функціонували невеличкі виробничі заклади.

Державна крайова станція нагляду і підтримки кустарного та індустріального промислу так і не була створена, але з того часу в Галичині розпочинається могутній рух у напрямку, що призвів до утворення мережі навчальних закладів художньо-промислового профілю (у 1894 р. їх було більше – 62), провідними серед яких стають осередки у Львові, Коломиї та Товстому [57][116]. Ускладнювався процес відродження традиційного мистецтва в Галичині й відсутністю скоординованих дій як з боку державних структур, так і на рівні самих ремісників чи ініціаторів розвитку того чи іншого ремесла.

Вагомого поштовху до розвитку ремесел у Галичині у другій половині XIX ст. надало створення самими ремісниками спілок та артілей для захисту

[116][57] Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця XIX–початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків. – Львів: Логос, 1994. – С. 40.

своїх прав на ринку. Здебільшого серед задекларованих завдань ремісників у артілях була скооперована діяльність проти експлуатації перекупників і спільна закупівля сировини та матеріалів. Особливо активний ріст ремісничих об'єднань спостерігаємо з 80-х рр. XIX ст. Серед найбільш знаних: Товариство промислове різнорідних ремесел у Коломиї (1884р.), Товариство збірне рукодільників у Городенці (1885 р.), Товариство "Народних спілок" у Коломиї (1891р.), Товариство господарсько-промислове в Станіславові (1882 р.), інститут "Народний дім" в Коломиї (1884 р.), промислово-торговельне товариство "Народний базар у Станіславові" (1882 р.), ткацькі товариства в Косові (1882 р.) та в Глинянах на Львівщині (1889 р.)

Своєрідною єднальною ланкою для всіх суспільних рівнів, що стала пріоритетною для популяризації народного ремесла не лише на місцевому грунті, але й на світовому ринку, стала періодична організація крайових виставок народного мистецтва в Галичині та участь галицьких майстрів народного мистецтва в етнографічних виставках у Європі. Так, зокрема, успішні демонстрації творів народного декоративного мистецтва відбулися на відомих виставках у Відні (1873), Львові (1877), Коломиї (1880). Серед творів, які представляли на виставках народні гуцульські гончарі, особливим попитом (усі представлені на виставках вироби продавалися) користувалися й народні художні тканини – килими й макати зокрема.

Львівська етнографічна виставка 1877 р. стала чи не першим кроком до поступу місцевої художньої промисловості, пробудила в галичан інтерес до досвіду західноєвропейських країн у цій сфері [57][117]. Широкий громадський резонанс львівської виставки (публікації в місцевій пресі) сприяв піднесенню виставкової діяльності по всіх містах та містечках Галичини, особливо в традиційних центрах народного мистецтва. 1879 р. У Станіславові було проведено Першу руську господарчо-промислову виставку, організовану філією товариства ім. Качковського, що займалося

[117][57] Нога О., Шмагало Р. Вказана праця. – С.41.

культурно-просвітницькою діяльністю. Наступного року коломийська філія товариства Качковського організовує наступну господарсько-промислову виставку, відкриту у вересні 1880 р. З цього часу можемо говорити про певне піднесення розвитку ремесел в Галичині.

Щодо практики розвитку художньої промисловості, найбільших здобутків у формуванні стильових особливостей виробів галицької художньої промисловості досягнуто в керамічному виробництві, художніх виробах з дерева та в художньому ткацтві. Зокрема, зразковою в цьому сенсі є творчість відомого культурно-громадського діяча Галичини, підприємця-організатора архітектурного бюро у Львові Івана Левинського. Архітектурно-проектна та будівельна фірма, створена Левинським у Львові, стала найбільшим осередком формування нового "українського стилю" і в керамічних виробах, і в оздобленні меблів, у художніх вітражах. Найвищі нагороди Левинського на міжнародній виставці будівельного промислу у Львові та крайовій виставці 1894 р. здобуто за "високий естетичний рівень його робіт, найкращі технічні параметри та низьку ціну (у 3 рази дешевше, ніж у Австрії чи Німеччині") [123][118]. Пріоритетним у формах та декорі виробів фабрики Левинського було звернення до традицій народного мистецтва гуцулів.

Таким чином, можемо стерджувати, що розвиток художньої промисловості в Східній Галичині другої половини XIX ст. пов'язується з формуванням "національного" стилю на рівні впровадження народних елементів у вироби масового виробництва і з розвитком промисловості (фабрика Левинського) та продовженням виготовлення традиційних виробів народного мистецтва для задоволення власних потреб на рівні кустарного ремесла.

[118][123] Katalog Powszechnej Wystawy Krajowej. – Lwów: Wyd. Gospodarcze , 1894. – 28 S.

Ще один напрямок у розвитку галицької художньої промисловості другої половини XIX ст. – поч. XX ст. пов'язується з виготовленням творів декоративно-ужиткового мистецтва в невеликих майстернях під патронатом заможніх поціновувачів мистецтва.

Письменник Д. Лукіянович писав: "... досвід вчить, що державні, тим більше краєві інституції, не принесуть нам користі, отже, тут нам потрібна приватна організація, субвенційована державою" [46][119].

Саме для розвитку художнього ткацтва в Східній Галичині у другій половині характерною формою, окрім традиційного домашнього ткацтва, стало створення ткалень-майстерень при панських маєтках за протекторатом заможніх громадян. Це були не фабрики і не мануфактури, а дрібні ткальні з майстром та учнями – своєрідний переспів ткацького виробництва в Україні попередніх часів. Яскравим прикладом стало відродження ткацького осередку в Глинянах, де за посередництвом відомого громадського діяча Яна Юрайди у 1887 р. відкрито "Промислово-ткацьку школу", а 1890 р. розпочато виготовлення килимів [94][120]. Формування стильових особливостей глинянського килима відбувалося на базі поєднання традиційного народного мистецтва (гуцульського та подільського килима) з творчістю мистців-професіоналів.

Ще один зразок відродження традицій народного ткацтва і перенесення їх на сучасний грунт – діяльність ткальні В. Федоровича в с. Вікно, що на Тернопільщині. Сам В. Федорович вів активну діяльність щодо популяризації народного мистецтва, разом з В. Дідушицьким був організатором етнографічної виставки в Тернополі 1887 р. У своєму маєтку В. Федорович зорганізував виробництво килимів, у композиціях яких традиціні орнаментальні мотиви компонувалися за новими, самобутніми

---

[119] [46] Лукіянович Д. Виставка домашнього промислу в Коломиї // Неділя. - 1912.-Ч. 37. – С. 4.

[120][94] Шульга З. Ткацький осередок в Глинянах. // Художній текстиль. Львівська школа. – Львів: Поллі, 1998. – С. 24.

схемами. Вироби ткальні Федоровича були знані як у Галичині, так і за кордоном, де вони експонувалися.

Особливого міжнародного визнання як в Галичині, так і за кордоном, здобули золототкані макати, виготовлені в майстерні Потоцьких в Бучачі, що на Тернопільщині.

Золототкацькі традиції на Бучаччині, як уже згадувалося, сягають середини XVIII ст. і пов'язані з родиною Потоцьких, які впродовж багатьох століть були власниками цих земель. Вироби з цього періоду нам не відомі, про їх характер можемо говорити лише опосередковано, в загальному контексті тогочасного розвою місцевого персіярства. Не визначені також хронологічні межі існування першої бучацької персіярні. Не підтверджені джерелами і відомості, які подає у своїй праці дослідник Родерік Тейлор про занепад бучацької майстерні у 1810 році [169][121]. Відомо, що свій розквіт бучацька ткацька мануфактура пережила лише в кінці XIX – на початку XX ст., і саме з цього часу можна простежити широку місцеву та загальноєвропейську популярність бучацьких тканих виробів.

Знову ж таки, родина Потоцьких, незмінним маєтком якої був Бучач, сприяла другому народженню персіярні, і про її створення та діяльність маємо вже конкретні історичні відомості.

Пошуки національних традицій у XIX ст. були дуже поширеним явищем у декоративно-ужитковому мистецтві тогочасної Європи, і на західноукраїнських теренах зокрема. В колах тогочасної польської та української знаті та міщан знову утверджується мода на східні мистецькі твори та золототкані місцеві тканини. І, звичайно, підприємці швидко реагують на запити покупців. Так як і у XVIII ст. організаторами дрібних ткацьких підприємств і мануфактур стають місцеві шляхтичі. Брати Еміль, Оскар та Артур Потоцькі, які після смерті батька отримали повноваження щодо управління Бучачем, взялися до реставрації зруйнованого бучацького

[121] [169] Taylor R. Ottoman embroidery. – Wesel, 1993. – P.6.

палацу з відновленням пишно декорованих інтер'єрів. Для цього до роботи залучалися місцеві ремісники. Особливе місце в декорі палацу мали займати декоративні золототкані макати як звернення до минувшини.

1879 року Оскар Потоцький зацікавився родиною ткачів Нагорянських, яка походила з Бучача. Правдоподібно їх дід був першим відомим ткачем в родині. Є відомості, що дід Еміля, Оскара та Артура Потоцьких – Марселій Потоцький – вислав старшого Нагорянського ще в 1818 році в "гуцульські гори, де з давніх-давен квітло художнє ткацтво, на науку" [97][122]. Це свідчить про місцеві витоки та неперервність ткацького та золототкацького промислу в бучацькому регіоні.

До співпраці з Потоцькими родина Нагорянських ткала вставки до сорочок "гуцульського типу", і робота ця не була прибутковою та ускладнювалася пошиттям. Для ткання вставок майстри використовували найпростіші ткацькі верстати і не мали досвіду виготовлення технологічно складних макат. Перші спроби майстрів – експерименти з сировиною та матеріалами. Бавовна та льон почали замінюватися вовною, пізніше ткачі почали вводити в декор срібні та золоті металеві нитки, і на завершення – шовк у поєднанні зі сріблом і золотом. Вдосконалення ткацької майстерності Нагорянських та пошуки власного стилю тривали близько 15 років.

1894 року в Бучачі, за свідченнями Оскара Потоцького, вже виготовляли “всі типи коштовних тканин, які коли-небудь виготовлялися в Польщі” [148][123].

Сама фабрика була розміщена на острові по річці Стрипі, нижче від руїн Бучацького замку, за містом, в давньому поселенні Підзамочок. Деякі очевидці засвідчують розташування ткальні на так званій "Папірні", далеко за

[122][97] Barącz Sadok. Pamiątki buczackie. – Lwów: Zaklad Narodowy im. Ossolinskich. – 1882. – S. 28.

[123] [148] Orłowicz M., Kordys Roman. Illustrienter Fuhrer durch Galicien / Mit einen Anhang: Ost-Shleisen von Johan Kotas und Josef Londrin. – Berlin, 1989. – XVI. – P. 18.

містом [7][124]. Сучасники також відзначали незвичайне розташування майстерні та відмінний від тогочасних мануфактур устрій персіярні. Ці дивні ремісники мешкали відособлено, серед лісу, неподалік річки, за містом, і нічим не нагадували міських фабричних робітників. Так само, як їхні вироби нагадують нам Далекий Схід та Середньовіччя, так вони мають щось середньовічного в собі [161][125]. Було їх десятеро і були вони між собою родиною. Четверо з майстрів були між собою братами: Володимир, Іван, Степан та Дмитро Нагорянські. 1894 року вони прийняли на науку кількох молодих хлопців, але, на жаль, вони не виявили високих здібностей.

З інших джерел дізнаємося, що макати ткали дві родини, що жили в домах недалеко від ткальні – Нагорянські та Чекановські. Поза членами цих родин нікого зі сторонніх міщан не допущено до науки і виробництва тих макат: “ці дві родини задержали це виключно для себе” [7][126].

У своїх початках майстерня була радше дороговартісною реалізацією позитивістських ідей, ніж прибутковим виробництвом. Як і всі ремісничі підприємства, вона спочатку поглинала багато грошей, а користі приносила мало. Сам Оскар Потоцький згадував: "На збут моїх виробів у великих столицях світу не маю надії, тому що вони є занадто польськими, а для нас - надто дорогими” [97][127]. Але, незважаючи на те, що були досить дорогими[128], мали збут у Польщі та користувалися попитом за кордоном. Про популярність бучацьких виробів у цей час свідчить факт, що їх копіювали в Коломиї та Андрухові на фабриках Гринзпана.

---

[124][7] Бобик І. Бучач і його міщанство // Бучач і Бучаччина. – Нью – Йорк – Лондон – Торонто, 1972. – С. 464.

[125][161] Sołtan Abragowicz K. Wystawa Makaty buczckie // “Gazeta Lwowska”. – 1904. Z. 29. VI.

[126][7] Бобик І. Вказана праця. – С. 464.

[127][97] Barącz Sadok. Pamiątki buczackie. – Lwów: Zaklad Narodowy im. Ossolinskich. – 1882. – S. 38.

[128] На початку XX ст. один квадратний метр макати коштував від 150 до 200 доларів, що рівнялося ціні майже одного морга поля. Взято у Бобика І. Бучач і його міщанство // Бучач і Бучаччина. – Нью-Йорк-Лондон-Торонто, 1972. – С. 464.

Друга мануфактура Потоцьких проіснувала 60 років. Перед приходом більшовиків у вересні 1939 року останній граф Артур Потоцький, втікаючи, дав на збереження до монастиря оо. Василіян більше двох десятків макат. Але, за словами очевидців, якимось чином більшовики про це довідались, приїхав спеціальний посланець з Тернополя, забрав макати та увесь запас шовку, що був на той час у ткальні. Саму ж ткальню макат замінено на ткальню рушників, а ткачам, замість шовкових макат довелося ткати рушники, і то з конопляних ниток, сплетених на веретені" [7][129].

Матеріали для виробництва Потоцькі замовляли у Франції. Також для виробництва імпортували шовк індійський, китайський та японський. Це був високоякісний кольоровий шовк і металеві нитки. Згадки з цього приводу знаходимо у сучасника – Золтана Абраговича, який зауважує, що "на жаль, наш край, такий багатий на сировину, не продукує у великій кількості шовк. А, якщо і продукував би шовк-сирець, то все рівно, його не вистачало б. Також, повинні б були бути високовдосконалені фарбувальні, щоб задовольнити запити бучацької майстерні. Тільки найдосконаліші французькі фарбувальні в стані продукувати матеріал для використання у Бучачі" [161][130].

Пропозиції узорів макат походили від власника майстерні – Потоцького, який прагнув повного наслідування зразків золототкацтва XVIII ст., і слуцьких декоративних узорів зокрема. Але, попри це, не обмежував творчого потенціалу своїх майтрів-ткачів. Вимагаючи високої технічної досконалості, як це мали «старопольські» тканини, він залишив своїм працівникам простір для творення і за їхнім бажанням та художнім смаком. Робітники у Бучачі початково радилися зі своїм патроном у затвердженні проектів. Пізніше, після довгої наради та тривалого диспуту,

[129][7] Бобик І. Вказана праця. - С. 465.
[130][161] Sołtan Abragowicz K. Wystawa Makaty buczckie // "Gazeta Lwowska". – 1904. Z. 29. VI.
.

опрацьовувалося замовлення сировини з французької фабрики: для кожної роботи замовлялися окремі матеріали, і з цього часу робітник мав повну свободу творчості. Так витворився бучацький золототкацький промисел.

Найдавнішою відомою макатою є бучацька декоративна тканина, що виготовлена 1878 р. і є зразком початкових стильових пошуків бучацьких золототкачів. Виконав цю макату на спеціальне замовлення для Володимира Дідушицького невідомий ткач (ймовірно з родини Нагорянських). Замість марки до тканини дошита картка з інформацією «Makata wykonana v Buczaczu okolo roku 1878 na zamowienie Wlodzimierza hr. Dzieduszyckiego z okazji 25 letniego szlubu z Alfonsyną Miaczyńską" [110][131]. Окрім відмінної від інших тканин техніки виконання – taquete faconne, маката вирізняється багатством використання золотих і срібних ниток у поєднанні з охристим шовком та лаконічною композиційною будовою на основі геометричної гуцульської орнаментики.

Розквіт майстерні припадає на останнє десятиліття XIX ст. – початок XX ст. Особливою шаною серед місцевих поціновувачів мистецтва бучацькі вироби користувалися після показу на Крайовій виставці килимів давніх та сучасних у Львові у 1894 р. Їх експонували в двох павільйонах: в павільйоні архітектури оформив експозицію сам власник Оскар Потоцький; інтер'єр кімнати молодої панни, оздоблений бучацькими макатами, представила на виставці Анна Потоцька з Риманова. За свідченнями, її намірами було довести, що "гарні й практичні твори можна зробити і в нашому краї" [110][132]. Після успіху на виставках, макати з Бучача почали замовляти й віденські вельможі для оздоблення своїх салонів. Так, після відвідин Львівської виставки 1894 р. австрійська ерцкняжна Марія Тереза, дружина кароля Людвіка, була захоплена виробами бучацької шовкоткальні, після чого Потоцький подарував їй одну з литих макат. За свідченнями Мар'яна

[131][110] Chruszczszyńska J. Makaty Buczackie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1996. – S. 26
[132][110] Chruszczszyńska J. Вказана праця. – С.7.

Богдановича, пізніше маката прикрашала інтер'єр палацу на Фаворіттен штрассе у Відні [104][133].

1897 р. галицький уряд замовив у Бучачі довгу шестиметрову макату. Цей художній твір мав стати дарунком для доньки Станіслава Бадена, державного полковника з нагоди її шлюбу з Адамом Красінським. Очевидці засвідчують, що ця маката, поряд з іншими бучацькими виробами експонувалась як власність Красінського на виставці Краківського товариства промислового мистецтва у Варшаві (1902 р.) [110][134].

Особливе значення для міжнародного визнання бучацьких золототканих виробів мала участь бучацької золототкальні у Всесвітній виставці в Парижі 1900 р. Високий мистецький та технологічний рівень художньої промисловості Галичини спричинив до створення на виставці окремого Галицького павільйону в експозиційному залі Австро-Угорської монархії. Засадничо павільйон було розділено на два зали, де мали бути представлені вироби, окреслені у "стилі східно-галицькім, а властиво "гуцульськім", та в стилі "закопанськім". Завдяки діяльності виставкового комітету та участі Е. Ковача у створенні експозиції, українська частина павільйону стала першою широкомасштабною репрезентацією українського мистецтва на міжнародному рівні. В інтер'єрі виставкового залу, що прикрашався панелями в так званому "закопанському стилі", експонувалися відомі керамічні вироби та різьба по дереву з коломийського художньо-промислового осередка та кераміка фабрики І. Левинського у Львові. Пріоритетним, єднальним фактором формування стилістики павільйону, стало звернення до традиційного гуцульського мистецтва, що будувалося на використанні традиційних форм виробів, які оздоблювалися геометричним орнаментом та вирізнялися жовто-зеленим колоритом. Килимові вироби прикрашали весь павільйон Галичини. Окрім зразків глинянських килимів, виконаних у майстерні п. Ю. Журайди, широко були представлені в

[133][104] Bogdanowicz M. Wspomnienia, vol.1, Kraków, 1959. – S.47.
[134][110] Chruszczszyńska J. Вказана праця. – С. 8.

павільйоні й макати та портьєри з золототкальні Потоцьких у Бучачі. Про самі зразки макат, що експонувалися в Парижі, говорити складно, але є відомості, що це були тканини, композиційні схеми яких будувалися на основі декорування золототканих слуцьких поясів [57][135]. Вірогідно, на виставці було представлено кілька зразків типологічної групи макат, де простежується гуцульська орнаментика.

Після паризької виставки попит на бучацькі золототкані макати підвищився. У галицькій пресі з'являються статті та повідомлення зі схвальними оцінками стилістики бучацьких макат[136].

Наступного року, поряд з керамікою Східної Галичини, макати експонувалися на відомій виставці сучасних керамічних виробів і тканин у Кракові в залі промислового мистецтва. В каталозі виставки занотовано: "інший характер тканин складають макати з майстерні Оскара Потоцького з Бучача. Це невелика майстерня, лише з кількома верстатами, однак продукує вона чудові твори, що будуються на мотивах давніх польських поясів. Два роки вже з бучацькою майстернею співпрацює рухливий підприємець п. Гринзпан з Андрухова" [110][137].

З поширенням попиту як на місцевому, так і на європейському ринку, у наступні роки виробництво золототканих виробів у бучацькій золототкальні значно збільшилося. У каталозі Крайової виставки давніх і сучасних килимів, що відбувалася у Львові 1913 – 1914 рр., подаються відомості про кількість бучацьких виробів щодо загального обсягу килимових виробів з галицьких майстерень. Так, продавали на виставці макати двоє власників: ткальня бучацьких макат гр. Артура Потоцького Нагорянка, що біля Бучача (278-287 макат та 288-293 подушки) та Спілка

[135][57] Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця XIX–початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків. – Львів: Логос, 1994. – С. 34.
[136] "Gazeta Lwowska", 1904., z 29. VI.
[137][110] Chruszczszyńska J. Вказана праця. – С.8.

крайового промислового зв'язку у Львові (52-54 подушки та 55-65 макат) [128][138].

З цього часу можемо говорити про широке застосування бучацьких макат в історичних інтер'єрах замків та палаців не лише Галичини, а й Польщі. Так, своєрідним акцентом у декорі інтер'єру виступає маката в салоні палацу в Мальчицях, що під Львовом 1938 р. (рис. В.4.1). Бучацька маката є окрасою інтер'єру кабінету першого польського президента в королівському палаці в Варшаві (рис. В.4.2). Золототкані макати у вигляді зшитих золототканих поясів представлені в маєтку відомого польського мистця-баталіста Брандта в Оронську (рис. В.4.3).

Про міжнародне визнання бучацьких макат свідчать нагороди у багатьох виставках міжвоєнного періоду та після другої світової війни у Туріні, Брюсселі, Чикаго. Вони стали окрасою художніх збірок багатьох музеїв світу і є джерелом інспірації для багатьох декоративних тканин у повоєнний період.

Найбільшими є збірки бучацьких макат з польських музеїв. Більше двохсот тканин зберігається у Національному Музеї у Варшаві, десятки макат є у збірках музеїв Вроцлава, Лодзі та інших міст на теренах Польщі.

На жаль, на батьківщині маємо лише кілька експонатів. Лише дві бучацькі макати експонуються у Музеї етнографії та художніх промислів у Львові, декілька макат зберігаються у фондах Львівського історичного музею. Двома зразками володіє Тернопільський краєзнавчий музей.

Загалом, аналізуючи розвиток художньої промисловості в Східній Галичині другої половини XIX – першої третини XIX ст. і місце в цьому процесі бучацького золототкацтва, можемо зробити певні висновки:

1. Налагодження художньої промисловості в Галичині провадилося на кількох суспільних рівнях залежно від економічних, політичних та соціальних чинників, а саме: завдяки утворенню ремісничих товариств,

[138][128] Krajowa Wystawa kilimów dawnych I współchesnych. Lwów (1913– 1914). – Lwów: Wyd. Gospodarcze, 1914. – S. 26.

художньо-промислових спілок за посередництвом самих майстрів народного мистецтва; в процесі становлення масового промислового виробництва художніх виробів в умовах ринку; на державному рівні завдяки заходам щодо впровадження художньої освіти та організації музейно-виставкової діяльності; за посередництвом окремих заможніх громадян, що відкривали в своїх маєтках ремісничі майстерні та професійні школи.

2. Оскільки золототкацтво – дороговартісний процес виготовлення художніх тканин і потребує капіталовкладень, виробництво шовкових тканин стало можливим у другій половині XIX ст. завдяки підприємницькій діяльності графів Потоцьких, що володіли маєтками на Тернопільщині і в Бучачі зокрема.
3. Налагодження золототкацького виробництва в бучацькій ткальні відбувалося завдяки пошукам першоджерел (золототкацтва Галичини XVIII ст.) та залученням до співпраці гуцульських ткачів. Впровадження в декорування золототканих макат гуцульської орнаментики слід пов’язувати з творчими пошуками так званого «гуцульського» стилю в інших видах художньої промисловості, в кераміці та в різьбярстві зокрема.
4. Презентація золототканих макат на багатьох виставках художньо-промислового мистецтва як у Галичині, так і по всій Європі сприяла попиту та зумовила їх популярність серед заможніх верств, переважно для оздоблення інтер’єрів.
5. Формування художньо-стильових особливостей бучацьких макат відбувалося в контексті стильових пошуків галицького декоративно-ужиткового мистецтва другої половини XIX – початку XX ст. загалом з урахуванням європейських мистецьких процесів.

4.2. Типологія та художньо-стильові особливості макат

У Бучачі виготовляли різноманітні золототкані художні вироби, вже знані на українських теренах. Першість серед цих виробів, незаперечно, належить макатам і литим поясам. Художньо-стильові особливості золототканих бучацьких виробів доцільно аналізувати на прикладі макат. Саме макати, як відголосок традицій золоткацтва Галичини, стали основою у золототкацькому виробництві в кінці XIX – на поч. XX ст.

Найпростіші декоративні золототкані макати виготовлялися у вигляді пояса, повторювали композиційну схему його орнаментації, але вже виконували виключно декоративну функцію – вивішувалися на стіну, чи слугували завісою на двері – портьєрою. Розміри таких тканин коливалися в межах 50 – 90 см. Ширини та 100 – 150 см. довжини. Найбільшу мистецьку цінність становлять макати великих розмірів, декоровані за схемою килимової орнаментації. Саме на прикладі зразків даних макат можемо провести типологію даних творів за особливостями побудови композиційних схем та способів орнаментації.

Так як і в килимарстві, можемо усі композиціні схеми декорування золототканих макат розділити на кілька груп. До першої групи слід віднести медальйонні композиції, які мають один великий центральний мотив на однотонному фоні, розміщений по вертикальній осі композиції. В більшості випадків дані макати нагадують композиціні схеми, традиційні для гуцульського ліжникарства.

Друга група макат представлена творами, де орнамент розміщується за зразком оранаментації у вигляді поперемінних стрічкових смуг по повздовжній чи поперечній осі виробу. Часто такі макати мають

незавершений композиційний уклад, можуть продовжуватись або вкорочуватись і також мають незаповнені орнаментом частини фону.

Третю досить численну групу складають макати, декоровані за схемою сітчастої побудови орнаментальних мотивів по всій площині виробу, подекуди із завершенням у вигляді бордюрів. Здебільшого такі композиційні схеми побудовані за принципом скісної ромбовидної списоподібної сітки, в яку вписані дрібні орнаментальні мотиви.

До четвертої групи належать макати, композиційний уклад яких є найхарактернішим для бучацького золототкацтва. Це специфічний тип орнаментації, появу якого пов'язують з традицією золототкацтва XVIII ст. Кількість коштовних золототканих поясів часто свідчила про суспільний стан, майнову спроможність власника. Одночасно кілька поясів презентувати в одязі було не можливо. Тому пояси зшивали і вивішували на стіну. Так утворилася композиційна схема орнаментації декоративних макат, що будується на повторенні (п'ятидільному, семидільному) композицій золототканих поясів, де пілки пояса складають центральне поле макати, а голови поясів стають бордюрами декоративної тканини.

Отож, першу групу, яка є найдавнішою у розвитку бучацької майстерні, складають макати з медальйонним розташуванням орнаменту, декоровані геометричними взорами: ромбами, трикутниками, згеометризованими розетами, хрестами зі скошеними боками, дуже видовженими фігурами, що нагадують ромби. До цієї групи зараховуємо одну з найдавніших виготовлених в Бучачі макат, що зберігається сьогодні в збірці MNW (рис. В.4.4) і датована 1878 роком. Як засвідчує Я. Крущинська, дану макату на спеціальне замовлення для Володимира Дідушицького виготовив невідомий ткач, ймовірно, з родини Нагорянських [110][139].

Композиційна будова макати наслідує поперечно-смугасті народні килими, де прямокутне тло обрамлене широким бордюром протилежного за

[139][110] Chruszczszyńska J. Вказана праця. – С.8.

тоном кольору. Основу декору тканини складає ритмічне повторення по довжині полотна зигзагоподібних ромбовидних елементів та чотирикутних ромбовидних розет і дрібніших хрестиків. Ромбовидні розети рядами розміщені в бордюрі макати. Обрамлення центральної частини композиції складається із смуги ромбовидної сітки та рядів трикутних зубців. Такий прийом, вірогідно запозичений в даній композиції із гуцульської традиційної різьби по дереву. Відтак, відчутним у перших пошуках бучацьких майстрів стає звернення до композицій та орнаментики традиційного гуцульського мистецтва, або ж пряме наслідування зразків народного мистецтва. Нововведенням у даній макаті виступає лише застосування колориту, що будується на поєднанні вишуканих тонів золота та срібла з м'якими охристими кольоровими відтінками шовку.

Ще одна маката, яку відносимо до найдавніших творів бучацької шовкоткальні характеризується цілковитим наслідуванням в орнаментації гуцульських тканин (рис. В.4.5). Виконана дана маката з льону з додаванням золотої та срібної нитки. Особливістю композиціної будови макати є ритмічне повторення гладких широких смуг з обох сторін виробу та крупного орнаментального мотива – медальйона у вигляді восьмикутника в центрі. У медальйон вписані три ромба зі скошеними краями. Як прийом побудови художньої композиції, так і трактування геометричнних мотивів свідчить про спорідненість даної композиційної схеми з гуцульським килимарством. Особливістю даного декору є також локальне заповнення орнаментальних мотивів кольором та посилений тональний контраст. Вірогідно, виконана маката одним з місцевих ткачів. Кілька зразків творів, що відносимо до даної групи представлені в збірці MNW (рис. В.4.6, рис. В.4.7) та в МЕХП (рис. В.4.8). Композиції даних макат вирізняє широкий бордюр у вигляді смуг та розміщення великого геометричного мотиву в центрі. Очевидно, всі макати, що відносимо до даної групи, виконані в 70-х рр., тобто в часи становлення бучацької золототкальні, коли у процесі

формування власного стилю, провідним було копіювання зразків народного мистецтва, і гуцульського ліжникарства і килимарства зокрема.

Друга група макат широко представлена як у збірках польських музеїв, так і в інтер'єрах палаців і замків Польщі. На жаль, лише одна з макат, що відносимо до даної групи зберігається у фондах Львівського Історичного музею (рис. В.4.9). Особливістю композиційної будови цих макат є смугасте розташування декоративних мотивів у вигляді видовжених ромбів, що чергуються в поперечному напрямку. Як правило, з двох боків основне поле завершується бордюрами, що орнаментуються подібним до основного візерунком. Цілісність композиції будується не за допомогою тонального, а завдяки кольоровому контрасту. Так, у львівській макаті композиція будується на гармонії доповнюючих кольорів – червоного тла та зелених бордюрів, на яких ледь помітно виблискують золототкані орнаментальні мотиви. Схожою на львівську є маката, що прикрашає сьогодні історично відтворені президентські апартаменти 20-х рр. XX ст. у Варшавському королівському замку (див. Рис. В.4.2). Ці твори, очевидно, виконані в той самий час у бучацькій золототкальні і вирізняються лише незначними відмінностями у використанні окремих орнаментальних мотивів.

До групи так званих «смугастих» макат зараховуємо й кілька зразків зі збірки MNW, маркованих написом "Buczacz" та гербом "Pilawa" (рис. В.4.10 – В.4.18). Усі вони декоровані за аналогічною схемою смугастого розташування дрібних орнаментальних мотивів у вигляді видовжених ромбів, розет, діагональних хрестів, що розміщуються рядами. Бордюри в макатах також іншого кольору, але тут кольорова композиційна цілісність досягається гармонійним поєднанням споріднених кольорів: охристо-жовтого, рожевого, золота та оранжевого тонів. Загалом, вишуканої довершеності композиціям аналізованих творів надає ритм почергового звучання дрібних орнаментальних мотивів з вертикальними лінійними елементами.

Подекуди зустрічаємо лише натяки на смуги, в окремих зразках виразно окреслюються відокремлені смуги. Бордюри в таких макатах орнаментовані тими самими елементами, що й основне поле, і вирізняються лише відмінним кольором тла. Макати більших розмірів мають подекуди по два бордюри, які виконувались окремо і пізніше пришивалися до основного поля.

У таких композиційних типах зустрічаються макати і без обрамлення, споріднені за стилем та орнаментикою з анатолійськими килимами та туркменсько-турецькими тканинами. Однак, не можемо обминути композиційний та орнаментальний зв'язок цього типу макат з традиційним місцевим народним ткацтвом, і гуцульським зокрема. Саме для килимів західних областей України типовим є орнамент, побудований за схемою смуг. Характерним він є для килимів Тернопільської та Івано-Франківської областей у XIX ст. Особливістю смугастого орнаменту, що чітко простежується на цих прикладах, є те, що він завжди спрямований паралельно до ниток піткання. Центральний мотив в аналізованих макатах - наближений до восьмикутника елемент із зиґзаґоподібними краями (баранячі ріжки) – має прямі аналогії в гуцульському килимарстві та ліжникарстві, місцеве походження даного композиційного типу макат не викликає сумніву.

Окремо серед композиційного типу «смугастих» макат можемо виділити твори, поле яких суцільно заповнене смугами, що орнаментовані дрібним геометричним та згеометризованим рослинним візерунком. Одна з таких макат є окрасою музейної збірки ЛІМ (рис. В.4.19), аналогічна за композиційною будовою тканина зберігається у MNW (рис. В.4.20, В.4.21). Особливістю цих золототканих макат, виконаних вже технікою жакардового ткання, є те, що дрібний візерунок сприймається лише під час близького споглядання; на відстані композиція сприймається як мерехтлива гра м’якого охристого кольору та металевого блиску срібних та золотих ниток. Тут спостерігаємо зв'язок орнаментів макат з гуцульською народною вишивкою. Окремі стрічки суцільно заповненої декором композиції нагадують збільшені

гуцульські вставки до сорочок (див. Рис. В.4.21), де почергово змінюються ряди, заповнені мотивами трикутників, дерева життя, тризубів, геометричних елементів у вигляді букви W та дрібних сердечок. Широке поле бордюра макати суцільно заповнене рядами ромбів із косими краями – традиційні мотиви у гуцульській вишивці.

Наступну типологічну групу макат виділяємо за композиційними ознаками, що характерні для декорування килимів, а саме побудовою декору за схемою сітки, що суцільно заповнює тло тканини. Здебільшого, такі композиційні схеми завершуються широким бордюром з усіх сторін виробу. Доцільним вважаємо аналіз цих композицій відповідно до стилістики орнаментальних структур, що формують художні особливості бучацьких макат. Очевидно, джерелом для творчості у бучацьких майстрів, окрім традиційного гуцульського мистецтва, слугували зразки історичних тканин: перських і турецьких килимів, ренесансні та барокові тканини. Але побудова композиційних схем, їх інтерпретація – здобуток золототкачів із Бучача.

На основі традиційного гуцульського геометричного орнаменту побудовані композиції кількох макат із збірки MNW (рис. В.4.22) та MWL (рис. В.4.23). Відповідно до традиційної гуцульської основи побудови орнаментики, Я. Крущинська приписує виготовлення цих творів ткачам з родини гуцулів Нагорянських [110][140]. У композиціях їх макат дрібний геометричний орнамент у вигляді ромбовидної сітки суцільно заповнює тло. Широкий бордюр, що обрамляє центральне поле тканини, побудований також за сітчастою схемою зі вписаними видовженими ромбовидними елементами. Сітчаста структура простежується в композиції завдяки лінійному трактуванню орнаментальних мотивів, чіткості контура візерунку, що споріднює твори з гуцульською вишивкою чи різьбою по дереву. Жовтогарячий колорит макат цієї групи у поєднанні з металевим блиском золотої та срібної нитки надає творам вишуканого святкового вигляду. В

[140][110] Chruszczszyńska J. Вказана праця. – С. 36.

деяких макатах, що представляють дану групу, в сітчасту структуру з видовжених ромбів вписуються вже згеометризовані рослинні орнаментальні мотиви, розети, а в декор бордюрів – плетінка з квіткових мотивів і галузок – “ісламі”, що є відголосом золототкацтва XVIII ст. (рис. В.4.24) Маката, що відносимо до даної групи зберігається у ЛІМ. Відмінністю композиційної будови даної тканини від попередніх є посилений тональний контраст декору, що будується на співставленні чорного тла з охристим і золотим орнаментом.

Наступну підгрупу сітчастих композицій макат складають твори, декоровані за схемою списоподібної сітки – “банд-е-румі” – прийом, традиційний для орнаментації перських, особливо турецьких тканин, де орнаментальні мотиви вписані в сітку у вигляді медальйонів і суцільно покривають площину художнього твору. Унікальний зразок тканини, що належиь до цієї типологічної групи зберігається у ЛІМ і не має аналогів у збірках польських музеїв (рис. В.4.25). Центральне прямокутне поле тканини суцільно заповнене списоподібною сіткою у вигляді подвоєних пелюстків, у які вписані квіткові мотиви соняшника та півонії. Широкий бордюр, доповнений двома вужчими, декоровані стрічковими орнаментальними композиціями з дрібних, реалістично трактованих квіткових мотивів, завитків, листя. Провідними орнаментальними мотивами в композиції виступають квіти соняшника та півонії. Їх трактування наближене до прийомів, традиційних в українському килимарстві: локальне заповнення частин квітки одним кольором або ж кількома, а сама квітка подається фронтально чи в перерізі. Цілісності композиції надає м’який колорит, що будується на поєднанні світлого золотого тла тканини та оранжевих, темно-червоних та коричневих кольорових відтінків.

Подібну до попередньої композиційну схему та орнаментальні елементи можна простежити в макаті з фондів ТКМ (рис. В.4.26). Тернопільська маката не має бордюра; вся площина виробу заповнена списоподібною сіткою із вписаними в неї мотивами стилізованої квітки

соняшника. Особливої вишуканості твору надає суцільне “сріблолите” тло, по якому жовто-оранжевим тоном ткані орнаментальні мотиви.

Спорідненою до цієї групи є маката з MWL (рис. В.4.27), де в списоподібну сітку, окрім мотивів стилізованих соняшників, вписано пальмети, а широкий бордюр тканини утворений сіткою семипелюсткових пальмет. У творі більш відчутним є мусульманське (перське та турецьке) першоджерело як у використанні елементів, так і в побудові орнаментальної композиції.

Ще яскравіше турецькі та перські першоджерела простежуються у формуванні композиції макати з MNW (рис. В.4.28). У декоративній схемі цієї макати використано побудову пальмет на основі прямої шахової сітки. Мотиви пальмет, що є копіями турецьких оксамитів, алтабасів, у цій композиції трактуються лінійним зображенням на фоні литого золототканого тла. Таке вирішення провідного орнаментального мотиву – пальмети – у вигляді списоподібного медальйона знаходимо в золототканих виробах, що виготовлялися у XVIII ст. Вже в Україні, зокрема, в орнаментації «станіславівських» поясів Іоана Маджарського.

Наступну підгрупу «сітчастих» золототканих макат представляють твори, де в суцільну сітку, що покриває тло тканини, вписані лінійно трактовані орнаментальні мотиви не лише флори, а й стилізовані зображення бджіл, метеликів, мух та інших комах. Композиція ромбовидної сітки в макатах формується у вигляді видовжених, заокруглених ромбів, прийом, характерний для декору перських тканин XVII – XVIII ст. Натомість, орнаментальні мотиви трактуються площинно, за допомогою лінії та локальної плями одного кольору. Яскравим зразком цієї підгрупи макат є пам’ятка зі збірки MNW (рис. В.4.29). Виконаний твір шовковими та золотими металевими нитками по вовняній основі. Оскільки вовну в бучацькій майстерні використовували лише на початках становлення виробництва, виготовлена маката в кінці XIX ст. ткачами з родини Нагорянських. Тональна композиція тканини будується на поєднанні ясного

тла та темних орнаментальних мотивів у центральній частині, темного фону й ясного візерунку в бордюрах. Кольорова гармонія даного твору досягається завдяки поєднанню світло-охристих, коричневих та охристих відтінків з золотом. Сітчасте поле макати, суцільно заповнене орнаментальними мотивами завершується широким бордюром у вигляді карпової луски – традиційний прийом орнаментації поля золототканих поясів, що виготовлялися у XVIII ст. Отже, бучацькі ткачі за основу побудови декору тканини взяли композиційні схеми, традиційні для золототкацтва XVIII ст.: сітчаста композиція у вигляді ромбів із заокругленими краями, сітка з карпової луски. Натомість, введення орнаментальних мотивів квіткових трилисників, дерева життя, стилізованих метеликів та комах є самобутнім здобутком золототкачів родини Нагорянських. Ймовірно, тут можемо стверджувати про певні впливи європейського модерну на характер орнаментальних мотивів та способи їх трактування.

Типологічну групу сітчастих композицій макат продовжують суцільно заткані золотом зразки – литі макати, де і тло тканини, й орнамент виконані з шовкових ниток з додаванням металевої нитки. Одна з макат, що належить до цієї групи, експонується в залах декоративно-ужиткового мистецтва МЕХП (рис. В.4.30), аналогічна за декором, тільки менша за розмірами тканина представлена у каталозі MNW Ядвіги Крущинської (рис. В.4.31). В цих макатах традиційно середнє поле суцільно заповнене ромбовидною сіткою, в яку вписані квіткові мотиви зі стеблинами, широкий бордюр складають розташовані в шаховому порядку стилізовані пальмети. Особливістю побудови сітки є її ромбовидний характер, що будується на хвилеподібних повздовжніх осях, та й сама форма сітки будується на перехресному поєднанні хвилястих завитків листя аканту. Орієнтація прийомів декорування шовкових тканин по хвилеподібних осях характерна для європейського шовкоткацтва рококо. Трактування квіткових мотивів, що заповнюють ромби наближене до орнаментації ренесансних італійських тканин, де стилізований квітковий мотив по вертикальній осі доповнюється

завитками з акантового листя. Загалом, тональна та кольорова гама даних макат будується на нюансних поєднаннях м'яких золотистих тонів із рожево-сірими відтінками блискучого шовку. Жакардова техніка виконання виробів, застосування дороговартісної сировини: шовку й металевих ниток, високоякісні технічні прийоми виконання орнаментальних мотивів свідчать про те, що аналізовані макати виготовлені в бучацькій майстерні вже на початку XX ст. – в часи розквіту шовкоткальні.

До найчисленнішої та найхарактернішої типологічної групи бучацьких золототканих макат належать композиційні типи, сформовані декором золотолитих поясів (рис. В.4.32 – В.4.43). Традиція поєднання золотолитих поясів в одну велику декоративну тканину сягає XVIII ст., коли багаті шляхтичі, які мали велику кількість поясів, щоб їх демонструвати гостям, зшивали пояси по повздовжній осі й отримували "скомпліковану" макату. Так само бучацькі макати компонуються з двох або багатьох поясів, укладених разом; середні поля (утяги), які в поясах дуже видовжені, в макатах значно скорочені. Зустрічаються також макати з мотивом одного, але дуже широкого пояса з пишно орнаментованими берегами. (рис. В.4.38).

Золотолиті пояси, відображені в макатах, по краях, тобто в головах, мають, як правило, однакові мотиви, подекуди тільки видозмінені, (рис. В.4.35, В.4.36). Саме в цих типах макат простежується відгомін узорів золотолитих слуцьких поясів XVIII ст. або своєрідне "перефразування" перських орнаментальних мотивів. Середні поля макат типу золотолитих поясів, як і у своїх аналогах, поділені на поперечні смуги – пілки, де поперемінно чергується рослинний ряд з геометричним. У такі стрічкові рапорти бучацькі ткачі часто вводили дрібні елементи з гуцульської та подільської орнаментики. Звідси, середнє поле макати нагадує строкату плахтову тканину, в якій поперемінно чергуються вертикальні та горизонтальні смуги з вписаними дрібними орнаментами. Окремо в цій типологічній групі виступають виключно орнаментальні мотиви при загальній подібності композиційної схеми та колорит макат. Найбільше

творів цієї групи мають м’який колорит, що будується на поєднанні охристих, умбристих, рожевих та золотих відтінків. В окремих випадках конраст досягається введенням у композицію ниток червоного кольору (рис. В.4.41). Унікальним зразком контрастного тонального поєднання барв у композиції макати є тканина із збірки ТКМ (рис. В.4.34). Композиція макати будується на поєднанні шести поясів, де тло дороговартісної тканини лите, тобто суцільно заткане золотом, орнаменти ж вдало поєднані співставленнями чорних і рожевих барв шовку. Цілісного гармонійного звучання надає композиції ритмічне чергування золотих та орнаментованих чорних смуг центрального поля.

Ще однією визначальною рисою творів цієї групи є використання орнаментальних мотивів, що слугували головами в поясах, а в макатах виступають широким бордюром по обох берегах декоративної тканини.

Зі слуцьких орнаментів походить мотив квіткового куща, де від основного стебла симетрично відходять різної форми листки та галузки квітів. У макатах із цієї групи зустрічаються також мотиви букетів, вміщені в широкі або високі вазони: відгомін польських чи французьких типів орнаментації золототканого пояса XVIII ст. Зі слуцьких мотивів бучацькі ткачі взяли також мотиви пнів з корінням, з яких виростають гвоздики, і доповнювали такі композиції самобутніми квітковими орнаментальними елементами.

Фантазія бучацьких ткачів виявилася і в доповненні традиційних взорів золотолитих поясів різноманітними елементами орнаментів, узятих навіть з античності. Це було закономірним явищем у добу так званого "історизму". Так на одній з макат (рис. В.4.39) відомі квіткові мотиви збагачені взором – постатями кентаврів. Античні мотиви так закомпоновані в рослинний орнамент, що спочатку їх важко розпізнати, вони прочитуються лише з близької відстані.

Є також відомості про бучацькі макати, декоровані в неороманському стилі [175], де зустрічається мотив грифонів, вписаних у ромбовидну сітку середнього поля виробу.

В окрему підгрупу макат, що будуються за схемою поєднання золототканих поясів, слід виділити тканини, де зберігаються композиційні прийоми, властиві цій типологічній групі, але використано орнаментальні мотиви, що не повторюють зразки поясів XVIII ст., а є самобутніми і побудовані на традиційній для українського народного мистецтва основі. Одна з даних макат зберігається в MNW (рис. В.4.32). Побудована за схемою поєднання восьми поясів композиція тканини відрізняється від інших макат цієї групи перш за все тим, що поля поясів декоровані смугами, в які рядами вміщено геометричні та геометризовані рослинні мотиви, традиційні для гуцульського народного мистецтва. Крапки, що доповнюють дрібні трикутники, овали, гачки, нагадують гуцульську різьбу по дереву. Традиційно гуцульським виступає і колорит тканини, що будується на поєднанні жовтих, оранжевих тонів із травянисто-зеленим. Попарні орнаментальні мотиви на бордюрах тканини є копіями «слуцьких» узорів із поясів і подаються у вигляді реалістично трактованих пнів, з яких виростають галузки квітів та гірлянд. Таким чином, на прикладі морфологічного аналізу цієї композиції, можемо зробити висновок, що в бучацьких макатах типу «золототканих поясів» одночасно могли поєднуватися як схеми і декоративні елементи із золототканих виробів XVIII ст., так і традиційна подільська орнаментика й колорит. Загалом, для цієї типологічної групи бучацьких тканин характерним є пряме перенесення композицій золототканих поясів XVIII ст. у структуру декоративної тканини.

Окремий спосіб декорування бучацьких золототканих макат демонструє тканина із LMW (рис. В.4.43). Композиційна схема побудови орнаменту твору вирізняється з-поміж усіх попередніх згаданих типологічних груп. Прямокутне поле золототканої макати чорного кольору, гладке, не орнаментоване, без бордюра. На темному тлі макати двома рядами

розміщено вісім золототканих орнаментальних мотивів – «сухариків», чи вазонів, узятих з орнаментації голів шовкотканих поясів XVIII ст., які не поєднані між собою і не творять цільної завершеної композиції. Аналізована маката, очевидно, виконана майстром невисокої кваліфікації, а використання традицій золототкацтва XVIII ст. обмежується тут лише цитуванням окремих орнаментальних мотивів без елементів стилізації чи інтерпретації.

Отож, ми визначили та проаналізували типологічні групи бучацьких макат щодо їх композиційно-орнаментального вирішення. Звичайно, типів таких тканин було значно більше й орнаментальна тематика була значно ширшою. На жаль, ми досі не володіємо вичерпними відомостями про усі відомі зразки бучацьких золототканих творів.

До типів тканин, які окрім макат виготовлялись у Бучачі, належатть і золотолиті пояси, як або були виконані за слуцькими зразками, або ж були компіляцією багатьох орнаментальних мотивів, які використовувались у макатах за схемою золотолитого пояса. Про пряму спадкоємність бучацьких золотолитих поясів XIX ст. і бучацького золототкацтва XVIII ст. говорити досить складно за браком ідентифікованих зразків.

Щодо технології виготовлення бучацьких тканин у XIX ст., то, окрім усіх технік, які використовували в золототкацтві XVIII ст. почав широко впроваджуватися жакард, більшість бучацьких макат виконана саме жакардовою технікою. Найдавніші макати, виконані в Бучачі, не підписувалися, що ускладнює їх атрибуцію. Однак, згодом на виворітню сторону виробу нашивали відповідні марки з написом. На марках, витканих жакардовою технікою, розташований герб Потоцьких – «Pilawa», та напис – «Wiszacz». На пізніших марках додано ініціали «А. Р.» (Артур Потоцький), на деяких – прізвище ткачів Нагорянських, та інші дані. (рис. В.4.44). Примітно, що Нагорянські отримали, ймовірно, в майстерні певний авторський статус, а тому мали право на підписування своїх творів. Перші марки Оскар Потоцький замовляв на одній з англійських фабрик. Тло марок було білим, а рисунок – оранжевим чи голубим. Зразки французьких

шовкових і металевих шовкових ниток зберігаються сьогодні у фондах ЛІМ, примітно, що їх передав до музею нащадок відомої родини ткачів – В. Д. Нагорянський[141].

Загалом, в орнаментації бучацьких золототканих макат можна виділити кілька композиційних типів, характерних для килимарства як народного гуцульського так і передньо- та середньоазіатського: смугасті, медальйонні та сітчасті. Особливий композиційний прийом, характерний лише для виробів цієї золототкальні – ритмічне повторення в композиції макати декору золототканих поясів XVIII ст.

Художньо-стильові особливості бучацьких тканин можемо простежити як на основі типології композиційних схем, так і за допомогою аналізу орнаментики.

Окрім широкого захоплення бучацькими макатами на зламі XIX – XX століть, існували й критичні погляди сучасників мистецтвознавців на їх художньо-стильову цілісність; особливу увагу критики звертали на композиції та орнаментику макат, їх компілятивність тощо. Так, польський науковець Емануель Швейковський наголошував на недосконалості орнаментальної будови макат: "Недоречним є переносити дрібний взір, призначений для складових одягу, взятий пасками, з вузької площини на велику поверхню, завданням якої є замкнута в собі цілість. З такою метою не можна використовувати безконечний взір, не можна повторювати нескінченну кількість разів один й той самий, переважно нудний конвенціональний мотив. Тут потрібна добре обрамлена композиція, тектонічна, якнайбільше пристосована до поверхні макати; потрібні великі взори, які читаються на відстані, а не дрібний візерунок, який здалеку губиться. Перенесені на площинну поверхню орнаменти з поясів виглядають

[141] Інв. № ЛІМ 1296-1300 (прим. авт.)

недовершеними у макатах. Цілість з колористичного погляду створює враження просто гами тонів, отриманої великими зусиллями праці [164][142].

Отже, увагу звернено на компілятивний характер і невизначеність стилю, який виробився бучацькими ткачами. Подібну критику щодо бучацьких виробів висловив також Владислав Братковський, який зауважував, що "художня цінність наших виробів значно поступається виробам східним" [105][143].

Натомість деякі українські мистецтвознавці, і Святослав Гординський, зокрема, дуже високо цінували художню вартість бучацьких макат: "Українські майстрі – Володимир, Іван, Степан і Дмитро Нагірнянські розробляли тканини народного типу з рослинним і геометричним орнаментом, багатобарвні або тільки з ниток одного кольору, але різних тонів. Тут невичерпним джерелом було багате народне мистецтво Бучаччини, особливо Наддністров'я, яке зберегло чимало архаїчних форм" [15][144]. Спробуємо простежити окремі моменти генези орнаментів у бучацьких макатах та їх стильову спорідненість з тією чи іншою мистецькою традицією для чіткого визначення художньо-стильових особливостей бучацького золототкацтва.

Джерелами для інспірацій для бучацьких ткачів були перш за все: зразки східних тканин, зразки вже оформленого в окремий тип місцевого персіярства XVIII ст., традиції місцевого ткацького ремесла та зразки західноукраїнського золототкацтва як минулих епох, так і сучасні, що було пов'язано з пошуками так званого "українського" стилю в декоративно-ужитковому мистецтві Східної Галичини кінця XIX – початку XX ст.

---

[142][164] Swieykowski E. Zarys artystycznego rozwoju tkactwa I hafciarstwa objasńony zabytkami Muzeum Narodowego. – Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 1906. – S. 68.

[143][105] Bratkowski Wladyslaw. Krajowa wystawa kilimow dawnich I wspólchesnych. – Lwów, 1913– 1914. – Lwów: Wyd. Gospodarcze, 1914. – S. 46.

[144][15] Гординський С. Бучач і його мистецькі традиції// Бучач і Бучаччина. Нью– Йорк – Лондон – Торонто, 1972. – С. 39.

Звичайно, найпомітнішим джерелом для творення узорів бучацьких макат були східні первовзори, які бралися безпосередньо зі східного золототкацтва, або ж з трансформованих на національному ґрунті типів золотолитих поясів. Які домінуючі орнаментальні мотиви принесені нам зі Сходу? Насамперед, згадаймо основні засади орнаментації іранських тканин, на основі яких розвивалося персіярство на західноукраїнських землях.

Культ квітів в Ірані, який акттивно розвинувася в період філософії суфізму, в текстильному мистецтві відобразився в прагненні до ілюзорно точної передачі живих рослинних форм. Лілії, гіацинти, гвоздики, кипариси, платани з метеликами – все це ніби уособлювало квітучий сад. Іранські тканини з рослинними мотивами вирізняються витонченою кольоровою гамою, детальною проробкою окремих частин орнаменту. При чому, іранські ткачі настільки точно, в деталях прагнули відтворити природу, що зображали навіть корінці рослин, грудки землі на них. Висока точність передачі деталей поєднувалась із загальною умовністю композиції.

Трансформація перських орнаментів на місцевому ґрунті відбувалася впродовж XVIII ст., на основі вже згадуваних поясів "польського типу". Безперечно, "польські пояси" імітували перські мотиви, але, вишуканий перський натуралізм змінювався на українських теренах більшою стилізацією. До перських узорів додавався свій локальний квітковий орнамент. Слід відзначити, що для українських ткачів відправною точкою ніколи не було пряме наслідування природи. В трансформації перських первовзорів на місцевому грунті спостерігається радше загальна тенденція переходу від рухливості та плинності лінії в східних зразках до статичного орнаменту в місцевих виробах.

На початках, у процесі творення пояса так званого польського типу, спрощення перських первовзорів слід пов'язувати з технологічною недосконалістю місцевого золототкацтва в порівнянні зі східним; так само науковці пояснюють спрощення та контрастність кольорової гами місцевих золототканих виробів у порівнянні зі східними.

У XIX ст., коли типи "польських поясів", які виготовлялися на наших теренах були остаточно сформовані, бучацькі ткачі послуговувалися вже не тільки східними зразками, але й розробляли орнаментальні композиції, вже оформлені в певну систему на місцевому ґрунті.

Класифікацію орнаментальних мотивів доцільно проводити за традиційним поділом орнаментальних мотивів за формою та змістом: геометричні орнаментальні мотиви, геометризовані рослинні мотиви, рослинні та зооморфні чи орнітоморфні.

До першої, найбільш дотичної до місцевих традицій ткацтва групи слід віднести геометричний орнамент у всіх його виявах, які використовували бучацькі ткачі. Геометричний орнамент присутній майже в усіх згаданих типах макат і виконує або функцію головного композиційного мотиву, або поперемінно чергується з рослинним орнаментом, або виконує допоміжну функцію при оздобленні бордюрів макат.

Загалом, групу геометричних орнаментів складають зірчасті, хрестоподібні та ромбоподібні мотиви. Так, основну композиційну функцію орнамент у вигляді подовжених ромбовидних фігур із зубчатими контурами виконує у смугастих та медальйонних типологічних групах макатах (рис. В.4.9 – В.4.18). Часто ромбовидні фігури мають дуже подовжені прямі або зубчаті краї, що споріднює їх з орнаментами турецьких чи туркменських килимів. В окремих випадках можемо бачити традиційний для гуцульського народного ткацтва мотив "пили".

У композиціях макат, де геометричний візерунок рівноцінно поєднується з рослинними мотивами, знаходимо різноманітні геометричні фігури – від найпростіших (трикутників, ромбів, хрестоподібних фігур) до "стрілок", "клинців" і "баранячих рогів" (див. Рис. В.4.22). Про місце походження таких орнаментів говорити складно, адже найпростіші геометричні мотиви використовувались у ткацтві багатьох як давніх, так і сучасних світових культур. Але, наприклад, походження такого

орнаментального мотива як "баранячі роги", безумовно вважаємо надбанням гуцульського народного мистецтва.

Характерними для макат типу золотолитих поясів є різновиди хрестоподібного смугастого орнаменту, який утворює суцільні ромбовидні фігури різної товщини. Подекуди зустрічаємо ромби з увігнутими боками в поєднанні зі стеблинами рослин. Такий тип ромбовидного мотиву, очевидно, східного походження і впроваджений в ткацтво макат з композицій золотолитих поясів.

Поширеним мотивом у декоруванні макат, який також має східні корені є елемент восьмикутної зірки, утворений накладанням двох квадратів, він також доповнюється рослинними галузками. У макатах з перевагою рослинної орнаментики геометричний орнамент у вигляді неперервних смуг зигзагоподібного характеру чи так званих "павучків" використовувався для поділу регістрів чи відмежування основного поля від бокових смуг чи бордюрів.

Елементи рослинного орнаменту в бучацьких виробах дуже різноманітні та виконують також різні функції: центрального мотиву або неперервних смуг допоміжного характеру.

До найпростіших рослинних орнаментів, які найчастіше використовували бучацькі майстри належать різновиди стрічкового листкового та квіткового мотивів. Деколи зустрічаємо суцільні орнаментальні смуги, заповнені стилізованими листками дуба, часто натуралістичні галузки з листками поєднуються із стилізованими квітами. Цей стрічковий спосіб побудови орнаментації перського походження, має назву «ісламі», використовувався в оздобленні бордюрів шовкових поясів XVIII ст. Розробку такого орнаменту можемо простежити з ілюстрацій заправних рисунків бучацької майстерні (рис. В.4.45).

Стрічковий рослинний орнамент характерний для групи макат типу «золотолитих поясів», і різноманітні його прояви склалися на основі як східних першоджерел, так і сформованих історично візерунків поясів

(переважно слуцьких). Як вже згадувалося вище, порівняно з перськими взорами місцевий рослинний орнамент більш статичний, квіткові мотиви тяжіють до більшої стилізації.

Які ж рослинні мотиви зустрічаємо в макатах? Здебільшого це стилізовані п'яти- або восьмипелюсткові ромашки, різні варіанти гвоздик (улюблений елемент перського ткацтва), хризантем, кульбаб, пуп’янки тюльпанів. Стверджувати що всі рослинні мотиви в макатах запозичувались зі східного мистецтва було б з нашого боку великою помилкою. Так, наприклад, мотив закритого бутона тюльпана широко використовувався в місцевому народному ткацтві, і в подільському килимарстві зокрема (рис. В.4.52). Загалом, рослинний стрічковий орнамент, який використовували бучацькі ткачі, повторює усталені форми, запозичені з композицій золотолитих поясів XVIII ст .

Паростки молодих квітів або вазони з букетами стилізованих квітів чи рослин – обов'язковий елемент декору "голів" золототканих поясів, відповідно, він присутній в групі макат, що повторюють композиційні схеми поясів. Паросток молодої рослини дістав східну назву – «suharyk”, галузки гвоздики розлогої форми мають назву «karumpfil». Це або просто кущ з розгалуженими симетрично гілками, або кущ з грудками землі, або букет квітів у низькому чи подовгастому вазоні. Тридільне розгалуження квіткового мотиву має або рівноцінні три квіткових мотиви, або домінуючий центральний з рівноцінними боковими. Здавалося, такий тип орнаменту має східне походження. Але згадаймо, що саме мотив "вазона", чи "деревця", впродовж багатьох століть є чи не найпопулярнішим елементом у творах українського народного мистецтва, і розташування його саме в головах поясів має, напевно, і символічне значення.

У групі макат, які мають яскраво виражений характер ренесансної орнаментики, місцеві особливості простежити дуже складно. Загалом, провідними в такому типі макат виступають стилізовані мотиви акантового листя, розет, що розміщені на тлі полотна у вигляді ромбовидної скісної

сітки. Ймовірно, орнаментику цієї групи макат копіювали бучацькі ткачі безпосередньо з італійських зразків.

Щодо кольорового вирішення бучацьких макат, слід зауважити, що основний акцент у кольоровому укладі цих композицій відігравали різноманітні поєднання золотих та срібних ниток з кольоровими відтінками шовку. Більшість макат геометричної групи виконана в спокійній гамі охристих, рожевих та червонуватих кольорів у поєднанні з металевими нитками. В окремих випадках зустрічаються вкраплення яскравого червоного та малинового кольорів. М'який спокійний колорит характерний для більшості перських тканин. Як відомо, в місцевому народному ткацтві панувала і панує тенденція до насичення кольорів, особливо в гуцульському мистецтві. Такі особливості, як збагачення кольорової гами макат насиченими оранжевими та зеленими кольорами, результат впливу гуцульського мистецтва. Примітною в цьому плані є маката з Національного музею у Варшаві (рис. В.4.32), де в поєднанні охри, оранжевого та зеленого кольорів вбачаємо прямий зв'язок з гуцульським мистецтвом.

Але, незважаючи на так званий "компілятивний" характер взорів бучацьких виробів, у їх орнаментації та кольоровому вирішенні чітко простежуються витоки гуцульського та подільського народного ткацтва та вікові надбання традиційної української культури.

Отже, в результаті проведеної типології бучацьких макат за композиційними схемами та аналізу орнаментальних мотивів можемо окреслити їх художньо-стильові особливості.

1. Переважну більшість бучацьких макат складають твори, що є стилістично спорідненими з золототкацтвом Східної Галичини XVIII ст. Ця спорідненість полягає у безпосередньому перенесенні в композиції золототканих макат узорів поясів XVIII ст. Самобутній характер має композиційна структура декору макат, а саме – багаторазове повторення композицій поясів в одній тканині;

2. Своєрідним переспівом стилістики золототканих виробів XVIII ст. є група макат, у композиціях та орнаментиці яких цитуються фрагменти східних (перських та турецьких) чи європейських золототканих тканин XVII – XVIII ст.

3. Самобутніми стилістичними особливостями позначена група бучацьких макат, де як у композиційній схемі, так і в застосуванні орнаментики існують певні аналогії з гуцульським килимарством та ліжникарством. Відмінність даної групи тканин від їх народних прототипів полягає виключно в застосуванні шовкових та металевих ниток на відміну від вовняних у традиційних тканинах.

4. Окрему групу бучацьких золототканих виробів складають макати, позначені стилістикою «українського модерну», «українського стилю», «галицької сецесії». Художньо-стильові особливості цих творів будуються на засадах трактування народної гуцульської орнаментики в композиційних схемах, характерних для європейського стилю модерн в декоративно-ужитковому мистецтві. Способи декоративного оздоблення макат аналізованої групи співзвучні з орнаментикою керамічних виробів Львівської фабрики І. Левинського, художніми виробами Шкріб'яків різьби по дереву, відповідно синтетично поєднувалися з цими виробами в інтер'єрах.

Загалом, стильові особливості бучацьких золототканих макат вбачаємо в трансформації надбань золототкацтва XVIII ст. на новому художньому рівні, в нових суспільно-економічних і політичних умовах з урахуванням провідних європейських мистецьких тенденцій кінця XIX – поч. XX століття.

4.3. Традиції бучацького золототкацтва

З приходом на терени Східної Галичини радянських військ 1939 р. та зміною держаного устрою, виробництво бучацьких макат занепало. Оскільки вже не було багатого замовника на коштовні шовкові тканини, націоналізована фабрика ввійшла до Бучацької промартілі ім. Г. Є. Сєдова, яку очолював Йосип Гладунко. Відповідно, до початку другої світової війни тут ткали дешеві скатертини, рушники, фіранки та хідники [73][145]. Таким чином, золототкацтво остаточно занепадає.

Слід звернути увагу на те, що бучацькі золототкані вироби були настільки популярними серед місцевого населення, що їх копіювали в Коломиї та Андрухові на фабриках Ґринзпана, а відтак, можемо говорити про певний вплив бучацького золототкацтва на тканину підкарпатського регіону.

Золототкацтво Східної Галичини послуговувалося не тільки зразками східного чи західноєвропейського мистецтва, а й використовувало глибинні надбання національної культури. Яким же був зворотній зв'язок, яким був вплив золототкацтва на народну тканину ?

Важливу роль у поширенні золотних тканин відіграло пожвавлення торгівлі у підкарпатському регіоні в кінці XIX ст. Якщо в першій половині XVII ст. в галицькій землі із 175 міст право на ярмарки мали лише 28, то вже на початку 40-х років XIX ст. в 13 округах Галичини і Буковини торги на ярмарки відбувалися в 59 містах та в 142 інших населених пунктах [17][146]. На ярмарки потрапляли не лише дороговартісні золотні тканини, а й сировина: шовк (французький) та обкручена золотим чи срібним дротом шовкова нитка.

---

[145][73] Станкевич М. Є. Бучацьке золототкацтво // Перемога. – 1987. – 19 берез. – С. 4.

[146][17] Гошко Ю. Г. Промисли і торгівля в Українських Карпатах (XV– XIX ст.). – К.: Наукова думка, 1991. – С. 79.

Отже, у місцевих умільців з'явилася можливість наслідувати коштовні тканини, а оскільки справжній золототкацький промисел вимагав складного техніко-технологічного процесу, то місцеві ткачі обмежилися тільки використанням цінної сировини.

Так особливий тип вовняних макат із введенням металевого перебірного узору витворився в колі ткачів м. Кіцмань, що на Буковині. Зразки таких виробів зберігаються у Державному музеї українського декоративного мистецтва у Києві. Вовняні макати з Кіцмані односторонні, ткані простим полотняним чи саржевим переплетенням з уведенням перебору. Їх композиційне та орнаментальне вирішення має зовсім народний характер і нагадує буковинську вишивку. Такі композиційні схеми дуже близькі до буковинських вишиваних серветок Ошатності та вишуканості кіцманським макатам надає виважений колорит, який будується на поєднанні одного кольору фону: білого, бордового, чорного з золотим чи срібним візерунком. Композиції макат замкнуті, кожна побудована за схемою більш легкого сітчатого середнього поля та важких, суцільно заповнених орнаментом бордюрів. Більшість орнаментів на тлі тканин розташовані за схемою скісної сітки. Особливою вишуканістю відзначається вовняна маката чорного кольору з металевим (срібним та золотним) перебором.(рис. В.4.57). Бордюр макати суцільно заповнений орнаментальними мотивами так званих "віконець", середнє поле тканин розділене вузькими стрічками перебору на видовжені ромби. В середині ромбів – орнаментальний мотив віконця з зубчатими краями.

Виважений ритм орнаментальних смуг у композиційному укладі тканини, вдале поєднання крупних і дрібних орнаментальних мотивів та чергування контрастних чорних фонів з металевим перебором підвищують художню цінність макати.

Друга маката (рис. В.4.58), хоч і побудована за подібною схемою, виконана в іншому характері. Композиція будується на поєднанні вишуканого білого тла з прозорим металевим (золотим) перебором. Бордюр,

як і в першому випадку, більш орнаментований, а середнє поле розділене на ромби, в яких вільно розміщені мотиви "баранячих ріжок". Класичні "віконця" по краях тканини не суцільно покривають біле тло, а створюють розсипчастий ритм скісної сітки.

Третя відома маката кіцманського виробництва значно поступається своїми художніми якостями попереднім (рис. 4.59). Ймовірно, вона виконана майстром нижчого рівня мистецької та ткацької освіти.

Загалом, кіцманські ткані макати є своєрідним феноменом золототкацтва підкарпатського регіону. На жаль, нам не відомі імена майстрів, які виконали ці високоякісні художні твори, та назви майстерень з м. Кіцмані, не опрацьовані також матеріали про подальше золототкацьке виробництво у цьому регіоні.

Таким чином, вплив золототкацтва обмежується тут лише введенням золотої чи срібної нитки в структуру тканини.

Подібну ситуацію можна простежити на прикладі гуцульських тканин для одягу. Святкове вбрання неодмінно мало бути багатим, і саме тому в структуру тканин для запасок гуцули вводили золоті та срібні нитки. Для гірських сіл Верховинського району характерним є введення в тканину для святкових запасок металевих ниток – "дроті", якими густо перетикали полотно[107]. Також тканини для запасок з околиць Косова виділяються яскравим гарячим колоритом, звучання якого посилюється сріблястими чи золотавими нитками "сухозлоті". Тканини поясного вбрання Путильського району — вишнево-чорних тонів тканини, у візерунок яких вводяться окремі прокидки білих шовкових або сріблясто-золотавих металевих ниток "сирми", "хіру", які своїми мерехтливими відблисками оживляють і збагачують тканину [54][147].

[147][54] Никорак О. І. Сучасні художні тканини Українських Карпат. – К.: Наукова думка, 1988. – С. 59.

Наведені приклади говорять про те, що певний, хоч і не дуже значний вплив на народну тканину з боку золототкацтва був, а саме – введення золотних ниток в структуру тканин. Слід зазначити, що металеві нитки були дуже поширеними у ткацтві Карпатського регіону, оскільки в кожному районі, ткацькому осередку вони отримали місцеву назву: "сухозлітка", "дроть","сирма", "хір" тощо.

Але, знову ж таки, мода на “золото” серед буковинців та інших карпатських горян настільки поширилася, що ці декоративні макати розрізали навпіл і почали використовувати в комплексі народного костюма як посний одяг (обгортки, горбатки). При чому, чим ширшою була орнаментована “сирмою”, “хіром” смуга по передній частині обгортки, тим заможнішою вважалася власниця. Окрему увагу тут слід звернути на цілісне стильове поєднання складових буковинського жіночого вбрання. Визначальна риса традиційної кіцманської жіночої сорочки – це суцільне заповнення верхньої нагрудної та плечевої частини виробу рослинною (квітковою) різноколірною вишивкою, часто бісером. Горбатка традиційного зразка однотонна, ткана в темній кольоровій гамі з введенням кількох вертикальних смуг іншої, близької за тоном барви. Доповненням до строю був пояс (попружка), виконаний також у спокійній кольоровій гамі. Чи можна вважати введення в усталену композицію костюма широкої золоченої чи посрібленої орнаментальної смуги з геометричним декором покращенням художньо-стилістичних особливостей традиційного костюма?

Особливо активізувалося кустарне виробництво і торгівля так званими “золоченими” обгортками в 70 – 80-х роках. Щоправда, натуральний французький шовк замінили тепер синтетичні нитки сумнівної якості, справжнє прядене золото поступилося дешевому люрексу. (Важливого значення тут набули також висилання ниток “від родини з діяспори”). Саме на діаспорний ринок і почали виготовляти місцеві кустарні ткачі обгортки з введенням люрексового візерунку (спочатку тканого, далі – вишиваного). Ринковий попит на кіцманські “золочені” горбатки обумовив їх подальше продукування у великих кількостях.

Сьогодні на львівському ринку художніх промислів можна побачити багато кіцманських вовняних обгорток із “золотим” чи “срібним” орнаментом, причому покупцеві пропонуються вироби “традиційного” художнього промислу, подекуди з позначенням виготовлення ще на початку XX ст.

Таким чином, можемо зробити висновок, що погіршення якостей сировини, втрата техніко-технологічних прийомів виготовлення та декорування кіцманських обгорток, неорганічне їх залучення до традиційного народного костюма Буковини негативно вплинули на художні

якості сучасного буковинського традиційного одягу [88][148]. Перспективи виходу з такої ситуації – проблема розвитку українського народного мистецтва загалом, яка потребує окремого грунтовного дослідження.

Загалом, наше дослідження в цій царині не є вичерпним - це лише невелика спроба окреслити двосторонній зв'язок мануфактурного золототкацького промислу та традиційної художньої тканини Українських Карпат. Але, навіть оперуючи такими неповними відомостями, можна зробити висновок, що як золототкацтво Східної Галичини набуло національного характеру завдяки використанню традиційної народної орнаментики, так і традиційна тканина карпатського регіону другої половини XX ст. позначена впливами золототкацтва, як з позитивними, так, на жаль, і з негативними наслідками.

В силу багатьох історичних і політичних чинників більшість відомих сьогодні зразків бучацьких макат зберігаються у музейних і приватних збірках Польщі.

Кількість виробів можна рахувати сотнями, натомість в музеях України їх є лише кілька десятків. Звідси – періодичні спроби інтерпретації бучацької художньої тканини польськими майстрами художнього текстилю впродовж усього XX ст. і до сьогодні. При чому, можемо простежити кілька варіантів інтерпретації бучацької макати сучасними мистцями: від прямого копіювання чи цитування окремих фрагментів – до творчої інтерпретації композиційних схем, орнаментальних мотивів, колориту бучацьких виробів відповідно до нових стильових напрямків у сучасному текстилі.

Продовження традицій бучацького золототкацтва слід пов’язувати з діяльністю Товариства варшавських мистців LAD, яке було створене 1926 року. У так званих “ладівських” жакардових завісах та макатах, історичний чи фольклористичний орнамент трактувався як своєрідний імпульс, ідея

[148][88] Цимбала Л. І. “Золото” в сучасній народній тканині (на прикладі виробів кіцманського осередку ткацтва) // «Сучасне народне мистецтво України: теорія і реальність»: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. – Львів, 2002. – С. 48.

нової концепції, і перетворювався у руслі нових тенденцій європейського мистецтва [177][149]. Для ЛАДівців важливою була не реконструкція традиційних шовкових і золотоканих макат, а своєрідна данина традиційному мистецтву, яке базувалося на простоті форм, спрощенні орнаментики.

Після 1945 року у відновленому ЛАДі продовжилося виготовлення традиційних шовкових декоративнних тканин. У сопотській філії Гданської вищої школи пластичних мистецтв зроблено перші кроки у відтворенні історичних художніх тканин. Ладовські жакарди в повоєнні роки виконували провідну роль у реконструкції інтер'єрів урядових будівель та палацових комплексів.

У шістдесятих роках можна простежити два способи трактування бучацької тканини в польському художньому текстилі. Перший – пряме наслідування чи копіювання, що пов'язується з оздобленням історичних інтер'єрів. Другий – творча інтерпретація в руслі загальноєвропейських стильових тенденцій 60-х рр. Примітним фактом поштовху в цьому процесі стало створення в Лодзі організації "Художнє рукоділля", представники якої були знаними науковцями та художниками-ткачами Політехніки в Лодзі, вищої школи пластичних мистецтв, ткацької школи. Серед них – відомий науковець, мистець, директор музею ткацтва в Лодзі Адам Наглік – автор реконструкції, технічних документацій, проектант; художник Гелена Пшитульска – автор проектів тканин та їх кольорового вирішення, художник Збігнєв Ролінський – технолог ткацтва, автор проектів. У 80-х роках до організації долучилися молоді мистці – дипломанти текстильного відділу, відомі сьогодні науковці Анна Крущинська, Софія Самогі та Софія Літак.

Предметом зацікавлення та дослідження в цьому об'єднанні стали історичні шовкові та золототкані декоративні тканини, і бучацькі макати з

[149][177] Wróblewska– Markiewicz M. Reconstrucje tkanin I tkaniny stylowe // Cepelia w zbiorach Centralnrgo Muzeum Włókiennictwa. – Pazdiernik– listopad. – Łodz: Centralne Muzeum włókiennictwa w Łodzi, 1999. – S. 35.

музейних та приватних збірок Кракова, Лодзя, Варшави, Вроцлава. Після тривалих студій “Художнє рукоділля” почало відтворення бучацьких макат.

Зразком першої реконструкції історичних тканин стала бучацька маката зі збірки музею історії тканин Лодзя, яка за своєю композиційною будовою належить до групи макат, які декорувалися за зразком поєднання кількох – п’яти, дев’яти золотоканих поясів. Такий тип декоративних тканин з’явився в українському золототкацтві ще у XVIII ст. Традиція компонування поясів в одну велику декоративну тканину пов’язується з тим, що багаті шляхтичі, які мали велику кількість коштовних поясів і прагнули їх репрезентувати гостям, зшивали пояси по повздовжній осі і отримували “скомпліковану” макату.

Нову тканину побудовано за цією схемою з уведенням геометричної та рослинної орнаментики, традиційної для слуцьких золототканих поясів. У цьому випадку мотиви відтворювалися з точністю 1:1, повторено оригінальну тональну та кольорову градацію: охристо-зелений колорит в поєднанні з блиском шовкових і металевих ниток. Ефект виявився цікавим і спонукав до нових пошуків. Згадану тканину, яка стала своєрідним першим кроком до відтворення історичної традиції, названо Millenium (рис. В.4.60). Своєю назвою ця маката завдячує святкуванням у той час тисячоліття польської держави. Разом з тканинами Krak та Wanda (1963), які декорувалися за зразком тієї ж бучацької макати – дані вироби експонувалися на виставці “Оновлене мистецтво” (Варшава, 1962) і засвідчили актуальність копіювання історичних художніх тканин.

Творцям нововідтворених з минувшини тканин не вистачало лише копіювання автентичного візерунку – вони прагнули цілковитої реконструкції. Обраний метод вимагав професійного технічного аналізу для відтворення побудови ткацьких переплетень, звучання фактури й естетичних якостей першоджерела. Поступово вдосконалювалися прийоми копіювання давніх золототканих виробів, і текстильне товариство LAD в Лодзі стало великим підприємством з 50-ма верстатами-жакардами, де відтворювалися

історичні тканини для оздоблення історичних інтер'єрів замків і палаців усієї Польщі (королівський замок у Варшаві, оздоблення інтер'єрів краківського Вавелю, палаци в Рогаліні, Ридзині, Пшчині). Копіювали майстри так звані "польські тканини" XVIII ст., золототолиті пояси, брокати, сріблоглави і златоглави. Але найбільшою популярністю користувалися взори бучацьких макат. Звідси термін, уживаний в сучасному польському текстилі – "buczatka" – тобто декоративна тканина, орнаментована за схемою поєднання кількох контушових поясів.

Успіх "художньої рукодільні" в Лодзі впродовж сорока років діяльності пов'язують не лише з виконанням унікальних історичних тканин, але й із впровадженням у промислове виробництво взорів давніх шовкових та золототканих виробів. Особливого значення набуває сьогодні відтворення чи копіювання історичних тканин у масовій культурі і в кінематографі зокрема. Так, останнім здобутком "ладівців" стало створення одягових тканин для відомого фільму Єжи Гофмана "Вогнем і мечем", де, наприклад, святковий кунтуш Скжетуського виконаний з відомої тканини Selimand, копії взорів золотолитих поясів XVIII ст.

Таким чином, можемо говорити про перспективний напрямок копіювання польськими мистцями історичних художніх тканин і бучацьких макат зокрема. Таке цитування традиційного мистецтва знаходить свого споживача у сучасному соціо-культурному середовищі.

Багаточисленні копії історичних тканин, їх впровадження в промисловість, побутування серед широкого кола користувачів, призвело до іншого напрямку інтерпретації бучацьких золототканих макат у сучасному польському мистецтві художнього текстилю, а саме: використання їх композиційних схем, орнаментики, колориту в декоруванні тканнин.

60- ті роки, доба так званого "нового декоративізму" в художньому текстилі привела мистців до традиційних народних першоджерел, які вирішувалися художниками у вільній стилізованій площинній манері як за допомогою нових нетрадиційних матеріалів, так і з використанням сучасних

технологій. У колі мистців ЛАДу з'являються проекти декоративних тканин, де основним орнаментальним мотивом виступає традиційний для бучацьких макат мотив "Дерева життя", чи "Сухарик", тобто рослинний паросток. Звичайно порівняно з трактуванням цього мотиву в історичній тканині, маємо зразок спрощення мотиву, його локального кольорового трактування, спостерігаємо тенденцію до насичення кольорової гами та посилення тонального контрасту. Компонуються такі мотиви в декоративній тканині за зразком сітчастої килимової композиції або ж повторюють схеми бучацьких макат. Перші спроби такої інтерпретації бучацької тканини – проекти Тамари Ханс (Маката "Квіти", 1957, рис. В.4.61), Данути Яворської (тканина "Квіти", 1955. рис. В. 4.62).

Жакардова вовняна маката "Качечки" Софії Кодис-Фреєр (1959), виконана за традиційною схемою декорування золотолитого пояса (голови, утяг), де основним орнаментальним мотивом виступає стилізоване зображення качок, доповнене застосуванням нескладних геометричних мотивів (рис. В.4.63).

Використовувала бучацькі орнаментальні мотиви в своїх ранніх творах і відома сучасна мисткиня художнього текстилю – Ванда Новаковска [102][150].

Згадані тканини репрезентувалися в кінці 1956 р. на великій ювілейній виставці тридцятиліття ЛАДу і не отримали належного схвалення критиків. Тенденція двовимірного трактування орнаментальних мотивів, експресія контрастного поєднання локальних кольорів надавала виробам нетрадиційного вигляду. Це були своєрідні першооснови творення національного мистецтва художнього текстилю в сучасному розумінні, де народна традиція стає першоосновою, першоджерелом як початкова ідея, пов'язана з інтерпретацією традиційного орнаментального елемента чи композиційної схеми; але художнього звучання твір набуває вже за допомогою інших засобів вираження аніж у традиційній тканині.

[150][102] Biliewicz Huber. Enklawa Ładu. Uwagi o tkaninach żakardowych w "Ładzie" // Cepelia w zbiorach Centralnego Muzeum Wlókennicwa. – Łodz, 1999. – S. 56.

Актуальним є звернення до бучацьких золототканих макат як до джерела художніх інспірацій у польському художньому текстилі й сьогодні. При чому, традиційна “бучатка” як композиційна схема в декоративній тканині стає своєрідним гаслом приналежності твору до пласту польської національної культури.

На жаль, внаслідок дії багатьох історичних, політичних та економічних чинників, більшість сучасних українських мистців-ткачів не знайомі з таким явищем як “бучацька золототкана маката”, відповідно, вони позбавлені потужного джерела художніх інспірацій. Звідси, логічним видається дослідження польського досвіду збереження та інтерпретації золототкацтва в сучасній художній тканині та спроби його використання на місцевому грунті.

Отже, в процесі виявлення художньо-стилістичних особливостей бучацьких золотканих макат кінця XIX – початку XX ст. та продовження традицій золототкацтва другої половини XX ст. можна зробити певні висновки.

1. Формування художньо-стильових особливостей бучацьких макат відбувалося в контексті стильових пошуків у галицькому декоративно-ужитковому мистецтві другої половини XIX – початку XX ст. загалом, та в кераміці і різьбярстві зокрема.

2. Процес налагодження золототкацького виробництва в бучацькій ткальні відбувався шляхом пошуків першоджерел (золототкацтва Галичини XVIII ст.) через залучення до співпраці гуцульських ткачів. Впровадження в декорування золототканих макат гуцульської орнаментики слід пов’язувати з поширенням «гуцульського» стилю в інших видах художньої промисловості, в кераміці та в різьбярстві зокрема.

3. У процесі дослідження художньо-стильових особливостей бучацьких макат виявлено, що переважну більшість бучацьких макат складають твори, що є стильово спорідненими із золототкацтвом Східної Галичини XVIII ст. Ця спорідненість полягає в прямому перенесенні в композиції золототканих

макат узорів поясів XVIII ст. Самобутній характер має композиційна структура макат, а саме – багаторазове повторення композицій поясів у одній ткані.

4. Традиційно народними стилістичними особливостями позначена група бучацьких макат, де як в композиційних схемах, так і в орнаментиці проводимо певні аналогії з гуцульським килимарством та ліжникарством.

5. Окрему групу бучацьких золототканих виробів складають макати, позначені стилістикою «галицької сецесії». Художньо-стильові особливості даних творів будуються на засадах трактування народної гуцульської орнаментики в композиційних схемах, характерних для європейського стилю модерн.

6. Причини занепаду золототкацького промислу в Бучачі та в Східній Галичині від 1939 р. слід пов’язувати з відсутністю дороговартісної сировини та багатого замовника на коштовні тканини в радянському суспільстві.

7. Вплив золототкацтва на художню тканину Карпатського регіону обмежився виключно введенням у структуру народних тканин (декоративних макат і предметів традиційного жіночого одягу горян) золотих металевих ниток. В окремих випадках це знизило мистецьку вартість народних тканин.

8. Продовження традицій бучацького золототкацтва можна простежити на прикладі творчості польських мистців художнього текстилю 60 – 90 рр. XX ст. у контексті дослідження діяльності мистецьких товариств.

8. Особливої уваги та подальшого наукового опрацювання потребує можливість застосування здобутків золототкацтва в сучасному українському текстилі.

ВИСНОВКИ

У сучасному українському мистецтві актуалізуються проблеми збереження та трансформації багатовікових надбань національної культури. Саме тому вкрай необхідними видаються мистецтвознавчі висліди, що торкаються недосліджених сторінок в історії українського мистецтва. Внаслідок впливу багатьох політичних, соціальних та інших чинників до сьогодні в українському мистецтвознавстві не було комплексного мистецтвознавчого аналізу до такого явища в історії декоративно-ужиткового мистецтва як золототкацтво. Внаслідок того, що виготовлення шовкових тканин, у структуру яких вводяться золоті та срібні нитки – традиція, принесена на українські землі зі Сходу, і продукування золотних тканин в Україні мало характер спорадичний, що зумовлювалося наявністю капіталу та замовника, в українському мистецтвознавстві золототкацтво згадувалося фрагментарно. Натомість польські науковці систематично проводять дослідження золототканих виробів, що продукувалися на українських землях і в Східній Галичині зокрема, вводять цей мистецький пласт в історію польського мистецтва і вважають надбанням польської культури, а сучасні художники текстилю Польщі творчо інтерпретують художньо-стильові особливості золототканих виробів, що виготолялися в Україні.

З огляду на це актуальним стало комплексне дослідження золототкацтва Галичини у контексті українського мистецтвознавства. В процесі роботи над дисертаційним дослідженням з метою виявлення художньо-стильових особливостей золототкацтва Галичини в контексті розвитку українського декоративно-ужиткового мистецтва, було поставлено низку завдань, після виконання яких можемо зробити певні висновки.

1. Привозні перські та турецькі тканини і золототкані вироби набули розповсюдження серед заможніх верств населення Галичини внаслідок

налагодження торгівлі у XVI-XVII ст. між Сходом та Річчю Посполитою. Провідну роль в цьому процесі відіграли вірменські купці та колоністи, які проживали у Львові та інших містах регіону. Оскільки міста Східної Галичини, такі як Станіславів, Львів, були транзитними пунктами торгівлі між Сходом і Заходом, велика частка східних товарів, і золототканих виробів зокрема, залишалася на місці. Поширення попиту на східні шовкоткані та золототкані вироби у XVII ст. в Галичині слід пов’язувати також з діяльністю польської королівської верхівки, багатих замовників-міщан, та з теорією «сарматизму» в шляхетському середовищі тогочасної Речі Посполитої.

2. Мода на імпортовані золотні тканини серед шляхти та міщан Галичини, їх дороговизна спричинили налагодження місцевого шовкоткацького та золототкацького ремесла.

3. Початки налагодження місцевого золототкацтва пов'язуємо з виробництвом златоглаву та сріблоглаву греком Мануелем Корфінським у Бродах в кінці XVII ст. та продовженням традиції виготовлення златоглаву та декоративних золототканих тканин у XVIII ст. Перші ткацькі майстерні - персіярні - організовувались на теренах Східної Галичини як найближчих територіях сприятливих для діяльності ткачів-емігрантів зі Сходу. Серед перших персіярень були майстерні в Станіславові, Бучачі, Бродах (Лагодові), Олеську, Куткорі та Уневі.

Організація виробництва у персіярнях базувалася на поєднанні індивідуальних творчих та технологічних засад діяльності ткача -вірменина з місцевими ткацькими традиціями кожного конкретного регіону. Важливу роль в процесі виробництва відігравали власники майстерень, які були одночасно і замовниками - місцеві магнати (Конецьпольські, Потоцькі, Радзивили та інші.)

4. З початками зародження золототкацтва на західноукраїнських землях впроваджуються у виробництво складні багатосистемні ткацькі технології та використання інструментів, характерних лише для східного

ткацтва (маґлів), та технологічні здобутки західноєвропейського ткацтва. Але надалі, особливо в невеликих персіярнях, золототкацтво базується на традиційних для українського ткацтва технологічних прийомах (різні варіанти полотняного переплетення в одноосновних тканинах) з використанням перебору.

Провідною продукцією, яку виготовляли у місцевих персіярнях XVIII ст. були золототкані пояси, одягові тканини та декоративні макати. Внаслідок проведеного аналізу зразків золототканих виробів другої половини XVIII ст. окреслено певні особливості, характерні саме для золототкацтва Галичини. В орнаментації золототканих виробів із Галичини до середини XVIII ст. панували художньо-стильові ознаки, що будувалися на засадах місцевої трансформації східних (мусульманських) первовзорів, Натомість у другій половині XVIII ст. в декоруванні одягових тканин, золототканих поясів, макат простежуються стильові особливості європейських мистецьких стилів (бароко, рококо) з урахуванням традицій українського мистецтва.

5. Художньо-стильові ознаки типологічних груп золототканих виробів, що виготовлялися в майстернях Галичини у XVIII ст., значно вирізнялися, а саме: в характері оздоблення декоративних тканин – золототканих макат - домінували західноєвропейські стильові ознаки бароко, рококо, натомість композиції одягових тканин – золототканих поясів - позначені суттєвим впливом стилістики мусульманського: перського та турецького мистецтва.

9. Елементи традиційного народного мистецтва Галичини найповніше виявилися в характері декорування золототканих виробів, що походять з невеликих провінційних ткацьких осередків, де засновувалися шовкоткальні (Куткір) та працювали місцеві ткачі.

7. Оскільки золототкацтво – дороговартісний процес виготовлення художніх тканин і потребує капіталовкладень, виробництво шовкових тканин стало можливим у другій пол.овині XIX ст. завдяки підприємницькій

діяльності гр. Потоцьких, що володіли маєтками на Тернопільщині і в Бучачі зокрема.

8. Процес налагодження золототкацького виробництва в Бучацькій ткальні відбувався шляхом пошуків першоджерел (золототкацтва Галичини XVIII ст.) та залученням до співпраці гуцульських ткачів. Впровадження в декор золототканих макат гуцульської орнаментики слід пов'язувати з творчими пошуками так званого «гуцульського» стилю в інших видах художньої промисловості Галичини, в кераміці та в різьбярстві зокрема.

9. Презентація золототканих макат на багатьох виставках художньо-промислового мистецтва як в Галичині, так і по всій Європі сприяла попиту й зумовила їх популярність серед заможніх верств здебільшого для оздоблення інтер'єрів.

10.Формування художньо-стильових особливостей бучацьких макат відбувалося в контексті стильових пошуків галицького декоративно-ужиткового мистецтва другої половини XIX – початку XX ст. загалом, в кераміці і різьбярстві зокрема. Внаслідок проведеної типології бучацьких макат за композиційними схемами й аналізу орнаментальних мотивів можемо окреслити їх художньо-стильові особливості. Переважну більшість бучацьких макат складають твори, що є стильово спорідненими із золототкацтвом Східної Галичини XVIII ст. Ця спорідненість полягає в прямому перенесенні в композиції золототканих макат узорів поясів XVIII ст. Самобутній характер має композиційна структура макат, а саме – багаторазове повторення композицій поясів у одній тканині.

Своєрідним переспівом стилістики золототканих виробів XVIII ст. є група макат, у композиціях та орнаментиці яких цитуються фрагменти східних (перських та турецьких) чи європейських золототканих тканин XVII - XVIII ст.

Традиційно народними стилістичними особливостями позначена група бучацьких макат, де як у композиційній схемі, так і в застосуванні орнаментики простежуються певні аналогії з гуцульським килимарством і ліжникарством. Відмінність цієї групи тканин від їх народних прототипів

полягає виключно в застосуванні шовкових та металевих ниток на відміну від вовняних в традиційних тканинах.

Окрему групу бучацьких золототканих виробів складають макати, позначені стилістикою «українського модерну», «українського стилю», «галицької сецесії». Художньо-стильові особливості творів будуються на засадах застосування народної гуцульської орнаментики в композиційних схемах, характерних для європейського стилю модерн у декоративно-ужитковому мистецтві. Способи декоративного оздоблення макат цієї групи співзвучні з орнаментикою керамічних виробів Львівської фабрики І. Левинського, художніми виробами з дерева гуцульської родини Шкріб'яків і відповідно синтетично поєднувалися з цими виробами в інтер'єрах.

11. Причини занепаду золототкацького промислу в Бучачі та в Східній Галичині від 1939 р. слід пов'язувати з відсутністю цінної сировини та багатого замовника на коштовні тканини в радянському суспільстві.

12. Вплив золототкацтва на художню тканину Карпатського регіону подальших років обмежився виключно введенням у структуру народних тканин (декоративних макат) і окремих складових традиційного жіночого одягу горян золотих металевих ниток. В окремих випадках це знизило мистецьку вартість костюму.

13. Продовження традицій бучацького золототкацтва можна простежити на прикладі творчості польських мистців художнього текстилю 60-90 рр. ХХ ст. у рамках дослідження діяльності мистецьких товариств. Окрім прямого копіювання золототканих бучацьких макат, професійні художники текстилю в Польщі використовують композиційні схеми декорування, характерні для бучацьких тканин у стилістиці сучасних інтер'єрних тканин. В окремих випадках на сучасний мистецький грунт переносяться орнаментальні мотиви, які використовували бучацькі золототкачі.

14. Особливої уваги українського мистецтвознавства та подальшого наукового опрацювання потребує можливість застосування здобутків

золототкацтва Східної Галичини в сучасному українському текстилі, а саме: не пряме копіювання золототканих зразків минулих епох, а застосування в сучасній формотворчості орнаментальних мотивів, композиційних схем декорування, чи колориту, властивого золототканим виробам.

Загалом, можемо констатувати, що золототкацтво в Східній Галичині, хоча й було явищем періодичним, без тяглої лінії розвитку, є однак повноцінною складовою українського декоративно-ужиткового мистецтва: художньо-стильові особливості золототканих виробів, що виготовлялися в майстернях Галичини, внаслідок своєрідного симбіозу східних першоджерел, традицій українського народного мистецтва та європейських стильових впливів мають самобутній характер.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Балушок В. Г. Світ Середньовіччя в обрядовості українських цехових ремісників / АН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського – К.: Наукова думка, 1993. – 177 с.
2. Барвінський В. О. Замітки до історії мануфактурри в Лівобережній Україні XVIII ст. // Науковий збірник Харківської науково-дослідної кафедри історії української культури. – Вип. 2 – 3. – Харків, 1926. – 56 с.
3. Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. – К.: Мистецтво, 1969. – 319 с.
4. Білецький С. Т. Розвиток ремесла і промислів у Львові в середині XVII ст.// З історії західноукраїнських земель. Вип. 2. – К.: Наукова думка, 1960. – С. 15 - 24.
5. Бірюлов Ю. Львівська сецесія. – Львів, 1986.
6. Бирюкова Н. Ю. Западноевропейские набивные ткани 16 – 18 вв. – М.: Изобразительное искусство, 1973. – 176 с.
7. Бобик І. Бучач і його міщанство // Бучач і Бучаччина. – Нью-Йорк – Лондон – Торонто, 1972. – С. 460 - 474.
8. Боплан Гійом Левасар де. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Молдовії до границь Трансільванії, разом з їхніми звичаями, способами життя і ведення воєн / Пер. з франц. Я.І. Кравця, З.П. Борисюк. – К.: Наукова думка, 1990. – 255 с.
9. Боряк О. Ткацтво в обрядах та віруваннях українців. (середина XIX–початок XX ст.) / НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського – К.: Наукова думка, 1997. – 191 с.

10. Василенко Н. П. Очерки по истории Западной Руси и Украины. – К., 1916. – 234 с.
11. Войнаровський Т. Впливи Польщі на економічний розвиток України-Руси: Історико-економічна розвідка. – Львів: накл. авт, 1910. – 59 с.
12. Гайдукевич Я. М. Музеї Тернопільщини: Путівник – Львів: Каменяр, 1989. – 125 с.
13. Гнатюк В. Ткацтво у Східній Галичині // МУРЕ. – Львів, 1900. – Т. 3. – С. 12 - 26.
14. Голод І. В. Осередки західноукраїнського художнього ткацтва барокової доби // Вісник ЛДІПДМ. Вип. 4. – Львів, 1993. – С. 32 - 41.
15. Гординський С. Бучач і його мистецькі традиції // Бучач і Бучаччина. Нью– Йорк – Лондон – Торонто, 1972. – С. 32 - 41.
16. Горобець В. Назви тканин та одягу в українських джерелах (за матеріалами XVIII ст.) // НТЕ. – 1972. – №4. – С. 53 - 59.
17. Гошко Ю. Г. Промисли і торгівля в Українських Карпатах (XV– XIX ст.) – К.: Наукова думка, 1991. – 252 с.
18. Гургула І. Народні тканини // Народне мистецтво західних областей України. – К.: Мистецтво, 1966. – С. 34 - 42.
19. Гургула І. В. Народні тканини // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / Відп. ред. Запаско Я.П. – Львів, 1969. – С. 22 - 23.
20. Гуржій І. О. Розвиток товарного виробництва і торгівлі на Україні (з кінця XVII ст. до 1861 року). – К.: Наукова думка, 1962. – 207 с.
21. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4– х т. – М.: Наука, 1955 – 1957. – Т. 1- 4.
22. Дашкевич Я. Україна на межі між Сходом та Заходом (XIV– XVIII ст.) // Записки НТШ. – Львів, 1991. – Т. CCXXII. – С. 28 - 44.
23. Дашкевич Я. Украинско-армянские связи в XVII веке. – К.: Наукова думка, 1969. – 165 с.

24. Дашкевич Я. Comptes rendus. T. Mankowski. Orient w polskiej kulturze artystycznej. – Wrocław-Kraków, 1959. // Вірменія і Україна. – Львів – Нью-Йорк, 2001. – 476 с.

25. Дерев'янкін Т. І. Мануфактура на Україні в кінці XVIII – першій половині XIX ст.: Текстильне виробництво. – К.: Вид-во Академії наук УРСР, 1960. – 126 с.

26. Довнар-Запольский М. В. Государственное хозяйство Великого княжества Литовского при Ягеллонах. – К., 1901. – VIII, 807, СХПс.

27. Дъяконова Н. В. Сасанидские ткани. Труды Государственного Эрмитажа, Вып. X. – Ленинград: Аврора, 1969 – С. 177 - 197.

28. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI – XVII ст. – К.: Наукова думка, 1983. – 180 с.

29. Жук І. Народний мотив в архітектурі Львівського модерну // Народна творчість і етнографія. – 1988. № 3. – С. 35 - 39.

30. Ісаєвич Я. Д. Культура і побут міського населення Галичини XVII – XVIII ст. // НТЕ. – 1963. – № 4. – С. 91- 94.

31. Иранские ткани XVI – XVII веков. Коллекции Эрмитажа: Компл. откр. Выпуск 26. – Л.: Аврора, 1975.

32. Иранские ситцы XVIII – нач. XX в. / Автор вст. ст. Арсеньева Е. В. – Л.: Аврора, 1983. – 29 с.

33. Кара-Васильєва Т. В. Гаптування. Кінець XVII – початок XVIII ст. // НТЕ. – 1994. – №1. – С. 9 - 15.

34. Кара-Васильєва Т. В. Шедеври церковного шитва України (XII – XX століття). – К.: Інформаційно-видавничий центр Української Православної Церкви, 2000. – 96 с.

35. Каргер М. К. Археологические исследования древнего Киева. – К.: Изд-во АН УССР, 1950. – 125 с.

36. Кісь Я. П. Промисловість Львова у період феодалізму (13– 19 ст.) – Львів: Видавництво Львівського університету, 1968. – 224 с.

37. Кикнадзе Р. К. Из истории ремесленного производства в Иране XIII–XIV вв. // Ближний и средний Восток. – М.: Наука, 1972. – 234 с.
38. Клейн В. Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII века и их терминология // Сборник Оружейной палаты. – М., 1925. – С. 11- 72.
39. Компан О. С. Міста України в другій половині XVII ст. – К.: Вид-во Академії Наук УРСР, 1969. – 388 с.
40. Кравець І. М. Розвиток українського художнього ткацтва у дожовтневий період // Українське мистецтвознавство: Республіканський міжвідомчий збірник. Вип. 3. – К.: Вид-во Академії Наук УРСР, 1969. – С. 60 - 75.
41. Кривонос Н. К. К истории армянских ремесленников во Львове в первой половине XVII века. // “Telekagir”. – Ереван, 1962. № 8. – С. 67-83.
42. Кривонос В. Торгівля Левантійським шовком у Львові в XVI – середині XVII ст. // Україна в минулому. – Вип. VIII.: НАН України. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. Грушевського. – Київ-Львів, 1996. – С. 117-136.
43. Крип’якевич І. П. Огляд історії українського ремісництва у Львові до початків XVIII ст. // “Зоря”, її минуле і сучасне: Пропам’ятна книга з нагоди сорокових роковин. – Львів, 1924. – С. 3 - 20.
44. Левинсон-Нечаева М. Н. Одежда и ткани XVI– XVIII вв. // Оружейная Палата Московского Кремля: Сб. науч. Трудов / Под ред. С. К. Богоявленского, Г. А. Новицкого. – М.: Искусство, 1954. – С. 305 - 386.
45. Літопис Руський за Іпатіївським списком / Перекл. Л. Махновець. – К.: Дніпро, 1989. – 591 с.
46. Лукіянович Д. Виставка домашнього промислу в Коломиї // Неділя. – 1912. – Ч. 37. – С. 1 - 5.
47. Маркова В., Вишневская Т. Итальянские и французские ткани на Руси в XVI – XVIII столетиях. – М.: Искусство, 1976. – 96 с.

48. Матейко К. Український народний одяг. Етнографічний словник. – К.: Наукова думка, 1996. – 196 с.
49. Мельгунов П. П. Очерки по истории русской торговли XI – XV вв. – М., 1905. – 36 с.
50. Миллер А. Козацкие пояса // Сб. Харьковского историко-филологического общества. – Харьков, 1913. – Т. 19. – 8 с.
51. Музей художественных тканей. Москва. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – компл. откр.
52. Мусієнко П. Н. Тканини // Історія українського мистецтва: У 6 томах. – К., 1969. Т. – 4. – Кн. 1. – С. 265– 275; 1970. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 320 - 328.
53. Нариси з соціально-економічної історії України дожовтневого періоду. – К.: Наукова думка, 1963. – 184 с.
54. Никорак О. І. Сучасні художні тканини Українських Карпат. – К.: Наукова думка, 1988. – 223 с.
55. Новицька М. О. Турецькі оксамити Лаврського музею // Східний світ. – 1930. – №10. – С. 32 - 36.
56. Новицька М. О. Вишивання і гаптування шовками // Історія українського мистецтва: у 6 томах. – К., 1968. – Т. 3. – С. 372 – 380.
57. Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця XIX – початку XX ст. в контексті міжнародних зв’язків. – Львів: Логос, 1994. – 54 с.
58. Оглоблин А. П. Очерки истории украинской фабрики. Мануфактура в Гетьманщине. – Киев: Госиздат, 1922. – 270 с.
59. Павлуцький П. Історія українського орнаменту. – К.: Мистецтво, 1927. – 26 с.
60. Площанский В. М. Галицко-Русский торговый город Броды // Научный сборник Галицко-Русской Матицы. – Львов, 1868. – С. 56 – 69, 273 - 288.
61. Подолинський С. Ремесла і фабрики на Україні. – Женева, 1880. – 17 с.

62. Пономарев А. Мануфактурная промышленность Украины в XVIII веке (Левобережье, Слобожанщина, Юг) // Автореф. На соискание уч. степ. д- ра истор. наук. – К., 1971. – 48 с.
63. Сазонова М. Иранские художественные ткани сефевидской эпохи (К вопросу о технологии производства) // Східний світ. – 1930. – №11.
64. Свирин А. Н. Древнерусское шитье. – М.: Изобразительное исткусство, 1963. – 152 с.
65. Сидорович С. Й. Художня тканина Західних областей УРСР. – К.: Наукова думка, 1979. – 155 с.
66. Січинський В. Нариси з історії української промисловості. – Львів: наукл. авт., 1936. – 112 с.
67. Сицинский Е. Материалы для истории цехов в Подолии // Труды Подольского церковного историко-археологического общества. – Камянец-Подольск, 1904. – Т. 10. – С. 417 - 494.
68. Сіцінський Є. Нариси з історії Подолії. – Вінниця, 1927. – Ч. 1. – 72 с.
69. Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей. – М.-Л.: Изобразительное искусство, 1934. – 436 с.
70. Созанський І. З минувщини міста Бродів (причинки до історії міста в XVII в.). Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка, том 97, рік 1910., кн. 5. // Броди і Брідщина: Історико-мемуарний збірник за ред. Ярослава Чумака. – Торонто, 1988. – С. 64 - 76.
71. Соколова Т. М. Орнамент – почерк эпохи. – Л.: Аврора, 1972. – 127 с.
72. Сокровища прикладного искусства Ирана и Турции XVI – XVIII вв. – М.: Изобразительное искусство, 1979. – компл. откр.
73. Станкевич М. Є. Бучацьке золототкацтво // Перемога. – 1987. – 19 берез. – С. 4.
74. Стельмащук Г. Г. Давній український стрій // Наше життя. – 1997. № 6. Нью-Йорк, 1997. – С. 1 - 4.

75. Стельмащук Г. Г. Українське вбрання заможніх станів XIV– XVIII ст. // Літопис Червоної Калини: історико- краєзнавчий ччасопис. – Львів, 1994. № 10 – 12. – С. 72 - 75.
76. Тананаева Л. И. Польский портрет XVII – XVIII вв. (К вопросу о «примитивных» формах в искусстве Нового времени // Советское искусствознание. – 1977. – № 1. – С. 110 - 124.
77. Тананаева Л. И. Сарматский портрет. Из истории польського портрета эпохи барокко. – М.: Наука, 1979. – 303 с.
78. Текстильное искусство сафавидского Ирана. // Каталог выставки / Сост. Р. М. Поликарпова и др. – М., 1980. – 36 с.
79. Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII – XVIII ст.). – К.: Наукова думка, 1992. – 189 с.
80. Тодийчук О. В. Украина XVI – XVIII вв. в трудах Общества истории и древностей российских / АН УССР. Ин -т истории. – К.: Вид-во Академії Наук УРСР, 1989. – 167 с.
81. Торгівля на Україні XVI– сер. XVIII ст. : Волинь, Наддніпрянщина. – К.: Наукова думка, 1990. – 405 с.
82. Український музей етнографії та художнього промислу. Довідник по фондах. – Вип. 1. – Львів, 1956. – 97 с.
83. Фехнер М. В. Шелковые ткани в средневековой Восточной Европе // Советская Археология. – 1982. – №2. – С. 57 - 69.
84. Фехнер М. В. Изделия шелкоткацких мастерских Византии в Древней Руси // Советская Археология. – 1977. – № 3. – С. 54 - 67.
85. ЦДІА у Львові. Ф.24. Оп.1. Спр. 2. Арк.138.
86. ЦДІА у Львові. Ф.146. Оп. 88. Спр. 2. Од. Зб. № 514. – С. 87 - 89.
87. ЦДІА у Львові. Ф.24. Оп.1. Спр. 56. Арк. 84.
88. Цимбала Л. І. “Золото” в сучасній народній тканині (на прикладі виробів кіцманського осередку ткацтва) // «Сучасне народне мистецтво України: теорія і реальність»: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. – Львів, 2002. – С. 45 - 48.

89. Шевченко Ф. П. Сторінки міжнародних економічнних зв'язків України у XVIII ст. // Старожитності Русі-України. – К.: Наукова думка, 1994. – С. 249 - 260.
90. Шевченко Є. Українська народна тканина. – К.: Наукова думка, 1999. – 416 с.
91. Шмагало Р. Т. Народні промисли і художньо-промислова освіта Галичини кінця XIX – початку XX ст. // Українська керамологія. – Опішне. 2002. – С. 69 - 76.
92. Шугаев В. М. Орнамент на ткани. – М.: Легкая промышленность, 1969. – 87 с.
93. Шукуров Ш. М. Искусство средневекового Ирана. – М.: Наука, 1969. – 246 с.
94. Шульга З. Ткацький осередок в Глинянах // Художній текстиль. Львівська школа. – Львів: Поллі, 1998. – С. 22 - 25.
95. Щербаківський В. Українське мистецтво. – К.: Наукова думка, 1995. – 287 с.
96. Якунина Л. И. Слуцкие пояса. – Минск: Издательство Академии наук БССР, 1960. – 239 с.
97. Barącz Sadok. Pamiątki buczackie. – Lwów: Zaklad Narodowy im. Ossolinskich. – 1882. – 127 s.
98. Barącz Sadok. Pamiętnik dzejów polskich. – Lwów: Zaklad Narodowy im. Ossolinskich. – 1868– 1935. – 248 s.
99. Barącz Sadok. Zywoty slawnych Ormian w Polsce. – Lwów: Zaklad Narodowy im. Ossolinskich. – 1856. – 248 s.
100. Baranowski B. Znajomosc Wschodu w dawnej Polsce do XVIII wieku. – Łódz: Łodzskie Tow. Naukowe, 1950. – 146 s.
101. Baranowski B. Zrodla wschodnie w Archivum Koronnym do dziejów orientalizacji smaku artystycznego w Polsce XVI – XVIII wieku // Materialy do Dziejów Sztuki I Kultury. – 1946. – Nr. 8. – S. 38 - 49.

102. Biliewicz Huber. Enklawa Ładu. Uwagi o tkaninach żakardowych w “Ładzie” // Cepelia w zbiorach Centralnego Muzeum Wlókennicwa. – Łodz, 1999. – S. 51 - 66.

103. Bochnak A., Duczkowski K. Rzemioslo artystyczne w Polsce. – Warszawa: Arkady, 1971. – 500 s.

104. Bogdanowicz M. Wspomnienia, vol.1, Kraków, 1959. – 470 s.

105. Bratkowski Wladyslaw. Krajowa wystawa kilimow dawnich I wspólchesnych. – Lwów, 1913– 1914. – Lwów: Wyd. Gospodarcze, 1914. – 46 s.

106. Bućać I Bućaććiana. – New-York, 1972. – 348 s.

107. Cox R. Les soiries d’art. – Paris, 1914. – 362 s.

108. Charewiczowa L. Lwowskie organizacji zawodowe za chasów Polski przedrozbiorowej. – Lwów: Ossolineum, 1929. – 194 s.

109. Chruszczyńska Jadwiga. Pasy kontuszowe z polskich manufactur I pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1995. – 234 s.

110. Chruszcszyńska J. Makaty Buczackie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1996. – 68 s.

111. Chruszcszyńska J. Polskie makaty haftovane z 18 wieku. – Warszawa: Arkady, 1979. – 36 s.

112. Chruszcszyńska J. Kilka szczegółów dotyczących radzwilowskich persjarni w Neświeżu I Słucku oraz pasów z nich pochodzących // Ubiory w Polsce. Materialy III Sesji Klubu Kostiumologji I tkaniny artystycznej. – Warszawa: Interpress , 1994. – S. 85 - 97.

113. Czolowski A. Pomniki Dziejowe Lwowa. – T. 1. – Lwów: Ossolineum, 1892. – 276 s.

114. Decorum życia Sarmatów w XVII I XVIII wiekach. Katalog pokazu sztuki zdobniczej ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. – Warszawa: Wydawnictwo PAN, 1980. – 48 s.

115. Duma I wolnośc. Obraz szlachty polskiej w dobie baroku. Katalog wystawy. – Gdansk, 1968. – 38 s.

116. Dunin-Borkowski Jerzy Sewer. Genealogia żyjących utytulowanych rodów polskich. – Lwów: Ossolineum, 1914. – 260 s.

117. Enderlein Volkman. Orientalische Kilims. – Gesellschaft, 1986. – 570 s.

118. Evans J. Pattern: A study of ornament in Western Europe from 1180 to 1900. – London: Ada capo paperback, 1976. – 246 s.

119. Flemming F. Encyclopeadia of Textile. Decorative Fabrics from Antiquity to the beginning of the 19-th century. – London: A. Zwemmer LTD, 1958. – 288 s.

120. Gutkowska-Rychllewska M. Historia ubiórow. – Wrocław: Ossolineum, 1968. – 962 s.

121. Karpowicz M. Sztuka oswieconego sarmatyzmu. – Warszawa: PAN, 1970. – 55 s.

122. Katalog krajowej wystawy kilimów dawnych I współczesnych 1913–1914. – Lwów: Wyd. Gospodarcze, 1914. – 14 s.

123. Katalog Powszechnej Wystawy Krajowej. – Lwów: Wyd. Gospodarcze, 1894. – 18 s.

124. Katalog Muzeum Narodowego w Krakowie. – Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 1907. – 34 s.

125. Katalog rękopisów orientalnych ze zbiiorów polskich…T. 1. Katalog dokumentów tureckych. – 1959. – Cr. 1.

126. Kołaczkowski J. Wiadomości tyczące się przemysłu I sztuki w dawnej Polsce. – Lwów, 1905. – 240 s.

127. Kondratiuk K. Muzeum Sztuki w Łodzi. Dzial tkactwa artystycznego. – Łodz: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1956. – 34 s.

128. Krajowa Wystawa kilimów dawnych I współchesnych. Lwów (1913–1914). – Lwów: Wyd. Gospodarcze, 1914. – 46 s.

129. Kruszyński T. Ostatnie wyniki badań nad pasami polskimi. – Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 1939. – 68 s.

130. Łozinski W. Kupiectwo lwowskie w XVI wieku. – Warszawa: WL, 1891. – 178 s.

131. Łozinski W. Patryciat I mieszczaństwo lwowskie w XVI– XVII w. – Lwów: Ossolineum, 1892. – 434 s.

132. Łozinski W. Prawem I lewem. Obyczaje na Czerwonej Rusi w pierwszej pulowie XVII wieku. Wyd. 6. – T. 1. – Kraków: Wydawnictwo literackie, 1960. – 280 s.

133. Łozinski W. Zycie polskie w dawnych wiekach (XVI – XVIII). – Wyd. 3. – Krakow: WL, 1969. – 286 s.

134. Mank T. Zachod I Wschod w tkactwie polskim XVII wieku. (Prace Komisjii Historii Sztuki). – 1934/35. – VI. – Warszawa: Wyd. PAN, 1935. – S. 46 - 64.

135. Mańkowski T. Influence of islamic Art In Poland / Reprinted from Arts Islamica. – Vol. II. – Part 1. – S. 92 - 117.

136. Mańkovki T. Pasy wschodnie a pasy polskie…Presente dans le seanse du 18. V. 1933 / Bulletin de l'Academie Polonaise des sciences et des lettres. Cracovie: Wyd. PAN, 1933. – S. 85 - 90.

137. Mańkovki T. Polskie tkaniny I hafty XVI – XVIII wieku. – Wrocław: Zaklad im. Ossolinskich, 1954. – 164 s.

138. Mańkowski T. Orient w polskiej kulturze artystycznej. – Wrocław-Kraków: Zaklad Narodowe im. Ossolinskich, 1959. – 230 s.

139. Mańkowski T. Sztuka Ormian Lwowskich. (Prace Kom. Hist. Sztuki P. A. U.). 1934. – Kraków: Wyd. PAN. – S. 65 - 78.

140. Markiewicz Maria. Historia polskiej tkaniny do XIX wieku // Tkanina polska . Red. Ksawery Piwocki. – Warszawa: Arkady, 1959. – S. 11 - 34.

141. Morelowski M. Tkaniny ludowe ukrainskie a sprawa pohodzenia Karaimów Krymskich i polskich. (Mysl Karaimska, R. X. 1934.). – Kraków: Wyd. PAN, 1934. – S. 34 - 48.

142. Muratowicz S. Relacia obywatela warszawskiego do Persji w 1602 r. wyslanego. – Warszawa, 1777. Drugie wydannie. – Warszawa: Wyd. PAN, 1807. – 26 s.

143. Muzeum Diecezialne w Łodzi. Statut I Regulaminy. – Łodz: Muzeum Diecezialne w Łodzi, 1938. – 18 s.

144. Muzeum Narodowe. Kraków – Wrocław – Warszawa: Arkady, 1979. – 48 s.

145. Muzeum Sztuki w Łodzi. Rochnik. 1930– 1962. – Łodz: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1965. – 26 s.

146. Nahlik A. Zarys historii jedwabnej tkaniny dekoracyinej do konca XVIII wieku. – Toruń: Zaklad Narodowe im. Ossolinskich, 1971. – 168 s.

147. Nahlik A. Tkaniny welniane Nowgorodu Wielkiego X – XV wieku. Wrocław – Warszawa – Kraków: Wyd. PAN, 1964. – 120 s.

148. Orłowicz M., Kordys Roman. Illustrienter Fuhrer durch Galicien / Mit einen Anhang: Ost-Shleisen von Johan Kotas und Josef Londrin. – Berlin, 1989. – XVI. – 388 s.

149. Pagaczewski J. Gobelleny polskie. – Kraków: Wyd. PAN, 1929. – 168 s.

150. Pamiętnik Wystawy miniatur oraz tkanin I haftow. – Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1912. – 36 s.

151. Polonische Seiden des 18 und 19 Jahrunerts. Kontuschgurtel und Makata. – Karl Marx Stadt: Staatlishe Museen Karl-Marx-Stadt, 1988. – 17 s.

152. Polska sztuka cehowa (Muzeum Narodowy w Krakowie). – Warszawa: Arkady, 1957. – 46 s.

153. Poppe A. Materialy do dziejów tkaniny staroruskiej. – Wrocław-Warszawa-Kraków: Wyd. Ossolineum, 1965. – 61 s.

154. Powszehna Wystawa Krajowa w Poznaniu 1929. Pawilion Zwiazków Zemian: Katalog. – Poznań: Tow. Gospodarcze, 1929. – 36 s.

155. Ptasnik J. Miasta I mieszczanstwo w dawnej Polcse. – Kraków: Wyd. Uniwersytetu Jaggelonskiego, 1934. – 246 s.

156. Przezdiecki I. K. Fabryka jedwabów w Brodach w pochatkach XVII wieku // Spraw. KHS. – 18. T. IV. – S. LXVI. – Kraków: Wyd. PAN, 1932. – S. 24 - 36.

157. Reychman J. Stosunki polsko-iranskie do konca XVII w. // Przegląd Orientalistyczny. – Warszawa: Wyd. PAN, 1971. – S. 74 - 87.

158. Reychman J. Zycie polskie w Stambule w XVIII w. – Warszawa: Ossolineum, 1959. – 260 s.

159. Romer Alfred. Pasy polskie, ich fabryki i znaki w Polsce // Spraw. KHS. 1882. – T. 5. – Kraków: Wyd. PAN, 1882. – S. 162 - 172.

160. Volkman M. Alte Orientteppiche. – Munchen: Tacshen, 1985. – 380 s.

161. Sołtan Abragowicz K. Wystawa Makaty buczckie // “Gazeta Lwowska”. – 1904. Z. 29. VI.

162. Starozytna Polska pod względem Historycznym, geograficznym I statystycznym, opisana przez M. Balińskiego I., T. Łipińskiego. – Warzawa, 1864. – T. 1. – Lwów, 1872. – T. 2. – 248 s.

163. Swieykowski E. Zabytki dawnego polskiego przemysłu artystycznego. – Kraków: Ossolineum, 1902. – 36 s.

164. Swieykowski E. Zarys artystycznego rozwoju tkactwa I hafciarstwa objasńony zabytkami Muzeum Narodowego. – Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 1906. – 78 s.

165. Szuman S. Dawne kilimy w Polse i na Ukrainie. – Poznań: Wyd. PAN, 1929. – 368 s.

166. Targi Wschodnie: Oficjalny Przewodnik. – Lwów: Wyd. Gospodarcze, 1929. – 28 s.

167. Taszycka M. Polskie pasy kontuszowe. – Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 1985. – 98 s.

168. Taszycka M. Pasy wschodnnie. Katalog zbiiorow MNK. – Krakow: Muzeum Narodowe w Krakowie, 1990. – 146 s.

169. Taylor R. Ottoman embroidery. – Wesel, 1993. – 230 s.

170. Tomkiewicz W. Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII. – Wrocław: Zaklad im. Ossolinskich, 1952. – 170 s.

171. Treiderowa A. Fabryki pasów polskich w Krakowie // „Rocznik Krakowski" 1963, t. XXXVI, z. 2-3. – Kraków: Wyd. PAN. – S. 138 - 162.

172. Trillerowna F. Miesczancy Wschodu we Lwowie // Miesiecznik Heraldyczny. – 1935. – N 10. – S. 154 - 168.

173. Turnau I. Odzież mieszczanstwa warszawskiego w XVIII w. – Wrocław: Zaklad im. Ossolinskich, 1967 – 404 s.

174. Urbańsky Wincenty. Przewodnik po powiecie buczackim. – Stanisławów, 1931. – 280 s.

175. Wróblewska-Markiewicz M. Pasy kontuszowe I recepcja ich formy. – Wałbrzych: Muzeum Okręgowe w Wałbrzychu, 1993. – 14 s.

176. Wróblewska-Markiewicz M. Uwagi o technice I technologii wykonania pasów kontuszowych // Tkaniny artystyczne z wieków XVIII i XIX. – Kraków: Wyd. PAN, 1997. – S. 47 - 54.

177. Wróblewska-Markiewicz M. Reconstrucje tkanin I tkaniny stylowe // Cepelia w zbiorach Centralnrgo Muzeum Włókiennictwa. – Pazdiernik–listopad. – Łodz: Centralne Muzeum włókiennictwa w Łodzi, 1999. – S. 33 - 51.

178. Zarnowiecki Ł. Historia tkanin jedwabnych. – Kijow, 1915. – 190 s.

179. Zarys historii włókiennictwa na ziemiach polskich do konca XVIII wieku / Pod red. Y. Kamińskiej I J. Turnau. – Warszawa-Krakow: Ossolineum, 1966. – 687 s.

Додаток **А**.

ТЕРМІНИ ЗОЛОТОТКАЦТВА

АДАМАШЕК – (з фр. – damas) – шовкова взориста тканина з блискучою поверхнею на лицевій стороні і матовою на звороті, орнамент утворений за рахунок чергування блискучої і матової поверхні.

АДЖАМСЬКИЙ – (араб. adjam – чужоземець) – чужоземний, згодом виключно перський. Коберець аджамський – коберець перський. Тканина перська.

АКСАМИТ – дороговартісна тканина ручної роботи, заткана по шовковому фону пряденою золотою чи срібною ниткою.

АЛЕПСЬКА ТКАНИНА – від назви міста Алепо (Aleppo) в Туреччині. В Україні алепськими тканинами у XVII – XVIII ст. йменували коштовні привощні шовкові тканини.

АЛЕТБЕЗ – від тур. “картатий” – картата кольорова тканина, шовкова.

АЛТАБАС – найдорожча парча (з тюркського "алтун" – золото, "бязь" – тканина, або з араб. – "ад, ду, бадж” – парча). Технологічно тотожна з будовою візантійського гладкого оксамиту. В Європі: examitum, samitum, samita. Відмінність західноєвропейського оксамиту від східного алтабасу полягає в тому, що на заході використовували прядене золото, східні ж алтабаси в більшості випадків виконані "волоченим" золотом.

АЛЬТОБАССО (altobasso) – назва італійського оксамиту, фактура якого стрижена у двох рівнях, у більшості випадків має золототкане тло.

АНАДОЛЬСЬКИЙ (від тур. Anadolu) – тобто, Анатолії (Малої Азії), анатолійський.

АНДЕЗ – міра довжини, "лікоть" турецького, перського походження.

АПРАК – (з араб. "абрак" – чорно-білий). Тканина в апрак – з орнаментом у формі листя.

АРМУАСИН – (фр. armoissin, іт. armessino) – тонка тафта без полиску, найкраща виготовлялася у Генуї, нижчої якості – у Ліоні з XVI ст.

АТЛАС – (араб. гладенький) – тканина атласного переплетення з ниток штапельного та натурального шовку-сирцю в основі і крученої шовкової або бавовняної пряжі в пітканні. За обробкою атлас буває відбілений, гладкофарбований і вибивний.

АТЛАС ЗОЛОТНИЙ – щільна важка шовкова тканина, заткана по гладкому "красочному" фону золотною (пряденою) ниткою.

БАЙБЕРЕК – тканина, основа якої утворена з добре вивареного дуже тонкого шовку з невеликим додаванням вовни, фарбованої в оранжевий колір.

БРОШЕ (від фр. brocher – ткати золотом) – взористі тканини, візерунок яких утворюється спеціальними нитками основи й піткання, які вміщуються в особливі човники, що називаються підкладними. В броше додатковий уток вводиться в межах кольорової плями (а не на всю ширину полотна). Узори в броше нагадують вишивку.

БРОКАТ (нім. brocat – парча) – шовкова або напівшовкова тканина, виткана або вигаптувана золотими або срібними нитками.

БУРУНЧУК – старотурецький термін, досьогодні існує в діалектах, означає фіранку, вельон, тюль, загалом – тонку шовкову тканину.

ВОЛОЧЕНЕ ЗОЛОТО – тонкий металевий дріт. Після XI ст. волочене золото замінюється "пряденим золотом", в якому замість дроту з металу використовується лляна чи шовкова нитка, обвита тонкою металевою смужкою. До XV ст. волочене золото майже зовсім витіснене з ткацьких станків.

ГАЗА – легка шовкова тканина, яка використовувалася як підкладка під тафту. В основі тканини – дві скручені нитки, в пітканні – слабоскручений шовк. Відома з XVIII ст.

ГІЙОБЕК – орнаментальний мотив турецького походження. Дослівно – "пупець". У килимах і тканинах – медальйон з орнаментом.

ГЛАЗЕТ – вид парчі, гладка безузорна тканина, лицева сторона якої суцільно заткана золотими або срібними нитками чи биттю (срібними стрічками).

ГОЛКИ – поперечні смужки рослиннного чи геометричного орнаменту на утягу шовкового пояса (Див. утяг).

ГОЛОВИ (ПОЯСА) – кінці шовкових поясів, орнаментовані крупними мотивами квіткових кущів, букетів, в'язанок та букетів, вміщених у вазони чи кошики.

ГРОДЕТУР, ГРОДЕНАПЛЬ – (фр. Gros de Tour, Gros de Naples) – французька шовкова тканина, грубша від тафти, узорна.

ДЕРБАБ (з перської – zarbat, дослівно “тканий золотом”) – тканина, заткана золотом.

ДІБА (ДИБА) (з тур. diba, перської didah – брокат) – турецький златоглав, що виготовлявся у XVII ст. для Польщі та Москви з кольоровою основою та золотою ниткою.

ДРАПП (іт. drappo d’oro, фр. drap d’or) – узорна тканина з шовковою основою, заткана металевими нитками.

ЗЛАТОГЛАВ – тканина, вироблена з шовку та золоченої нитки, парча.

ІЗОРБАФ (з перського "ізер" – золото, "баф" – тканина) – іранська двоколірна тонка шовкова тканина з нитками золота чи срібла та рисунком у смужку. Виконувалася сатиновим переплетенням.

КАМКА (камчате полотно) (з тюркського – kamka – тканина з шовку) – іранська шовкова тканина з кольоровими візерунками. Вирізняється тим, що нитки основи та утка не мають правильного (рівномірного) чергування між собою, і цим викликається поява візерунку. Ця техніка збереглася до наших днів у шовковій тканині, яка у Франції має назву дама (damas).

КАМКА КИЗИЛЬБАСЬКА – російська назва для перських тканин з фігурними орнаментальними мотивами, які виконувалися на золототканому (литому) тлі оксамиту з місцевості шаха Аббаса (1587 – 1628).

КАРАНФІЛ (з тур. karumfil) – мотив квітки або кореня гвоздики а також тюльпана та гіацинта в турецьких тканинах XVI – XVII ст.

КАРПОЛУСКА (польське karpioluska) – ритмічний взір риб'ячої луски золотого чи чорного кольорів, здебільшого на карміновому тлі, зустрічається в орнаментації кунтушових поясів.

КЕМГА (тур. kemha) – турецький брокат, який виготовлявся на мануфактурах Брусії в XVI ст.

КИТАЙКА – українська польська, російська, назва шовкової одноколірної тканини типу армуасіна.

КОПРИНА – (давньоруське – коприна), походить від коприва (кропива), з волокна якої виготовляли тканину. Коштовна привозна тканина в Київській Русі.

КРАЙКА – вузький узорний золотий галун, тканий на кроснах. Використовувався для обшиття одягу в XII – XIII ст. на теренах Русі, потряпляв з Візантії. (Термін крайка також використовується для означення тканого вовняного пояса в традиційному костюмі карпатських горян).

КУШАК (рос). – взористий пояс, виготовлений з шовку та золоченої нитки. У кінці XVIII ст. у Росії шовкові кушаки продукували астраханські вірмени (Кушачна мануфактура Ревіза Земєва (1752), братів Буніатових (1760).

ЛАМПАС – узорна тканина з подвійною основою та багатьма утковими укладами. Узорна. Візерунок утворюється за допомогою технік лансування та брокату, поєднання тла та узорів у довільному порядку. На поверхні тканини кожен мотив оточений виразним контуром.

ЛАНСУВАННЯ – техніка виконання узору на поверхні тканини за допомогою додаткових кольорових утків, так званих лансуючих. Вони проходять через усю ширину тканини і лише в місцях узору виступають на лицеву сторону тканини.

ЛИТИЙ ПОЯС – особливий тип пояса з золотною ниткою. Його лицева сторона була густо заткана золотною ниткою так, що не було видно шовкової основи.

МАКАТА (араб. Mak-ad – крісло, лавка, табурет до сидіння) – сьогодні в Туреччині макадом називають багату тканину, яка застилається на зофі. В Україні макатою прийнято називати тканину переткану золотом чи сріблом на шовковому тлі.

МЕДАЛЬЙОН – перський орнаментальний мотив у формі овала з гострими кінцями.

МОРА – (польське mora, фр. moire, іт. marezz) – шовкова одноколірна тканина з полиском.

МУРЦИПАНОВИЙ – золототканий, термін походить з Північної Анатолії.

ОКСАМИТ (бархат), з грецької “з шести ниток” – тканина з ворсовим візерунком на гладкому атласному чи сатиновому фоні. Оксамити мали назву риті, на парчевому фоні – золотні. Деколи в складну техніку узорних оксамитів вводили візерунки, виткані петлями золота, як в аксамитах. Такий бархат називали "аксамиченим".

ОКСАМИТ ДВОМОРХИЙ ("морх" – ворс) – оксамит, в якому фон мав нижчий ворс, а орнамент вищий.

ОБ'ЯР – шовкова гладка чи узорна тканина, заткана золотою чи срібною нитками. Розрізняють об'яр східного та західного виробництва. Об'ярі східні – саржевого переплетення з візерунком; західні – тип сучасного муара з репсовою проробкою.

ОСНОВА – система ниток, які складають конструкцію тканини. Перпендикулярні до ниток піткання; є нерухомими. У тканинах з подвійною основою, одна з ниток є основою фігурною, інша – в'яжучою. Фігурна основа не проглядається, підтримує верхній та нижній шари тканини. З основою в'яжучою переплітаються нитки піткання, які створюють візерунок. В

шовкових тканинах, як правило, застосовуються для основи нитки з цупкішого шовку.

ПАВОЛОКА – коштовна "заморська" бавовняна чи шовкова тканина, накидка. В Давній Русі паволока – означення дорогої тканини.

ПАРЧА (златоглав, сріблоглав) – (з тат. parca – взір, або тюркське barca – шовкова тканина) – коштовна шовкова тканина, суцільно заткана золотими чи срібними нитками. Вирізняють білу, червону та жовту парчу, в залежності від того, якого кольору застосовувались шовкові нитки, обкручені металевою ниткою. Перська парча, частіше була неоднолитою: виблискуюча металевою ниткою тканина становила тло, на якому виділявся шовковий квітковий орнамент.

ПІТКАННЯ (УТОК) – ситема ниток, які переплітаючись з нитками основи створюють тканину. В стосунку до основи проходять горизонтально. В узорних тканинах розрізняємо уток підставний та уток додатковий. Підставне піткання з основою складає тло тканини. Додаткові піткання творять узори.

"ПОЗИТИВКА" – тип двостороннього шовкового пояса, призначений для носіння на два боки. Частіше одна сторона пояса була зеленого кольору, інша – кармазинового.

ПОЛОТНЯНЕ ПЕРЕПЛЕТЕННЯ – у шовкових тканинах має назву ТАФТОВОГО – підставне ткацьке переплетення: одна нитка піткання переплітається з однією ниткою основи.

ПОЯС МАГНАТСЬКИЙ – тип двостороннього шовкового пояса, де одна сторона була суцільно заткана золотими чи срібними нитками ("на бляху") з тонким кольоровим візерунком, друга сторона пояса мала кольорове тло та тонкий срібний чи золотий візерунок.

РЕПС – шовкова тканина з полотняним переплетенням, але з різною товщиною основи і піткання.

РЯДКОВЕ (СКІСНЕ) переплетення – одна нитка піткання переплітає щонайменше дві нитки основи, а в наступному ряді – дві інші з пересуванням вправо чи вліво, внаслідок чого на поверхні тканини виступають скісні ряди.

САМІТ – тканина з подвійною основою та багатьох укладах уткових. узорна; взори виконуються за допомогою технік лансування та брокату, порядок переплетень у тлах та в узорах є різним. Частіше тло тканини має переплетення в рядковому (скісному) порядку, а взори – в простому.

СРІБЛОГЛАВ – парчева тканина зі срібною поверхнею.

СУХАРИК – (тур. sukarik) – орнаментальний мотив у формі садженця городньої квітки чи рослини, використовувався у ткацтві Близького Сходу. Відомий як один з основних елементів орнаментації голів шокових поясів.

СУХОЗЛІТКА (сухозлоть, дріт, сирма, хір) – металеві нитки, які використовуються у традиційній тканині населення Карпатського регіону.

ТАБІН – (фр. tabis) – шовкова тканина, щільніша від тафти, відома з XV ст.; східна дорогоцінна шовкова китайка, найдорожчі сорти перетикали золотом.

ТАКЕТА – (фр. Taquete) – тканина з подвійною основою та подвійним укладом утків. Нитки піткання переплітпють нитки основи в простому (тафтовому порядку).

ТАКЕТА ФАСОННА – (фр. Taquete facone) – середземноморська техніка ткання. Тканина з подвійною основою та багатьох укладах піткання, узорна. Візерунки виконуються за допомогою технік лансування та брокату. Переплетення як у тлі тканини так і на візерунках – прості (тафтові). Лицева та зворотня сторони тканини мають однакову кількість переплетень у тлах та в узорах.

ТАКЕТА ВИВОРІТНЯ – (фр. Taquete reversible) – техніка тканин двошарових, де візерунки виконуються лише технікою лансування. Кількість додаткових утків обмежена до двох або трьох. Колористика зворотньої сторони тканини є протилежною до лицієвої.

ТАФТА – (від перського tafte – тканина) – цупка глянцувата шовкова або бавовняна тканина полотняного переплетення.

ТРИП – дешевий оксамит з нижчої якості шовку. Виготовлявся в Гданську у XVII ст.

УТЯГ – середня частина шовкового тканого пояса, декорована мотивом "карпової луски" або поперечними орнаментальними смугами – пілками, яка завершувалася з обох боків широкими "берегами" з великими орнаментальними мотивами.

ФАТА – легка шовкова тканина з некручених ниток.

ФОФУДЯ – (давньоруське “фофуді” – з грецького) – дороговартісна привозна тканина в Київській Русі.

ЦЕНДАД – шовкова італійська тканина подібна до тафти.

ЦЕРБАФТ – найвищої якості оксамит із золототканим фоном. Виготовлявся на турецьких мануфактурах у Брусії. Тканини призначалися на подарунки для іноземних посольств при султанському дворі у XVI – XVII ст.

ЦИБУХ – (тур. "чубук" – прут, патик). У тканині – смугастий; "в цибухи" – в смужки.

ЧАТМА – взористий оксамит з атласним тлом. Виготовлявся у Брусії від XV до XVIII ст. Використовувався для одягу при дворі султана.

ЧІНТАМАНІ – орнаментальний мотив у формі трьох куль оточених подвійною хмаркою, назва якого походить із санскриту, що означає дорогоцінний цілющий камінь. Використовувався у перському та турецькому ткацтві та килимарстві XVI – XVII ст.

Додаток **Б**.

МАЙСТРИ

АБДИЛШИМ'ЯНОВИЧ П. – виробник шовкових поясів, вірменського або татарського походження. У другій половині XVIII ст. мав на меті разом з І. Вишневським, Д. Місієровичем заснувати на теренах Польщі ткацьку мануфактуру з виготовленню поясів. Просив короля Станіслава Августа про привілеї на виробництво. Однак невідомо, чи привілей отримав. *(Mańkowski T. Influence of islamic Art In Poland / Reprinted from Arts Islamica. – Vol. II. – Part 1. – S. 98).*

A. S. – ініціали ткача, який підписував пояси: *Me fecit A. S.* Та *A. S.*, працював у майстерні Куткора, що підтверджується на підставі подібності орнаментальних мотивів на поясах, які підписувалися *Kutkorz, Me fecit A.S. (Chruszczyńska Jadwiga. Pasy kontuszowe z polskich manufactur I pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1995. – S. 308).*

ГАДОВСЬКИЙ ЯН – білоруський ткач XVIII ст. з містечка Несвіжа. У 1757 – 1758 рр. навчався золототкацького ремесла у місті Станіславові (Івано-Франківську) в майстерні І. Маджарського. *(Голод І. В. Осередки західноукраїнського художнього ткацтва барокової доби // Вісник ЛДІПДМ. Вип. 4. – Львів, 1993. – С. 34).*

ДИМОВИЧ АЛЕКСАНДР – грек. 1637 р. налагодив з дозволу ради міста Львова виготовлення тягучого золота й срібла та обкручування ним ниток. *(Mańkovki T. Polskie tkaniny I hafty w XVI – XVIII wieku. – Wrocław: Zaklad im. Ossolinskich, 1954. – S. 28).*

ЗЛОТОГЛОВНІЧЕК ІВАН – бродівський міщанин, який після 1644 року провадив виробництво шокових та золототканих виробів у майстерні Мануеля Корфінського в Бродах. *(Mańkovki T. Pasy wschodnie a pasy polskie…Presente dans le seanse du 18. V. 1933 / Bulletin de l'Academie Polonaise des sciences et des lettres. Cracovie: Wyd. PAN, 1933. – S. 87).*

КИРИЛОВИЧ ІВАН – бродівський ткач-золотоголовник, який 1666 року перейняв шовкоткальню Мануеля Корфінського в Бродах. Належав до бродівського ремісничого цеху "Artii artifici Brodientia". *(Созанський І. З минувщини міста Бродів (причинки до історії міста в XVII в).. Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка, том 97, рік 1910., кн. 5. // Броди і Брідщина: Історико–мемуарний збірник за ред. Ярослава Чумака. – Торонто, 1988. – С. 69).*

КОРФІНСЬКИЙ МАНУЕЛЬ (ЕММАНУІЛ) – грецький ткач-золотоглавник XVII ст. 1640 року заснував золототкацьку майстерню у Бродах, від 1644 року працював у Львові. Найдавніші архівні згадки про перебування Корфінського в Бродах датуються 1639 р., коли Мануіл "реклямував дорогою судової інтервенції по смерті вірменина Норсезовича крім звичайних ковpів, також один гаптований сріблом і золотом". *(Созанський І. Вказана праця. – С. 65).*

ЛУКАШЕВИЧ ЯЦКО – ткач з Бродів, у 1641 році поступив у золототкацьку майстерню Мануеля Корфінського як підмайстер "золотоголовничок". (*Созанський І. Вказана праця. – С. 65).*

МАДЖАРСЬКИЙ (МАДЖАРЕНЦ) ІОАН (ЯН, ІВАН) – відомий вірменський ткач XVIII ст , походив зі Стамбула. Засновник золототкацької майстерні-персіярні у галицькому місті Станіславові (Івано-Франківськ) у першій половині XVIII ст. Діяльність М. І. мала велике значення для розвитку золототкацтва не лише в Україні, а й у Польщі, Білорусії. Він організував виробництво коштовних тканин "на східний зразок" у Несвіжі, Слуцьку (Білорусь), де від 1757 р виготовляли ткані золотом і сріблом шовкові пояси. *(Якунина Л. И. Слуцкие пояса. – Минск: Издательство Академии наук БССР, 1960. – 239 с.; Chruszczszyńska J.: Kilka szczegółów dotyczących radzwilowskich persjarni w Neświeżu I Słucku oraz pasów z nich pochodzących // Ubiory w Polsce. Materialy III Sesji Klubu Kostiumologji I tkaniny artystyczneJ.: – Warszawa: Interpress, 1994. – S. 85 – 97).*

МАРКОВИЧ ЯН – ткач, який на початку XVIII ст. виготовляв шовкові пояси у Львові. Вироби марковані “Te Jan Markowicz anno 1701”. *(Мусієнко П. Н. Тканини // Історія українського мистецтва: У 6 томах. – К., 1969. Т. – 4. – Кн. 1. – С. 266).*

МІКОНОВИЧ ЕВОН – вірменський ткач, який разом з Якубом Піотровичем на початку XVIII ст. у Стамбулі виготовляв золотолиті пояси на експорт до Польщі. *(Mańkovki T. Polskie tkaniny I hafty w XVI – XVIII wieku. – Wrocław: Zaklad im. Ossolinskich, 1954. – S. 69).*

МІШОРОВИЧ ДОМІНІК – ткач вірменського походження. На українські землі прибув з Туреччини у першій половині XVIII ст. Спочатку працював у Станіславові (Івано-Франківськ), пізніше переїхав до Бродів. Виготовляв макати та шовкові пояси, так звані "стамбульські". Вироби з його підписом не відомі. *(Mańkovki T. Polskie tkaniny I hafty w XVI – XVIII wieku. – Wrocław: Zaklad im. Ossolinskich, 1954. – S. 32).*

НАГОРЯНСЬКІ – родина ткачів, які мешкали в Бучачі. Родина в кінці 70–х років XIX ст. ткала "уставки" до сорочок. Від 1879 року під патронатом Оскара Потоцького, брати Володимир, Іван, Степан та Дмитро Нагорянські почали виготовляти шовкові макати за складною "східною" технологією. 1894 року ткачів Нагорянських було десятеро. Їх прізвище фігурує поряд з ініціалами Потоцького, його гербом та написом “Buczacz” на тканих марках бучацьких виробів. *(Sołtan Abragowicz K. Wystawa Makaty buczckie // “Gazeta Lwowska”. – 1904. Z. 29. VI).*

ПЙОТРОВИЧ ЯКУБ (ЯКІВ) – вірменський ткач, який разом з Евоном Міконовичем на початку XVIII ст. у Стамбулі виготовляв золотолиті пояси на експорт до Польщі. *(Mańkovki T. Polskie tkaniny I hafty w XVI – XVIII wieku. – Wrocław: Zaklad im. Ossolinskich, 1954. – S. 69).*

ПОПЕЛЬ МІХАЛ (МИХАЙЛО) – працівник і власник персіярні, що діяла в другій половині XVIII ст. в Уневі. *(Mańkovki T. Polskie tkaniny I hafty w XVI– XVIII wieku. – Wrocław: Zaklad im. Ossolinskich, 1954. – S. 97.; Chruszczyńska Jadwiga. Pasy kontuszowe z polskich manufactur I pracowni w*

zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1995. – S. 329).

ПРАВИЦЬКИИ МАРТИН – ткач, народжений у Станіславові (Івано-Франківськ), вивчав ткацтво на фабриці "менделькoвій" у Станіславові. Пізніше на фабриці був челядником. Працював у Кракові та Варшаві. 1774 року прийнятий на гродненську фабрику Вінсента Дю Піне. *(Chruszczyńska Jadwiga. Pasy kontuszowe z polskich manufactur I pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1995. – S. 329).*

ПРИЛУЦЬКИЙ ЯН – ткач з Бродів, середини XVII ст., працював у майстерні златоглавника М. Корфінського. *(Голод І.В. Осередки західноукраїнського художнього ткацтва барокової доби // Вісник ЛДІПДУ. Вип. 4. – Львів, 1993. С. 40).*

ХОЄЦЬКИЙ ТОМАШ – ткач з Несвіжа (Білорусь), 1757 р. навчався у золототкацькій майстерні Маджарського в Станіславові (Івано-Франківськ). *(Mańkovki T. Polskie tkaniny I hafty w XVI – XVIII wieku. – Wrocław: Zaklad im. Ossolinskich, 1954. – S. 69).*

ШЕЛІМАНД (ШОЛІМАНД) ФРАНТІШЕК (ФРАНСУА) – ткач і підприємець-фабрикант, уродженець Ліона. 1774 року прибув з Франції до Гродно для керівництва персіярнею. 1781 року працював на фабриці у Кобилках. 1791 року заснував ткацьку майстерню у Корці на Волині. *(Chruszczyńska Jadwiga. Pasy kontuszowe z polskich manufactur I pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1995. – S. 331).*

Додаток **В**

ІЛЮСТРАЦІЇ

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

2.1. Фрагмент золототканої стрічки з великокняжого поховання в Володимирі. Іспанія. XII ст. (за репродукцією: Фехнер М. В. Шелковые ткани в средневековой Восточной Европе // Советская Археология. – 1982. – №2. – С. 68).

2.2. Фрагмент золототканої тканини з жіночого поховання. Росава (Київська обл.). Іспанія. XII ст. (за репродукцією: Фехнер М. В. Шелковые ткани в средневековой Восточной Европе // Советская Археология. – 1982. – №2. – С. 68).

2.3. Фрагменти іспанських золототканих стрічок XII ст. з давньоруських поховань. (за репродукцією: Фехнер М. В. Шелковые ткани в средневековой Восточной Европе // Советская Археология. – 1982. – №2. – С. 69).

2.4. Фрагмент тканини аксамит. Персія. XVI ст. (за репродукцією: Иранские ткани XVI – XVII веков. Коллекции Эрмитажа. Выпуск 26. – Л.: Аврора, 1975. – компл. откр).

2.5. Фрагменти золотних атласних тканин. Туреччина. XVI – XVII ст. (за репродукцією: Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей. – М.-Л.: Изобразительное искусство, 1934. – Іл. 118 - 120, 122).

2.6. Фрагменти парчевих тканин. Златоглав. Персія. XVII ст. (за репродукціями: Соболев Н.Н. Вказана праця. – Іл. 78 - 80).

2.7. Пояс. Шовкова та золота металева нитка. Туреччина. Стамбул. перша половина XVII ст. MNK . Інв. № MNK XIX 2500. (за репродукцією: Taszycka M. Pasy wschodnnie. Katalog zbiiorow MNK. – Krakow: Muzeum Narodowe w Krakowie, 1990. – № 22).

2.8. Пояс. Шовкова та золота металева нитка. Туреччина. Стамбул. Перша половина XVII ст. MNK. Інв. № MNK 370 RW. (за репродукцією: Taszycka M. Pasy wschodnnie. Katalog zbiiorow MNK. – Krakow: Muzeum Narodowe w Krakowie, 1990. – № 21).

2.9. Пояс. Шовкова та золота металева нитка. Туречина. Стамбул. перша половина XVII ст. MNK. Інв. № MNK XIX 2505. (за репродукцією: Taszycka M. Pasy wschodnnie. Katalog zbiiorow MNK. – Krakow: Muzeum Narodowe w Krakowie, 1990. – № 23).

2.10. Фрагмент шовкового пояса. Персія. XVII ст. (за репродукцією: Polonische Seiden des 18 und 19 Jahrunerts. Kontuschgurtel und Makata. – Karl Marx Stadt: Staatlishe Museen Karl-Marx-Stadt, 1988. – S 3).

3.1. Фрагмент декоративної макати з гербом Марка Матчинського. Шовк, металева нитка. Броди. Середина XVII ст. ЛІМ. Інв. № 1523.

3.2. Зразки марок золототканих поясів XVIII ст. (за репродукцією: Chruszczyńska Jadwiga. Pasy kontuszowe z polskich manufactur I pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1995. – S. 270).

3.3. Зразки марок золототканих поясів XVIII ст. (за репродукцією: Chruszczyńska Jadwiga. Pasy kontuszowe z polskich manufactur I pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1995. – S. 271).

3.4. Зразки марок золототканих поясів XVIII ст. (за репродукцією: Chruszczyńska Jadwiga. Pasy kontuszowe z polskich manufactur I pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1995. – S. 271).

3.5. Фрагмент пояса. Шовк. Марка К. Ф. Ф. К. Ш. МЕХП ІН НАН України. Інв. № ЕП 1983.

3.6. Фрагмент макати. Шовк. Срібна металева нитка. Персія. XVII – XVIII ст.? ЛІМ. . Інв. № Тк 43.

3.7. Маката. Шовк. Золота металева нитка. Туреччина. XVII ст. ЛІМ. Інв. № Тк 43.

3.8. Маката. Шовк. Оксамит. Майстерня Галичини. XVII ст. (?) ЛІМ. Інв. № ТК – 44.

3.9. Маката. Шовк. Срібна металева нитка. Майстерня Галичини. XVIII ст. ЛІМ. Інв. № ТК – 58.

3.10. Маката. Шовк. Золота металева нитка. Майстерня Галичини. XVIII ст. ЛІМ. Інв. № ТК – 44.

3.11. Маката. Шовк. Золота металева нитка. Майстерня Галичини. XVIII ст. ЛІМ Інв. № ТК – 10.

3.12. Маката. Шовк. Срібна металева нитка. Франція. Початок XIX ст. ЛІМ. Інв. № ТК – 49.

3.13. Я. Шванковський? Надгробна хоругва Костянтина Корнякта 1603 р.(?). ЛІМ. (за репродукцією: Білецький П. Український портретний живопис XVII – XVIII ст. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 36).

3.14. Орнаментальний мотив “сухарик” в головах золототканих поясів. (за репродукцією: Zarnowiecki Ł. Historia tkanin jedwabnych. – Kijow, 1915. – S 163).

3.15. Пояс. Шовкова та металева золота нитка. Кобилки?. Друга пол. XVIII ст. ЛІМ. Інв. № Тк 976.

3.16. Пояс. Шовк. Золота металева нитка. Кобилки. Майстерня Пасхаліса Якубовича. Кінець XVIII ст. ДМУДМ. Інв. № КТ 4363.

3.17. Пояс. Шовк. Металева золота нитка. Слуцьк. Др. пол. XVIII ст. МЕХП. Інв. № ЕП 1968.

3.18. Пояс. Шовк. Металева золота нитка. Слуцьк. Др. пол. XVIII ст. МЕХП. Інв. № ЕП 1736.

3.19. Пояс. Шовк. Металева срібна нитка. Слуцьк. Др. пол. XVIII ст. МЕХП. Інв. № ЕП 3220.

3.20. Пояс. Шовк. Металева золота нитка. Слуцьк. Др. пол. XVIII ст. МЕХП. Інв. № ЕП 1477.

3.21. Пояс. Шовк. Золота металева нитка. Персія, Галичина. Поч. XVIII ст.? МЕХП. Інв. № ЕП 576.

3.22. Пояс. Шовк. Золота та срібна металева нитка. Станіславів. Майстерня Іоана Маджарського. Близько 1757 – 1768 рр. МЕХП. Інв. № 1980.

3.23. Фрагмент пояса. Золота та срібна металева нитка. Станіславів. Несвіж? Майстерня Іоана Маджарського. MNW. Близько 1757 – 1768 рр. Інв. №SZT 511MNW (156538 MNW). (за репродукцією: Chruszczyńska Jadwiga. Pasy kontuszowe z polskich manufactur I pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1995. – S. 51).

3.24. Фрагмент пояса. Шовк. Золота та срібна металева нитка. Куткір. Друга половина XVIII ст. MNW. Інв. № SZT 413 MNW (156348 MNW). (за репродукцією: Chruszczyńska Jadwiga. Pasy kontuszowe z polskich manufactur I pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1995. – S. 52).

3.25. Фрагмент пояса. Золота і срібна металева нитка. Станіславів. Майстерня Іоана Маджарського. MNW. Близько 1757 – 1768 рр. Інв. № MNW (156535 MNW). (за репродукцією: Chruszczyńska Jadwiga. Pasy kontuszowe z polskich manufactur I pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1995. – S. 53).

3.26. Фрагмент пояса. Шовк. Золота та срібна металева нитка. Куткір. Др. пол. XVIII ст. MNW. Інв. № SZT 413 MNW (156348 MNW). (за репродукцією: Chruszczyńska Jadwiga. Вказана праця. – S. 242).

4.1. Фрагмент інтер’єру палацу в Мальчицях (Львівська обл.). 1938 р. (за репродукцією: Orłowicz M., Kordys Roman. Illustrienter Fuhrer durch Galicien / Mit einen Anhang: Ost-Shleisen von Johan Kotas und Josef Londrin. – Berlin, 1989. – XVI. – S. 78).

4.2. Фрагмент інтер’єру президентського салону у Варшавському королівському замку (Польща).

4.3. Фрагменти макат в інтер'єрі холу палацу Й. Брандта в Оронську (Польща).

4.4. Маката. Бучач. Шовк. Металева золота та срібна нитка. Близько 1878 р. MNW. Інв. № SZT 1954. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Makaty Buczackie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1996. – S. 26).

4.5. Маката. Бучач. Льон. Металева золочена нитка. Кінець XIX ст. MNW. Інв. № SZT 2395. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – S. 22).

4.6. Маката. Бучач. Льон. Металева золочена нитка. Кінець XIX ст. MNW. Інв. № SZT 2584 MNW. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – S. 24).

4.7. Маката. Бучач. Льон. Металева золочена нитка. Кінець XIX ст. MNW. Інв. № SZT 2583. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – S. 25).

4.8. Маката. Бучач. Вовна, золочена металева нитка. Кінець XIX ст. МЕХП. (за репродукцією: Державний музей етнографії та художніх помислів АН УРСР: Альбом. – К.: Мистецтво, 1978. – Іл. 20).

4.9. Фрагмент макати. Бучач. Кінець XIX ст. Шовк. ЛІМ. Інв. № ТК 42026647.

4.10. Маката. Бучач. Шовк, металева золочена нитка. MNW. Інв. № SZT 1963 MNW. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – S. 29).

4.11. Маката. Бучач. Шовк, металева золочена нитка. MNW. Інв. № SZT 1959. MNW. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – S. 31).

4.12. Маката. Бучач. Шовк, металева золочена нитка. MNW. Інв. № SZT 1959. MNW. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – S. 31).

4.13. Маката. Бучач. Шовк, металева золочена нитка. MNW. Інв. № SZT 1955. MNW. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – S. 32).

4.14.Маката. Бучач. Шовк, металева золочена нитка. MNW. Інв. № SZT 1955. MNW. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – S. 32).

4.15. Маката. Бучач. Шовк, металева золочена нитка. MNW. Інв. № SZT 2363. MNW. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – T.III).

4.16. Маката. Бучач. Шовк, металева золочена нитка. MNW. Інв. № SZT 2365. MNW. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – S. 33).

4.17. Маката. Бучач. Шовк, металева золочена нитка. MNW. Інв. № SZT 1961. MNW. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – S. 28).

4.18. Маката. Бучач. Шовк, металева золочена нитка. MNW. Інв. № SZT 1960. MNW. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – S. 30).

4.19. Фрагмент макати. Бучач. Кінець XIX– початок XX ст. Шовк, металева срібна нитка. ЛІМ. Інв. № ТК 4026619.

4.20. Фрагмент макати. Бучач. Кінець XIX– початок XX ст. Шовк, металева срібна нитка. MNW. Інв. № SZT 1958. MNW. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – S. 35).

4.21. Маката. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева срібна нитка. MNW. Інв. № SZT 1958. MNW. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – S. 34).

4.22. Фрагмент макати. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева срібна та золота нитка. MNW. Інв. № SZT 1956. MNW. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – S. 37).

4.23. Маката. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, вовна, срібна нитка. MWL. Інв. № CMWL 9649/z/1260. (за репродукцією: Wróblewska-Markiewicz M. Pasy kontuszowe I recepcja ich formy. – Wałbrzych: Muzeum Okręgowe w Wałbrzychu, 1993. – S 12.

4.24. Фрагмент макати. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева срібна та зролота нитка. ЛІМ. Інв. № 1884.

4.25. Фрагмент макати. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева срібна та зролота нитка. ЛІМ. Інв. № 3362.

4.26. Фрагмент макати. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева срібна та зролота нитка. ТКМ Інв. № ТК 913.

4.27. Маката. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, вовна, срібна нитка. CMWL. Інв. № CMWL 9649/z/1246. (за репродукцією: Polonische

Seiden des 18 und 19 Jahrunerts. Kontuschgurtel und Makata. – Karl Marx Stadt: Staatlishe Museen Karl-Marx-Stadt, 1988. – S 14.

4.28. Маката. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева срібна нитка. MNW. Інв. № SZT 3146. MNW. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – S. 56).

4.29. Маката. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева срібна нитка. MNW. Інв. № SZT 1953. MNW.

4.30. Фрагмент макати. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева срібна та зролота нитка. МЕХП. Інв. № ЕП 1896.

4.31. Маката. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева срібна нитка. MNW. Інв. № SZT 1949. MNW. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – S. 53).

4.32. Маката. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева срібна нитка. MNW. Інв. № SZT 1450. MNW. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – T. XII).

4.33. Маката. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева срібна нитка. MNW. Інв. № SZT 539. MNW. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – T. VII).

4.34. Маката. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева золота нитка. ТКМ Інв. № 1289.

4.35. Фрагмент макати. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева золота нитка. МЕХП. Інв. № ЕП 1894.

4.36. Фрагмент макати. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева золота нитка. МЕХП. Інв. № ЕП 1894.

4.37. Фрагмент макати. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева золота нитка. ЛІМ. Інв. № 2316.

4.38. Маката. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева золота нитка. MNW. Інв. № SZT 10. MNW. (за репродукцією: Chruszczszyńska J.: Вказана праця. – S. 46).

4.39.Фрагмент макати. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева золота нитка. MNW. Інв. № SZT 10. MNW. (за репродукцією: Chruszcszyńska J.: Вказана праця. – S. 47).

4.40. Фрагмент макати. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева золота нитка. MNW. Інв. № SZT 1950. MNW. (за репродукцією: Chruszcszyńska J.: Вказана праця. – T. IX).

4.41. Маката. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева золота нитка. MNW. Інв. № SZT 1952. MNW. (за репродукцією: Chruszcszyńska J.: Вказана праця. – T. X).

4.42. Маката. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева золота нитка. MNW. Інв. № SZT 182. MNW. (за репродукцією: Chruszcszyńska J.: Вказана праця. – T. XI).

4.43. Маката. Бучач. Кінець XIX – початок XX ст. Шовк, металева золота нитка. CMWL. Інв. № CMWL 15661. (за репродукцією: Polonische Seiden des 18 und 19 Jahrunerts. Kontuschgurtel und Makata. – Karl Marx Stadt: Staatlishe Museen Karl-Marx-Stadt, 1988. – S 14).

4.44. Марки бучацьких макат. Шовк. (за репродукцією: Chruszcszyńska J.: Вказана праця. – S. 10 – 11).

4.45. Фрагменти заправних рисунків бучацьких виробів. ТКМ. Інв. № ТКМНД 4379.

4.46. Фрагменти заправних рисунків бучацьких виробів. ТКМ. Інв. № ТКМНД 4379.

4.47. Фрагменти заправних рисунків бучацьких виробів. ТКМ. Інв. № ТКМНД 4379.

4.48. Фрагменти заправних рисунків бучацьких виробів. ТКМ. Інв. № ТКМНД 4379.

4.49. Фрагменти заправних рисунків бучацьких виробів. ТКМ. Інв. № ТКМНД 4379.

4.50. Фрагменти заправних рисунків бучацьких виробів. ТКМ. Інв. № ТКМНД 4379.

4.51. Фрагменти заправних рисунків бучацьких виробів. ТКМ. Інв. № ТКМНД 4379.

4.52. Зразки орнаментальних мотивів традиційних подільських килимів. (за репродукцією: Сидорович С. Й. Художня тканина Західних областей УРСР. – К.: Наукова думка, 1979. – С. 120).

4.53. Зразки орнаментальних мотивів традиційних подільських килимів. (за репродукцією: Сидорович С. Й. Вказана праця. – С. 121).

4.54. Зразки орнаментальних мотивів традиційних подільських килимів. (за репродукцією: Сидорович С. Й. Вказана праця. – С. 123).

4.55. Фрагменти оздоблення голів золототканих поясів XVIII ст. (за репродукцією: Mańkowski T. Orient w polskiej kulturze artystyczneJ.: – Wrocław-Kraków: Zaklad Narodowe im. Ossolinskich, 1959. – S.167).

4.56. Фрагмент заправного рисунка слуцького пояса, що використовувався в бучацькій майстерні з підписом “Kunst Druckerei Josef Ebele. Wien. Schottenfeldgasse, 38. ТКМ. Інв. № ТКМНД 4379.

4.57. Фрагмент макати. Вовна, металева золотна нитка. Кіцмань. Буковина. Початок ХХ ст. ДМУДМ. Інв. № КТ 1700.

4.58. Фрагмент макати. Вовна, металева золотна нитка. Кіцмань. Буковина. Початок ХХ ст. ДМУДМ. Інв. № КТ 1712.

4.59. Фрагмент макати. Вовна, металева золотна та срібна нитка. Кіцмань. Буковина. Початок ХХ ст. ДМУДМ. Інв. № 1711.

4.60. Фрагмент макати. Millenium. Шовк, золота металева нитка. Товариство Крак, Ванда (РП), початок 60-х рр. ХХ ст. (за репродукцією: Wróblewska-Markiewicz M. Reconstrucje tkanin I tkaniny stylowe // Cepelia w zbiorach Centralnrgo Muzeum Włókiennictwa. – Pazdiernik– listopad. – Łodz: Centralne Muzeum włókiennictwa w Łodzi, 1999. – S. 36).

4.61. Фрагмент ескізу до макати «Квіти». Тамара Ханс. Лодзь, 1954. (за репродукцією: (за репродукцією: Biliewicz Huber. Enklawa Ładu. Uwagi o tkaninach żakardowych w “Ładzie” // Cepelia w zbiorach Centralnego Muzeum Wlókennicwa. – Łodz, 1999. – S 61).

4.62. Фрагмент макати Квіти. Данута Яворська. Лодзь, 1955. (за репродукцією: Biliewicz Huber. Enklawa Ładu. Uwagi o tkaninach żakardowych w “Ładzie” // Cepelia w zbiorach Centralnego Muzeum Wlókennicwa. – Łodz, 1999. – S. 59).

4.63. Фрагмент жакардової тканини “Качечки”. Софія Кодіс-Фреєр. Лодзь, 1959. (за репродукцією: Biliewicz Huber. Вказана праця. – S.63).