

Міністерство освіти та науки України
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

Історичний факультет
кафедра всесвітньої історії та релігієзнавства

Кваліфікаційна робота на тему:
**«Традиційна вишивка Західного Поділля кінця XIX – XX ст.:
техніки виконання, композиційні особливості та обрядові
функції»**

Спеціальність 014.03 Середня освіта (Історія)
Освітньо-професійна програма «Середня освіта (Історія)»

Здобувачки вищої освіти
освітньо-кваліфікаційного рівня «бакалавр»
Ярославської Наталії Михайлівни

Науковий керівник:
кандидат історичних наук, доцент
Костюк Леся Володимирівна

РЕЦЕНЗЕНТ:
доктор історичних наук, професор
Москалюк Микола Миколайович

Тернопіль 2026

Зміст

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. Історіографічний огляд дослідження	10
РОЗДІЛ II. Орнаментальна та композиційна структура західноподільської вишивки	13
РОЗДІЛ III. Технічні особливості вишивки подолян	23
РОЗДІЛ IV. Обрядові функції вишивки на Західному Поділлі	31
РОЗДІЛ V. Методичні аспекти вивчення традиційного вишивальництва Західного Поділля в курсі середньої школи	40
ВИСНОВОК	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	50
ДОДАТКИ	55

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Одним із важливих завдань сучасної держави є збереження, вивчення та популяризація культурної спадщини народу як невід'ємної складової його історичної пам'яті та національної ідентичності. Суспільні трансформації, процеси глобалізації, розвиток економіки та культури зумовлюють зростання інтересу до традиційних форм народного мистецтва, які відображають світоглядні засади, естетичні уподобання та історичний досвід попередніх поколінь. Звернення до витоків традиційної культури сприяє усвідомленню власної культурної самобутності, а також забезпечує передачу духовних і мистецьких надбань наступним поколінням.

Українське народне мистецтво є важливим об'єктом наукових досліджень, оскільки відзначається значною різноманітністю форм і змістів. Особливе місце в системі традиційної культури посідає декоративно-прикладне мистецтво, одним із найяскравіших проявів якого є народна вишивка. Найповніше художні та етнокультурні особливості українців відображає вишита сорочка, яка виступає не лише складовою традиційного костюма, а й важливим маркером національної ідентичності поряд із мовою, звичаями та релігійними традиціями. Вона є показником рівня розвитку матеріальної культури, результатом тривалих міжкультурних контактів і засобом самоідентифікації людини. Саме сорочка часто слугувала одним із головних критеріїв визначення належності особи до певного етнографічного регіону.

Тривалий час народний одяг залишався поза належною увагою дослідників через поширене уявлення про його незмінність. Проте вже з кінця XIX ст. під впливом соціально-економічних змін традиційний український костюм починає поступово втрачати свої локальні особливості. Перехід значної частини населення від аграрного способу життя до роботи на промислових підприємствах спричинив трансформацію традиційної культури, що позначилося й на особливостях оздоблення одягу різних етнографічних груп.

Особливе місце в системі народного вбрання подолян займала вишита сорочка, яка супроводжувала людину протягом усього життєвого циклу. Її

обов'язкова присутність у повсякденному та святковому побуті, використання в родинній обрядовості, пов'язаній із народженням, шлюбом і смертю, а також практика передачі вишитих сорочок у спадок свідчать про її важливе культурне та сакральне значення. У зв'язку з цим одним із пріоритетних завдань сучасної науки та суспільства є збереження і дослідження цього вагомego елементу культурної спадщини.

Вивчення традиційної подільської вишивки має важливе значення не лише для дослідження художньої культури регіону, а й для розуміння процесів формування етнокультурної спільноти подолян, їхніх звичаїв, традицій і духовних цінностей. Аналіз локальних особливостей орнаментики, кольорової гами та технік виконання дозволяє простежити культурні взаємовпливи, регіональну специфіку та закономірності розвитку української народної культури загалом. Подільська вишита сорочка містить значний матеріал для дослідження світоглядних уявлень населення регіону, що відображені в особливостях крою, декоративного оздоблення, орнаментальних композиціях і символіці кольорів. Незважаючи на наявність окремих наукових праць, присвячених подільській вишивці, багато аспектів, зокрема семантика орнаментів, символічне значення кольорової палітри та їхня роль у традиційній культурі, потребують більш ґрунтовного та комплексного вивчення.

Отже, актуальність дослідження зумовлена необхідністю поглибленого аналізу традиційної подільської вишивки як важливого явища матеріальної та духовної культури українського народу. Її вивчення сприяє збереженню національної культурної спадщини, розширенню знань про регіональні особливості українського народного мистецтва та поглибленню розуміння традиційного світогляду подолян. Особливої ваги ця проблематика набуває в сучасних умовах, коли вишивка активно інтегрується у модну індустрію та повсякденний одяг, а інтерес до символіки орнаментів, їхніх оберегових функцій і культурних смислів постійно зростає.

Метою кваліфікаційної роботи є комплексне вивчення традиційної вишивки Західного Поділля кінця XIX–XX ст. як важливої складової

матеріальної та духовної культури українського народу, дослідження її регіональних особливостей, технік виконання, орнаментально-символічної системи та функціонування в народному костюмі, родинній обрядовості й повсякденному житті населення.

Для досягнення поставленої мети передбачається розв'язання низки **наукових завдань**, а саме:

- проаналізувати стан наукової розробки проблеми дослідження традиційної вишивки Західного Поділля;
- дослідити орнаментальну та композиційну структуру західноподільської вишивки, визначити основні мотиви, принципи побудови орнаментів і їхню символіку;
- охарактеризувати технічні особливості вишивки подолян, з'ясувати специфіку матеріалів, технік виконання та локальних художніх традицій регіону;
- розкрити місце і значення вишивки в системі календарної та родинної обрядовості населення Західного Поділля, визначити її символічні та сакральні функції;
- проаналізувати можливості використання матеріалів про традиційне вишивальництво Західного Поділля в освітньому процесі закладів загальної середньої освіти;
- розробити методичні рекомендації щодо вивчення традиційного вишивальництва Західного Поділля в курсі середньої школи.

Об'єктом дослідження виступає матеріальна спадщина і декоративно-ужиткове мистецтво Західного Поділля.

Предметом дослідження є художні, технічні та символічні особливості традиційної вишивки Західного Поділля, її орнаментально-композиційна структура, кольорова гама, локальні регіональні відмінності, а також місце і функції вишивки в побуті, народних звичаях та родинній обрядовості подолян.

Хронологічні межі кваліфікаційної роботи охоплюють кінець XIX – XX ст. Обраний період є важливим етапом розвитку традиційної вишивки Західного Поділля, коли сформувалися та найповніше виявилися її регіональні

особливості, зокрема орнаментальні мотиви, кольорова гама й техніки виконання. Водночас це був період поступового переходу від традиційного укладу життя до модернізаційних процесів, які вплинули на народну культуру та спричинили трансформацію окремих елементів вишивальної традиції.

Методологічною основою роботи стали принципи історизму, об'єктивності, системності та наукової достовірності. Для досягнення поставленої мети було використано комплекс загальнонаукових і спеціально-історичних методів дослідження. Зокрема, порівняльно-історичний метод застосовано для виявлення особливостей розвитку вишивки Західного Поділля, проблемно-хронологічний – для висвітлення етапів її становлення та трансформації, порівняльно-етнографічний – для визначення спільних і відмінних рис регіональних традицій. Методи класифікації та типологізації дали змогу систематизувати орнаментальні мотиви, техніки виконання та композиційні особливості вишивки, а аналіз і синтез забезпечили узагальнення зібраного матеріалу та формулювання науково обґрунтованих висновків.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі традиційної вишивки Західного Поділля як важливої складової матеріальної та духовної культури регіону. На основі опрацювання наукової літератури здійснено спробу систематизувати відомості про орнаментальну й композиційну структуру західноподільської вишивки, охарактеризувати її технічні особливості, символіку основних мотивів та кольорової гами, а також визначити місце і функції вишитих виробів у побутовій та обрядовій культурі подолян. Комплексний підхід до вивчення проблеми дав змогу узагальнити малодосліджені аспекти традиційного вишивальництва Західного Поділля та простежити особливості його історичного розвитку.

Теоретичне значення кваліфікаційної роботи полягає у поглибленні наукових знань про традиційну вишивку Західного Поділля як етнокультурне явище. У роботі розкрито художньо-естетичні особливості регіональної вишивки, проаналізовано її орнаментальні, композиційні та технологічні характеристики, висвітлено символічне значення кольорів і візерунків, а також

обрядово-побутові функції вишитих виробів. Отримані результати сприяють кращому розумінню культурної спадщини подолян, особливостей формування їхніх естетичних уявлень і традицій, а також можуть бути використані у подальших етнографічних, історико-культурних та мистецтвознавчих дослідженнях.

Зв'язок роботи з науковими програмами. Бакалаврська робота виконана в межах наукового напрямку кафедри всесвітньої історії та релігієзнавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка «Релігія і Церква у контексті світових і суспільних трансформацій» (державний номер реєстрації 0123U101108) та «Україна-Європа-Світ: цивілізаційні аспекти розвитку» (державний номер реєстрації 0120U101569).

Апробація результатів дослідження. Основні теоретичні положення й практичні результати бакалаврської роботи були представлені, обговорені та отримали позитивну оцінку на засіданнях кафедри всесвітньої історії та релігієзнавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Окремі аспекти та результати дослідження апробовано шляхом публікації тез доповідей на міжнародних науково-практичних конференціях: «Scientific Research and Innovation: Proceedings of the 5th International Scientific and Practical Internet Conference» (April 2-3, 2026. FOP Marenichenko V.V., Dnipro, Ukraine, 153 p.); «Future of Work: Technological, Generational and Social Shifts: Proceedings of the 5th International Scientific and Practical Internet Conference» (May 7-8, 2026. FOP Marenichenko V.V., Dnipro, Ukraine, 291 p.).

Практичне значення дослідження полягає в тому, що його результати та основні положення можуть бути використані у подальших етнографічних і мистецтвознавчих працях, а також при підготовці наукових статей і узагальнюючих досліджень з проблематики традиційної вишивки. Опрацьовані матеріали можуть застосовуватися в експозиційній діяльності етнографічних музеїв під час створення тематичних виставок і експозицій, присвячених народному вбранню та декоративно-прикладному мистецтву. Крім того,

результати роботи можуть бути використані в освітньому процесі закладів загальної середньої освіти при викладанні курсів «Історія української повсякденності», «Українське народознавство» та дисциплін за вибором, а також у розробці навчально-методичних матеріалів і освітніх проєктів.

Структура роботи зумовлена логікою розкриття теми та складається зі вступу, п'яти розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

РОЗДІЛ I. Історіографічний огляд дослідження.

Дослідження традиційної вишивки Західного Поділля неодноразово привертало увагу науковців різних галузей – етнографів, мистецтвознавців, істориків та культурологів. У процесі розвитку наукової думки поступово накопичувався значний масив праць, присвячених орнаментально-композиційним особливостям, технікам виконання, символіці та звичаєво-обрядовим функціям вишитих виробів. Аналіз історіографії засвідчує поступовий перехід від описового характеру досліджень до комплексного структурно-мистецтвознавчого та семіотичного осмислення вишивки як складної системи культурних значень.

Початковий етап дослідження (кінець XIX – перша третина XX ст.) характеризується становленням етнографічного інтересу до народного одягу та декоративно-прикладного мистецтва. У цей період вишивка розглядається переважно як складова матеріальної культури, що фіксується у загальних описах без глибокого аналізу її семантики. Важливою працею цього етапу є дослідження В. Білецької [4], де вперше здійснено систематизацію сорочок за типами крою та орнаментальними особливостями. Авторка розглядає сорочку як цілісний елемент народного костюма, акцентуючи увагу на її еволюції та регіональних варіантах, що стало важливим кроком до наукової типологізації. У цей же час О. Кульчицька [44] у своїх працях формує уявлення про регіональну специфіку західноукраїнського одягу, зокрема підкреслює відмінності орнаментальних традицій, що дозволяє виокремити Західне Поділля як самобутній етнокультурний регіон.

Другий етап (середина XX ст.) пов'язаний із поступовим переходом від загального опису до регіонального та порівняльного аналізу. У розвідці І. Добрянської та І. Симоненко [23] подільська вишивка розглядається в системі західноукраїнських традицій, особлива увага приділяється колористиці та типології орнаментів. Дослідниці намагаються виокремити спільні та відмінні риси вишивки різних регіонів, що свідчить про формування порівняльного підходу.

Важливим кроком у розвитку регіональних студій є праця В. Борисенка [7], де аналізуються локальні особливості народного вбрання Поділля. Авторка детально описує специфіку крою та декоративного оздоблення, що дозволяє зрозуміти внутрішню диференціацію регіону. Значний внесок у формування історико-географічного контексту зробив Н. Григорійв [20], який у праці «Поділля. Географічно-історичний нарис» показав вплив природних умов, господарської діяльності та шляхів комунікації на формування локальних традицій. Саме цей підхід дозволив пояснити відмінності між окремими мікрорегіонами (зокрема Борщівщиною та іншими частинами Поділля) як результат історичної ізоляції або відкритості культурного простору.

Третій етап (1960–1980-ті рр.) характеризується становленням мистецтвознавчого підходу, у межах якого вишивка починає розглядатися як художня система зі складною структурою. У працях Р. Захарчук-Чугай [28] здійснюється комплексний аналіз української народної вишивки як поєднання техніки, композиції та естетики. Авторка акцентує увагу на технологічних особливостях, що дозволяє розглядати вишивку не лише як декоративне явище, а як результат складного творчого процесу.

Четвертий етап (кінець ХХ ст.) пов'язаний із переходом до семіотичного та символічного аналізу. У працях Л. Булгакової [9–15] вишивка інтерпретується як знакова система, що зберігає архаїчні світоглядні уявлення. Дослідниця аналізує орнаментальні структури як носії давніх культурних кодів, приділяючи особливу увагу семантиці геометричних мотивів та символіці кольору. Її роботи мають принципове значення, оскільки переводять дослідження вишивки у площину культурної антропології.

В роботі О. Косач [39] український орнамент інтерпретується як структурована система символів із власною логікою побудови. Авторка фактично закладає основи структурного підходу, що дозволяє аналізувати орнамент як текст культури. Технологічний аспект поглиблюється у дослідженнях О. Кулинич-Стахурської [43], де детально описано техніки

вишивання, матеріали та прийоми, що є важливим для реконструкції автентичних традицій.

У цьому ж контексті Н. Білоткач [6] розмежовує ритуальні та декоративні функції орнаменту, що дозволяє глибше зрозуміти трансформацію традиційної культури від сакральної до естетичної функції. Узагальнювальні праці Т. Каравасильєвої [36–38] формують синтетичне бачення української вишивки як цілісного мистецького явища, де регіональні традиції інтегруються у загальнонаціональний контекст.

Важливу джерельну групу становлять регіональні та музейні видання, зокрема альбом «Борщівщина. Народне мистецтво, побут та звичаї» [8], а також праці М. Білоуса [50] та М. Станкевича [60]. Ці дослідження мають особливу цінність, оскільки базуються на музейних колекціях і польових матеріалах, що дозволяє зафіксувати мікрорегіональні варіації Західного Поділля. Саме вони демонструють внутрішню неоднорідність традиції, зокрема відмінності у кольоровій гамі, техніках виконання та орнаментальних мотивах.

Окремий напрям становлять праці, присвячені семантиці та символіці орнаменту. У дослідженнях А. Гурської [21] орнамент розглядається як «мова української культури», що підлягає системному прочитанню. Подібний підхід розвиває Т. Островська [51], яка здійснює класифікацію давніх орнаментальних знаків. Публікації у журналі «Народна творчість та етнографія» (В. Драчук [25], О. Падовська [52], М. Селівачов [56; 57]) розкривають космогонічні, природні та символічні основи української орнаментики, підкреслюючи її системність і глибоку архаїчну основу.

Сучасний етап (2000–2020-ті рр.) характеризується поглибленням регіональних досліджень та використанням комплексної методології, що поєднує історичні, мистецтвознавчі та етнологічні підходи. У працях Л. Іваневич [31–34] здійснено систематизацію технік, класифікацію орнаментів та аналіз функціонального призначення вишивки Поділля. О. Сем'яник [58], О. Соколенко [59], Н. Волянчук [17] зосереджуються на локальних особливостях та регіональних варіантах, використовуючи польові матеріали та музейні фонди.

Значний внесок у сучасні дослідження зроблено також завдяки роботам, що поєднують етнографічні спостереження з аналізом усної історії, що дозволяє реконструювати традицію як живу, динамічну систему.

Отже, історіографічний аналіз засвідчує поступовий розвиток наукових підходів до вивчення вишивки Західного Поділля: від описово-етнографічного фіксування до мистецтвознавчого аналізу та семіотичної інтерпретації. Сучасна наука розглядає вишивку як багатофункціональне культурне явище, що поєднує художні, технологічні, символічні та соціальні аспекти, що забезпечує її комплексне наукове осмислення.

РОЗДІЛ II. Орнаментальна та композиційна структура західноподільської вишивки.

У структурі традиційного народного мистецтва Західного Поділля орнаментально-композиційна система вишивки нерозривно пов'язана з матеріальною основою її виготовлення, оскільки саме технологія підготовки полотна та вибір сировини значною мірою визначали як художні, так і конструктивні особливості виробу. Основою для виготовлення сорочок традиційно слугувало конопляне полотно, яке готували за складною технологією ручного виробництва. На відміну від північних регіонів України, де переважав льон, у подільському середовищі домінували коноплі, що забезпечували більш щільне й надзвичайно витривале волокно. Особливе значення мав процес «ретіння» – вимочування конопель у проточній воді місцевих річок, унаслідок чого тканина набувала характерного кремового або зеленкуватого відтінку, а з часом, під дією сонця та води, природно вибілювалася до шляхетної білизни. Саме така міцна основа була здатна витримати значну вагу густого вовняного вишиття, яке подекуди сягало кількох кілограмів на один виріб [15, с. 169].

Подальший розвиток матеріальної культури у другій половині XIX ст. зумовив появу нового явища, відомого в науковій літературі як «борщівська бавовна», що стала важливим етапом трансформації техніко-технологічних засад подільської вишивки. Під цим терміном розуміють використання бавовняних ниток, які надходили переважно з австро-угорських мануфактур, і поєднувалися з традиційною домашньою вовною. Така комбінація матеріалів дозволила значно ускладнити орнаментальні композиції: завдяки різній фактурі ниток вишивка ставала щільнішою, а поверхня набувала ефекту оксамитовості, коли світло ніби поглиналося глибиною шва. У результаті сорочка поступово трансформувалася з утилітарного елемента одягу у статусний виріб, що демонстрував як рівень майстерності виконавиці, так і соціальний статус родини [24, с. 69].

Невід'ємною складовою художньої системи західноподільської вишивки є її колористика, у якій провідну роль відіграє чорна вовна, що формує загальний емоційно-образний лад виробу. Сировиною слугувала вовна овець місцевої

породи – так званих «чорнотрушок», яка природно мала темно-коричневий або майже чорний відтінок. Для досягнення глибокого насиченого чорного кольору застосовували природні барвники – кору дуба, оболонки волоського горіха, коріння вільхи, а також «залізисту воду» з болотистих місцевостей, де сполуки заліза взаємодіяли з рослинними танінами, утворюючи стійкий пігмент. У народному світогляді чорний колір асоціювався з землею як джерелом життя, водночас у пізнішій традиції набув і трагічних історичних конотацій. З художнього погляду така вовна забезпечувала унікальний світлотіньовий ефект: завдяки ворсистій структурі орнамент змінювався від глибокого вугільного до графітового залежно від освітлення, що надавало композиції динамічності та візуальної глибини [36, с. 324].

З урахуванням матеріальної основи, колористичних особливостей та загальних принципів композиційної побудови, наступним важливим рівнем аналізу західноподільської вишивки є технологія нанесення нитки на полотно, яка в даному регіоні досягла рівня складного художнього гаптування. У цьому контексті вишивка постає не лише як декоративна практика, а як розвинена система технічних прийомів, що формувалися історично та перебували у тісному взаємозв'язку з матеріалами, естетичними запитами й локальними традиціями.

Фундаментальним архаїчним шаром є рахункові техніки, серед яких провідне місце посідає низинка (низь), що на Західному Поділлі набула статусу конструктивної основи орнаменту. Її сутність полягає у виконанні шва з виворітного боку полотна, де зображення формується шляхом системного перебору ниток основи. У регіональній традиції побутували «вузька» та «широка» низь, причому остання дозволяла створювати надзвичайно щільні орнаментальні площини з геометризowanними мотивами. Саме низинка стала базовою технікою, на якій згодом вибудовувалися складніші декоративні нашарування, а її монохромний характер (переважно чорний) сформував один із ключових візуальних кодів західноподільського гаптування [28, с. 137].

Наступним важливим елементом у структурі технік виступає верхоплут – поверхнево-настильний шов, який виконував перехідну та композиційно-

з'єднувальну функцію між щільними орнаментальними блоками та незаповненими ділянками полотна. Його техніка ґрунтується на створенні сітчастої основи, що обплітається ниткою без проколювання тканини, завдяки чому досягається ефект візуальної легкості та багат шаровості. У західноподільській традиції верхоплут часто поєднувався з кольоровими акцентами, утворюючи ефект внутрішнього мерехтіння та поступово переходячи у складніші мереживні форми [22, с. 12].

Період найвищого розвитку технік (середина XIX – початок XX ст.) пов'язаний із поширенням об'ємних швів, серед яких особливе місце посідають «колодочки». Ця техніка є характерною ознакою борщівського типу вишивки та базується на обкручуванні ниток основи, що формує рельєфні валики різної спрямованості. Завдяки використанню вовняних і бавовняних ниток («борщівська бавовна») досягається ефект оксамитової поверхні, а сама вишивка набуває виразного скульптурного характеру [9, с. 47]. Поряд із «колодочками» активно застосовувався «кучерявий шов» (бите), який формував ворсисту, петельчасту поверхню, що візуально нагадувала смушок і підсилювала тривимірність орнаменту [43, с. 76].

У процесі еволюції орнаментальних форм, коли відбувався поступовий перехід від строго геометричних до рослинно-стилізованих мотивів, у технічному арсеналі з'явилися допоміжні шви – стебнівка та тамбурний шов (ланцюжок). Вони виконували як контурну, так і декоративну функцію, забезпечуючи плавність ліній та структурну завершеність композиції. Водночас навіть у період нових впливів західноподільська традиція зберігала характерну щільність заповнення орнаментального поля, що залишалося однією з її визначальних стильових ознак [37, с. 54].

Подальший розвиток техніко-технологічної системи західноподільської вишивки засвідчує поступове проникнення нових способів оздоблення, серед яких особливе місце посідає косий хрестик. У мистецтвознавчій літературі ця техніка часто трактується як «інвазійна», оскільки її активне поширення наприкінці XIX ст. було зумовлене впливами міської та фабричної культури. Для

традиційного західноподільського гаптування хрестик спочатку був нетиповим явищем, адже його пласка структура не забезпечувала тієї монументальності та рельєфності, яка досягалася за допомогою низинки чи об'ємних швів. Поступове витіснення архаїчних технік хрестиком свідчить про процес певної уніфікації та спрощення традиційної системи. У пізніших зразках середини ХХ ст. помітні спроби імітації щільності давнього гаптування, однак візуально хрестик поступається вовняним технікам, втрачаючи характерну глибину та насиченість чорного кольору [55, с. 49].

Завершальним етапом еволюції технік стало поширення гладі (настилування), яка засвідчила перехід до більш природної, натуралістичної манери зображення рослинних мотивів. У західноподільській традиції гладь мала специфічні локальні риси: її часто виконували «по настилу», використовуючи попередньо прокладену нитку, що дозволяло частково зберегти характерну для регіону рельєфність. (Додаток А) Одночасно з цим відбувається розширення колористичної палітри, що поступово зменшує домінування чорної вовни. Попри це, навіть у поліхромних композиціях з квітковими мотивами зберігається традиційний принцип суцільного заповнення площини, коли орнамент настільки щільний, що фон повністю зникає. Це свідчить про глибоку стійкість естетичної установки на насиченість і матеріальну «щільність» зображення, сформовану ще в архаїчний період [58, с. 201].

Узагальнення морфологічної структури орнаментики Західного Поділля кінця ХІХ – ХХ ст. дозволяє розглядати її не як сукупність декоративних елементів, а як цілісну знаково-символічну систему. Вона функціонує як своєрідний код етнокультурної пам'яті регіону, зокрема Борщівщини, Заліщанщини та Чортківщини [13, с. 12]. У цей період мистецький розвиток регіону зазнає суттєвих трансформацій, зумовлених як внутрішньою еволюцією естетичних уявлень, так і зовнішніми соціокультурними чинниками — від поширення фабричних матеріалів до зміни світоглядних орієнтирів населення. Це дозволяє простежити перехід від архаїчного геометричного коду, де кожен

елемент мав чітке сакральне значення, до рослинно-натуралістичних форм, які поступово набувають рис художньої стилізації [34, с. 323].

Така трансформація відображає глибинний процес послаблення обрядово-магічної функції орнаменту. Якщо наприкінці XIX ст. вишивка виконувала насамперед сакральну-оберегову роль, пов'язану з традиційними уявленнями про світобудову, то упродовж XX століття вона дедалі більше трансформується у засіб художньої репрезентації та маркер національної ідентичності. У цьому контексті особливого значення набуває технологічний злам – перехід від жорстко регламентованих геометричних технік (низинка, стебнівка) до більш вільних способів виконання, таких як хрестик і гладь. Це дало змогу майстриням відтворювати складні рослинні композиції, адаптуючи традиційний «чорний канон» до нових естетичних умов модерної доби [6, с. 46].

Водночас геометричний пласт орнаментики цього періоду зберігає значну архаїчну основу і виступає як пережитковий елемент дохристиянських уявлень. Його домінування безпосередньо пов'язане з технікою низинки, яка формує чітку конструктивну систему орнаменту та задає йому «ламаний», ступінчастий характер ліній. У цій системі ромб та його варіації займають центральне місце, функціонуючи як багатозначні символи родючості, захисту та космогонічного порядку. У традиційних ансамблях сорочок такі мотиви формують щільні орнаментальні поля, що майже повністю перекривають основу тканини, створюючи ефект своєрідного «оберегового панцира», який підсилює захисну функцію одягу [21, с. 36].

Окремого розгляду потребує система знакових мотивів західноподільської вишивки, яка функціонує як цілісний морфологічний код, сформований на перетині архаїчних уявлень і пізніших естетичних трансформацій. В її основі лежать солярні та геометричні структури, що в техніці низинки набувають особливої чіткості та графічної виразності. Восьмикутні зірки, розетки та інші солярні знаки виступають репрезентацією небесної енергії й сакралізованого образу сонця, тоді як меандрові композиції («бескінечник», «кривулька», «цигзаг») репрезентують ідею безперервності часу та циклічності природних

процесів. У композиційній структурі орнаменту ці елементи часто виконують функцію межових або обрамлювальних смуг, які не лише організовують простір, але й мають виразне сакральне значення, замкнено фіксуючи енергетичне поле виробу та його носія. Наприкінці XIX ст. ця система характеризувалася високим рівнем канонічності, однак у першій половині XX ст. поступово відбувається її розмивання та взаємопроникнення з рослинними мотивами, що свідчить про зміну естетичних і світоглядних орієнтирів [25, с.115].

Рослинна орнаментика цього регіону відображає подальший етап художньої еволюції, пов'язаний із переходом від переважання геометричної строгості до більш вільних, натуралізованих форм. Якщо у зразках XIX ст. флористичні мотиви залишалися переважно стилізованими та підпорядкованими ритміці рахункових технік, то у XX ст. вони набувають більшої пластичності, деталізації та композиційної автономії, зберігаючи при цьому характерну для регіону монументальність [45, с. 26]. Особливого значення набуває образ «Чорної троянди», який у західноподільській традиції втрачає декоративну легкість і перетворюється на щільний, структурно зібраний символ. Виконаний переважно чорною вовною, цей мотив набуває архітектонічної стійкості та асоціюється не з жалобною семантикою, а з уявленнями про родючість, силу землі та життєву енергію чорнозему. Додавання яскравих акцентів (червоних, зелених, жовтих) у межах чорної композиції підсилює ефект внутрішнього динамізму та символізує процес проростання життя крізь темну матерію [42, с.16].

Суттєвим елементом рослинно-символічної системи виступає також мотив Дерева Роду («Вазона»), який функціонує як універсальна модель світоустрою. Його тричастинна структура стабільно зберігається впродовж різних етапів розвитку традиції: нижній рівень співвідноситься зі світом предків, середній – із теперішнім, верхній – із майбутнім та сакральним виміром буття. У XX ст. цей мотив ускладнюється за рахунок додавання виноградної символіки, що посилює ідеї добробуту та життєвої повноти. Така трансформація свідчить про здатність

локальної традиції інтегрувати нові елементи, не руйнуючи базової семантичної структури [33, с. 498].

Антропоморфні та зооморфні мотиви у західноподільській вишивці становлять найбільш архаїчний і водночас семантично насичений пласт орнаментальної системи. Образ людини тут, як правило, максимально стилізований і редукований до знакових форм, що пояснюється як технічними особливостями рахункових швів, так і сакральними обмеженнями на натуралістичне зображення. Центральне місце посідає образ Берегині, який трансформується у фігури типу «лялька» або «жучок» і виконує функцію оберега, пов'язаного з ідеєю захисту та продовження роду. Орнітоморфні мотиви (птахи) виступають медіаторами між земним і сакральним світами, найчастіше зображуються попарно й пов'язані з весільною та родинною символікою. У ХХ ст. ці образи поступово набувають більшої реалістичності, однак зберігають основну семантичну функцію – позначення гармонії, любові та духовного зв'язку, зокрема в композиціях із «Деревом життя», де пара птахів, звернених один до одного, символізує тривалу єдність і діалог [38, с. 61].

Трансформація морфології західноподільської вишивки протягом ХХ ст. логічно продовжує ті процеси, які сформувалися ще в межах традиційного канону кінця ХІХ століття, коли орнаментальна система базувалася на техніках «низинки», щільному «зашиві» та домінуванні чорної вовни як головного смислотворчого чинника. Саме ця архаїчна структура, з її жорсткою регламентованістю, рахунковою логікою та високим рівнем сакралізації орнаменту, створила основу для подальших змін, що відбулися під впливом соціокультурних і технологічних зрушень у ХХ ст.

Одним із ключових чинників цієї еволюції став масовий перехід від техніки «низинки» до «хрестика». Якщо низинка забезпечувала жорстку структурованість орнаменту, його рахункову чіткість і канонічну стабільність, то хрестик відкрив значно ширші можливості для композиційної свободи, що зумовило поступове розмивання традиційного канону. Паралельно відбувалося активне впровадження фабричних барвників, які істотно розширили

колористичну палітру: стримана домінанта чорного кольору доповнюється яскравими аніліновими акцентами, що поступово змінює семантичне навантаження вишивки – від переважно оберегового функціоналу до декоративно-естетичного [39, с. 12].

Водночас ці зміни супроводжувалися процесами десакралізації орнаменту. Під впливом міської культури та модних тенденцій поступово трансформується уявлення про роль майстрині: вона дедалі менше сприймається як носійка й трансляторка сакральних знань, і дедалі більше – як виконавець художнього виробу. Додатковим чинником стали соціально-економічні трансформації радянського періоду, зокрема діяльність артіль, що сприяла уніфікації форм і частковому нівелюванню локальних стилістичних особливостей. Це призвело до явища «семантичного вивітрювання», коли традиційні символи відтворювалися механічно, втрачаючи глибинне сакральне наповнення. Попри це, навіть у модернізованих формах вишивки зберігалася характерна монументальність та щільність композиційного «зашиву», особливо в оформленні рукавів і центральних зон сорочки. Таким чином, морфологія вишивки ХХ ст. постає як шлях від ритуально-обрядової системи до відкритої художньої мови, у якій традиційний символ поступово набуває нових функцій – ідентифікаційних, естетичних та декоративних.

Композиційна система західноподільської вишивки межі ХІХ–ХХ ст., сформована на основі цих архаїчних технологічних і символічних засад, є однією з найскладніших у структурі українського народного мистецтва. Вона постає як цілісна архітектонічна модель, у якій орнамент не просто декорує тканину, а фактично організовує простір виробу, підпорядковуючись його крою та конструкції. Провідним принципом залишається монументальність і горизонтально-ярусна побудова, що найбільш виразно реалізується у жіночій сорочці, де ритмічне чергування орнаментальних смуг формує збалансовану композицію з чітким співвідношенням щільних і вільних зон [4, с. 44].

Наприкінці ХІХ ст. домінував принцип «суцільного зашиву», який безпосередньо продовжував логіку архаїчної низинки та вовняного гаптування,

описаного у попередніх характеристиках матеріальної культури регіону. Вишивка майже повністю перекривала біле тло, створюючи ефект фактурної цілісності, подібної до килима або гобелена. У ХХ ст. ця система поступово трансформується: щільні монолітні блоки поступаються більш розрідженим і акцентним композиціям. Орнамент починає «дихати», формуються окремі композиційні центри – «букети», «гілки» та «вазони», що свідчить про перехід від архітектонічної до живописно-декоративної моделі мислення. Водночас зберігається спадкова «вагова рівновага» композиції: навіть при зменшенні площі вишивки її візуальна насиченість залишається високою завдяки глибині кольору та рельєфності швів [5, с. 19].

Особливе місце в цій системі займає тридільна структура рукава жіночої сорочки, яка є прямим продовженням канонічних принципів попереднього етапу розвитку. Рукав поділяється на уставку, морщинку та подолки, що утворюють ієрархічно впорядковану композицію з чітким розподілом смислових і декоративних функцій. Уставка концентрує архаїчні геометричні мотиви та виконує оберегову функцію, морщинка виступає перехідною кольорово-ритмічною зоною, а подолки забезпечують завершення композиції, трансформуючись у ХХ ст. з густого «зашиву» в більш вільні рослинні мотиви [12, с. 58].

Чоловіча сорочка, хоча й більш стримана за характером, також підпорядковується цій загальній еволюційній логіці. Її композиційна структура зосереджується навколо манішки, яка від вузької смуги поступово перетворюється на широку орнаментальну площину, зберігаючи при цьому принцип симетрії та ритмічної організації. (Додаток D) Таким чином, навіть у більш лаконічному чоловічому строї простежується тяглість традиційної архітектоніки, закладеної ще в період домінування рахункових технік (Додаток H) [41, с. 103].

Загалом динаміка розвитку композиційної системи ХХ ст. відображає поступовий перехід від жорсткого канону до більш гнучких форм художнього мислення. Перехід від «низинки» до «хрестика» став не лише технологічною

зміною, а й глибинною трансформацією принципів побудови орнаменту – від структурної замкненості до відкритої композиційності. Унаслідок цього монументальні смуги поступаються локальним орнаментальним центрам, зростає роль рослинних мотивів, а колористична система, доповнена аніліновими барвниками, поступово децентралізує традиційну чорну домінанту. У результаті вишивка перетворюється з сакрально-обрядового явища на складну художню систему, що поєднує традиційну тяглість із модерними формами візуальної виразності [53, с. 52].

Отже, орнаментально-композиційна система західноподільської вишивки постає як цілісне багаторівневе явище, у якому поєднуються технологічні прийоми, естетичні принципи та глибокі символічні значення. Вона сформувалася на основі стійкої традиції «суцільного зашиву» з домінуванням монументальних геометричних структур, поступово зазнавши трансформацій під впливом змін у матеріальній культурі, техніках виконання та художніх запитах різних історичних періодів. Попри еволюцію від архаїчної низинки до хрестика і гладі, регіональна традиція зберегла ключові ознаки — щільність композиції, виразну ритміку та домінанту об'ємно-фактурного мислення. У результаті вишивка Західного Поділля утвердилася як складна знаково-образна система, що поєднує обрядову функцію з високою художньою вартістю та є важливим маркером культурної ідентичності регіону.

РОЗДІЛ III. Технічні особливості вишивки подолян.

Традиційна вишивка Західного Поділля кінця XIX – XX ст. є одним із найскладніших, найрозвинутіших і водночас найархаїчніших явищ українського народного мистецтва художнього текстилю. Її дослідження неможливе без комплексного аналізу технічних засобів виконання, оскільки саме технологія — у взаємозв'язку з матеріалами основи, типами ниток і способами фарбування — формує своєрідний структурно-візуальний код регіональної традиції. У цьому контексті техніка виступає не лише способом виготовлення, а й носієм художньої та семантичної інформації, що відображає історичний розвиток і естетичні пріоритети подільського вишивання. Особливої ваги набуває той факт, що саме на території Західного Поділля найповніше збереглися та досягли високого рівня розвитку давні лічильні техніки, які становлять основу місцевої вишивальної традиції та визначають її унікальність у загальноукраїнському контексті [13, с. 8].

Розкриття технічних особливостей вишивки Західного Поділля неможливе без детального аналізу її матеріальної основи, адже саме вона значною мірою визначала характер і вибір швів, щільність орнаменту та загальну художню виразність виробу. Матеріал виступав не лише носієм вишивки, а й активним чинником формування її технологічної системи, зумовлюючи як конструктивні, так і естетичні параметри подільського гаптування.

Домінантною основою для сорочок кінця XIX ст. було домоткане полотно, яке вимагало від майстрині високого рівня технологічних знань і значних трудових затрат. На території Західного Поділля традиційно використовували як льон, так і коноплі, однак природно-кліматичні умови регіону найбільше сприяли розвитку саме коноплярства. Для виготовлення сорочкових тканин, особливо святкового та обрядового призначення, переважно застосовували високоякісне конопляне волокно з так званої «плосконі» або «посконі» — чоловічих стебел конопель, що дозрівали раніше за жіночі рослини («матку») [28, с. 63]. Натомість жіночі рослини використовувалися для виробництва грубіших побутових тканин, мішковини та ряден.

Технологічний цикл обробки плосконі включав тривале вимочування у проточній воді, сушіння, м'яття, терблення та чесання спеціальними залізними гребенями, у результаті чого отримували волокно найвищої якості – «свистінь». Саме завдяки такій складній підготовці подільське конопляне полотно ставало ідеальною основою для лічильних технік вишивки [1, с. 216]. Кожна нитка тканини фактично функціонувала як умовний «піксель», що вимагав від вишивальниці точного рахунку без попереднього нанесення контурів. Візерунок існував переважно в уяві майстрині, що свідчить про високий рівень візуально-ментальної організації процесу.

Щільна структура полотна забезпечувала його здатність «тримати стібок», не деформуючись під вагою товстих вовняних ниток. Важливою характеристикою було й природне забарвлення конопляного полотна – кремово-сіруватий або жовтуватий відтінок, зумовлений частковим вибілюванням під дією сонця та роси. Цей теплий фон створював виразний оптичний контраст із глибоким чорним кольором подільської вовни. З початку XX ст. традиційне домоткане полотно поступово витісняється фабричними матеріалами – бавовняними та тонкими лляними тканинами («перкалевими» або «крамними»), що суттєво вплинуло на зміну технічних прийомів: ускладнило процес рахунку ниток і сприяло переходу до використання допоміжної канви та поступового занепаду складних лічильних швів, зокрема на користь хрестика [11, с. 93].

Не менш важливим компонентом технічної системи були нитки, різноманітні за походженням, фактурою та способом виготовлення. На зламі XIX–XX ст. простежується їх еволюція, що відображає загальні соціально-економічні зміни – від замкненого селянського господарства до активного впливу міської та фабричної культури. Найдавнішими залишалися домоткані вовняні та лляні нитки, які фарбувалися природними барвниками. Особливе місце посідала «волічка» – м'яка або туго скручена вовняна нитка з місцевої овечої сировини, що була основою знаменитих чорних борщівських і заліщицьких сорочок [27, с. 10].

Використання волічки забезпечувало виразну рельєфність і «килимовий ефект» вишивки, коли щільне заповнення повністю перекривало тло полотна, формуючи монолітну декоративну поверхню. Така техніка виконувала не лише естетичну, а й захисну функцію, створюючи додатковий символічний «бар'єр» для людини [6, с. 46]. Поряд із вовною застосовували й тонкі лляні нитки («бите пасмо»), які іноді вошили для досягнення гладкості та блиску.

Із кінця XIX ст., у зв'язку з розвитком транспортної інфраструктури та ринкових відносин, на території Західного Поділля активно поширюються фабричні матеріали. На ярмарках з'являється бавовняна нитка – заполоч [16, с. 110], яка швидко здобуває популярність завдяки рівномірності, зручності у використанні та відсутності потреби у тривалому процесі підготовки. Поряд із нею поширюється фабричний шовк («матур»), що додавав виробам м'якого блиску.

Окрему групу становили металізовані нитки – «сухозлітка», срібна та золота канитель, які використовувалися для створення акцентних елементів. Через високу вартість вони застосовувалися вибірково: переважно для контурів, дрібних декоративних акцентів або поверхневих швів (верхоплут, штапівка). Поєднання металевого блиску з чорною вовною створювало характерний ефект світлотіньової гри, особливо виразний за природного освітлення під час святкових подій [59, с. 93].

У міжвоєнний період XX ст. відбувається подальше розширення асортименту фабричних матеріалів, зокрема за рахунок імпортованих ниток і штучного шовку. Це спричиняє поступову трансформацію традиційної технічної системи: важка домоткана вовна витісняється легшими матеріалами, стібки стають плоскими, а монументальна фактура поступається більш декоративним і барвистим рішенням. Таким чином, матеріальна база Західного Поділля не лише забезпечувала технічну основу вишивки, а й безпосередньо визначала еволюцію її художньої мови [35, с. 180].

Переходячи безпосередньо до аналізу технік нанесення стібків, слід наголосити, що переважна більшість традиційних швів Західного Поділля

належить до групи лічильних технік, у яких відсутнє попереднє нанесення контуру на тканину. Вишивка в цьому випадку ґрунтується на точному рахунку ниток основи та піткання, що вимагало від майстрині високого рівня просторового мислення, уважності та сформованого «візуального коду» орнаменту. Саме цей принцип рахунковості став фундаментом технічної системи подільського гаптування.

Центральне місце в цій системі посідає «низь» або «низинка» – базова та найбільш ідентифікаційна техніка регіону. Її технологічна сутність полягає у виконанні стібків з виворітного боку полотна, коли голка рухається між нитками основи подібно до човникового переплетення, захоплюючи певну кількість ниток за рахунковим принципом. У результаті на лицьовому боці формується щільний орнамент, тоді як виворіт відтворює його дзеркальний негатив.

Подільська низинка представлена широким спектром локальних варіантів, що свідчить про високий рівень технологічної диференціації традиції. Особливе місце серед них займає «сліпа низь», для якої характерне надзвичайно щільне укладання стібків, унаслідок чого домоткане полотно повністю перекривається орнаментом і створюється враження монолітної текстильної поверхні [40, с. 84]. Поширеною була також «замкова низь», у якій стібки додатково фіксувалися допоміжними проколами, що підвищувало міцність вишивки та запобігало деформації під час носіння. Вершиною технічної досконалості вважалася «дволицьова низь», де обидва боки виробу набували практично однакової візуальної завершеності, без вузлів і порушень ритму.

Характерною рисою західноподільської традиції є переважно горизонтальна організація стібків, що формують орнаментальні смуги, які «нарощуються» у вертикальному напрямі. Така система вимагала від виконавиці виняткової концентрації, оскільки робота виконувалася з вивороту і передбачала ментальне «перевертання» майбутнього візерунка. Найменша помилка в рахунку призводила до системного зміщення орнаменту, що свідчить про високий рівень математизації цієї техніки. Саме низинка забезпечувала можливість створення

складних геометричних структур – ромбів, кривульок, розеток та безкінечників [47, с. 45].

Поряд із низинкою у регіоні функціонував комплекс споріднених лічильних технік, які часто поєднувалися в межах одного виробу. До щільних покривних швів належать «занизування» та «поверхниця», що, на відміну від низинки, виконувалися з лицьового боку полотна. Їхня технічна особливість полягає у горизонтальному прокладанні стібків, які імітують структуру тканого полотна. «Поверхниця» вирізнялася більш грубою фактурою та рельєфністю, створюючи виразний дрібнозернистий ефект [13, с. 12].

Окрему групу становить «качалочка» – різновид двобічної лічильної гладі, що формує об'ємні вертикальні або діагональні валики. Вона застосовувалася переважно як акцентний елемент: для підкреслення меж орнаментальних зон, створення композиційних розділів або виділення ключових мотивів [17, с. 1078]. Поєднання пласкої низинки, рельєфного занизування та об'ємних качалочок забезпечувало багат шарову фактурність подільської вишивки.

Особливої уваги потребують техніки, характерні для борщівських (Додаток В) та заліщицьких сорочок, де домінував щільний чорний «зашив» рукавів. Для уникнення монотонності використовувалися об'ємні поверхневі шви, зокрема «верхоплут», який формував сітчасту основу, оплетену без проколювання тканини. Подібний ефект кольчужної поверхні досягався також завдяки «кучерявому шву» та іншим рельєфним технікам, що забезпечували гру світлотіні навіть у межах монохромної композиції [11, с. 52]. Протилежністю до щільних «килимових» технік виступають ажурні, або «прозорі», способи вишивки, до яких належать «виколювання» («солов'їні вічка»), «зерновий вивід» та різноманітні види мережок. Вони виконували функцію полегшення композиції та введення просторових пауз у структуру орнаменту, зберігаючи при цьому загальну ритмічну організацію подільського шитва.

Переходячи до розгляду технічних особливостей вишивки Західного Поділля, слід підкреслити, що вони становлять не просто сукупність прийомів нанесення стібків, а цілісну технологічну систему, органічно пов'язану з

матеріальною основою, структурою полотна та художньо-естетичними принципами регіону. Саме техніка тут визначає характер орнаменту, його ритміку, щільність і семантичну насиченість, перетворюючи процес вишивання на складний акт художнього конструювання. У цьому контексті особливо важливо враховувати попередньо розглянуті матеріали – передусім домоткане конопляне полотно та вовняну «волічку», адже саме вони зумовили домінування лічильних швів і формування характерної для регіону щільної, рельєфної фактури. Відтак технологічний інструментарій подільської вишивки розвивався як єдина система, у якій матеріал і спосіб його опрацювання були нерозривно взаємопов'язані.

Винятковим надбанням західноподільської вишивальної традиції є «шабак» (або мережка-шабак) – самобутній різновид багатоколірної мережки, що посідає особливе місце в системі регіональних технік. На відміну від класичної білої мережки, характерної для Полтавщини чи Київщини, подільський шабак вирізняється використанням насиченої колористики, передусім червоного, чорного та жовтого на попередньо прорідженому полотні. Його технологічна специфіка полягає у щільному настиланні ниток безпосередньо у витягнутих проміжках тканини, де формуються чіткі геометричні мотиви, найчастіше ромбічні або зигзагоподібні. Завдяки цьому мереживна основа зберігає прозорість, тоді як сам орнамент набуває виразної щільності, графічності та декоративної насиченості. Найчастіше шабак використовували для оздоблення подолів сорочок, країв рукавів або як конструктивно-декоративний з'єднувальний елемент між частинами полотна [54, с. 256].

Розглядаючи цю техніку у ширшому контексті подільського шитва, слід наголосити, що технічне багатство регіону виходить далеко за межі суто декоративного оздоблення. У західноподільській традиції вишивальні прийоми виконують насамперед конструктивну функцію, стаючи невід'ємною складовою архітектоніки народного вбрання. Особливо виразно це проявляється у системі з'єднувальних швів, відомих у місцевій говірці як «розшивка» або «цвинда». У

традиційному крої сорочок, що ґрунтувався на прямокутно-уставковій системі, місця з'єднання полотнищ ніколи не приховувалися, а, навпаки, свідомо перетворювалися на художньо акцентовані зони. Їх оздоблювали філігранними техніками – кольоровими мережками, петельними швами, «черв'ячками» та складним зубцюванням, завдяки чому функціональний шов набував статусу виразного декоративного елемента, що органічно поєднував конструкцію й естетику одягу.

З'єднання уставки з рукавом та станом сорочки оформлювалося як окремий композиційний вузол – широка декоративна смуга розшивки, яка могла сягати від двох до чотирьох сантиметрів і виконувалася яскравими бавовняними або вовняними нитками (жовтого, шафранового, зеленого чи червоного кольорів), створюючи контраст до щільно зашитого чорного рукава [57, с. 74]. Така розшивка одночасно виконувала утилітарну функцію міцного, але гнучкого з'єднання деталей, естетичну, як композиційного розмежування орнаментальних зон, і сакральну, як символічного «замикання» межі між частинами одягу, що у традиційних уявленнях вважалася потенційно вразливою для зовнішніх впливів.

Подібний принцип сакралізації конструктивних елементів простежується і в обробці відкритих країв одягу. Комір, манжети та поділ сорочки підлягали обов'язковому декоративно-технічному закріпленню шляхом обкидання, мереживного оформлення або зубцювання. Останнє, виконане лічильними стібками у вигляді трикутних чи рельєфних виступів, не лише запобігало зношуванню тканини, а й завершувало композицію виробу, підкреслюючи його ритмічну цілісність [29, с. 52].

У першій половині ХХ ст. ця складна система зазнала істотних змін, пов'язаних із поширенням техніки хрестика. Його поява значно спростила процес вишивання, оскільки не вимагала суворого рахунку з вивороту та дозволяла швидше відтворювати рослинні мотиви. У перехідний період майстрині ще поєднували традиційні геометричні схеми з новими орнаментами, однак уже в 1920–1930-х роках хрестик поступово став домінуючою технікою,

що спричинило спрощення фактури, зменшення рельєфності та перехід до більш пласких композицій [31, с. 75].

Паралельно з цими процесами у ХХ ст. поширюється вишивання бісером і стеклярусом, яке, поєднуючись із традиційними швами, формувало новий декоративний рівень, орієнтований радше на поверхневий ефект, ніж на конструктивну трансформацію полотна. Попри ці інновації, Західне Поділля тривалий час зберігало вірність архаїчним технікам, а сам процес вишивання залишався не лише ремеслом, а й складною системою знань, де кожен стібок мав чітко визначену функцію, ритм і виразне художнє навантаження.

Узагальнюючи результати розгляду матеріально-технічних та художньо-естетичних основ західноподільської вишивки, слід підкреслити, що її формування відбувалося як цілісна еволюційна система, у якій природні умови, сировинна база, технології обробки волокна та розвиток ткацько-вишивальних прийомів взаємопов'язано визначали характер орнаментики. Домінування конопляного полотна, використання вовняної «волічки», поступове впровадження фабричних матеріалів і ниток зумовили не лише зміну фактури виробів, а й трансформацію їхньої художньої мови. Водночас попри технологічні інновації та зовнішні впливи, регіональна традиція зберегла провідні риси — щільність заповнення, рельєфність, монументальність та глибоку символічність кольору, що дозволяє розглядати західноподільську вишивку як стійку культурну систему з виразною історичною тяглістю.

РОЗДІЛ IV. Обрядові функції вишивки на Західному Поділлі.

Традиційна родильна обрядовість Західного Поділля кінця XIX – початку XX ст. розглядала вишивку як первинний енергетичний щит, у якому кожен елемент «льолі» чи крижма мав чітко визначене функціональне та символічне навантаження. Окрім використання зношеного батьківського полотна, важливою була й локалізація орнаменту: вишивка ніколи не розміщувалася довільно, а концентрувалася навколо «відкритих» ділянок тіла – горловини, манжетів і подолу, утворюючи замкнений захисний контур, через який, за народними уявленнями, не могли проникнути негативні впливи.

На Борщівщині та Чортківщині для немовлят найчастіше застосовували техніки «простого хрестика» або «стебнівки», уникаючи важкої вовняної настильності, характерної для дорослого одягу, аби не «обтяжувати» долю дитини. Особливого значення набувала семантика кольору: якщо у дорослій вишивці регіону домінував чорний, то в родильному циклі він або мінімізувався, або повністю зникав, поступаючись червоному та білому. Червона нитка сприймалася як символ життєвої сили, своєрідна аналогія пуповини, що поєднувала дитину із життям і сонцем, тоді як білий колір полотна та вишивки «білим по білому» на крижмі означав стан первісної чистоти й божественного світла. (Додаток F)

Крижмо, яке готувала хрещена мати, виходило за межі звичайного обрядового атрибута й сприймалося як своєрідний «документ роду». Орнаментика таких тканин, окрім мотивів «деревця», часто включала символ «засіяного поля» у вигляді ромбів із крапками всередині, що трактувався як магічне побажання плодючості та добробуту. Після хрещення крижмо не прали, вірячи, що воно зберігає благодатну силу свяченої води та миру; у випадку хвороби дитину загортали в це полотно як у сакральний засіб зцілення.

В кінці XIX ст. на Західному Поділлі також простежувалася відмінність у символіці дитячого одягу залежно від статі: для хлопчиків обирали більш статичні, геометризовані форми, тоді як у дівочих «льолях» частіше з'являлися стилізовані рослинні мотиви або «кучерики», що асоціювалися з красою та

м'якістю характеру. Таким чином, вишивка родильного циклу виступала початковою ланкою життєвого обрядового тексту, у якому через найпростіші орнаментальні та колористичні засоби формувалися уявлення про захист, ідентичність і майбутню життєву долю людини.

Весільна обрядовість Західного Поділля кінця XIX – початку XX ст. постає як період найвищої семантичної напруги, у якому вишивальне мистецтво перетворювалося на монументальний інструмент моделювання майбутньої долі, добробуту та продовження роду. У цей перехідний момент життєвого циклу кожна деталь вбрання та обрядового текстилю набувала статусу магічного заклинання, спрямованого на забезпечення щастя та багатодітності новоствореної родини. Для теренів Борщівщини (Додаток Е), Заліщанщини та Чортківщини характерна виняткова декоративна насиченість весільного строю, що досягала апогею у славнозвісних борщівських сорочках (Додаток С).

Центральним обрядовим атрибутом виступав рушник, у якому домінував образ «Дерева Життя» – архаїчного символу світобудови, що візуалізував єдність трьох рівнів буття (підземного світу предків, земного існування та небесної сфери) і забезпечував ідею неперервності родинного роду. Весільна сорочка нареченої вирізнялася унікальним технологічним рішенням – густою, майже суцільною вишивкою рукавів чорною вовняною ниткою, відомою як «бавона». Попри пізніші культурні переосмислення чорного кольору як траурного, у весільному контексті Західного Поділля він зберігав первісну дохристиянську семантику – символ родючого чорнозему, життєдайної сили та стабільності землі-матері.

Важливою структурною особливістю була триярусна організація орнаменту на рукаві: уставка, морщення та нижня частина рукава, де кожен рівень виконував окрему символічно-сміслову функцію. Серед орнаментальних мотивів переважали складні ромбічні композиції з гачками, що інтерпретуються як знаки засіяного поля та жіночої плодючості. Поряд із геометричними формами активно розвивалася рослинна стилізація — зокрема виноград як

символ родинного достатку та барвінок як знак вічності кохання й життєстійкості шлюбу [17, с.1077]

Технологічне домінування техніки «низинки» надавало виробам особливої архітектоніки: виконаний з вивороту шов формував щільний рельєфний орнамент, що підкреслював сакральну значущість та соціальну незворотність шлюбного переходу. Окрім сорочки та рушників, вагому роль відігравали вишиті елементи головних уборів і весільних хусток, які формували цілісний ансамбль – візуальний маркер переходу жінки до нової соціальної ролі берегині роду. Таким чином, весільна вишивка Західного Поділля функціонувала як складна знакова система, у якій естетична довершеність була нерозривно поєднана з магічно-обрядовими уявленнями про силу орнаменту, здатного забезпечити захист і добробут нової родини на довгі покоління вперед.

Поховальна символіка вишивки на Західному Поділлі була тісно пов'язана з уявленнями про спокій, чистоту та перехід душі до вічності. На відміну від яскраво насиченого або контрастно-чорного весільного вбрання, «смертна» сорочка, яку подояни заздалегідь готували для поховання, вирізнялася стриманістю та аскетизмом. Найпоширенішими техніками були «білим по білому», мережування та вирізування, що підкреслювали ідею світла як ознаки очищення та готовності душі до переходу в інший світ. Білий колір у цьому контексті виступав символом духовної чистоти та наближення до сакрального виміру.

Орнамент у поховальній вишивці мав переважно геометричний характер. Часто використовувалися мотиви «драбинок», що символізували піднесення душі вгору, або хрестів, які уособлювали завершення земного шляху та «запечаткування» тілесного існування. Характерною рисою західноподільської традиції було навмисне залишення незавершеного елемента в орнаменті поховальної сорочки, що інтерпретувалося як знак безперервності буття душі поза межами земного світу.

Важливу роль у поховальному обряді відігравали також рушники, на яких опускали труну в могилу. Їхні орнаменти, виконані у стриманій темній або синій

гамі, мали функцію заспокоєння та супроводу душі у потойбічний світ, позначаючи її символічний шлях переходу.

У традиційній культурі Західного Поділля кінця XIX – XX століть вишивка загалом не сприймалася як суто декоративне явище. Вона функціонувала як складна семіотична система магічно-захисних знаків, спрямованих на гармонізацію простору, оберігання людини від деструктивних впливів і забезпечення зв'язку з родовими та сакральними силами. Ця захисна функція реалізовувалася через колірну символіку, геометрію орнаменту та ритуальне маркування ключових меж і переходів у життєвому та просторовому циклі людини [16, с. 99].

Особливого значення в цій системі набував рушник як елемент інтер'єру західноподільської хати кінця XIX – початку XX століття. Він виступав не лише декоративним атрибутом, а центральним сакральним об'єктом, що структурував простір житла та акумулював захисні функції. На теренах Борщівщини, Заліщанщини та Чортківщини рушники-обереги мали чітку функціональну ієрархію, серед якої особливе місце посідали божники (наїконники). Ці вузькі довгі полотна, якими оздоблювали ікони у покуті, виконували роль посередника між родиною та сакральним світом. Оскільки покуть вважався найсвятішим місцем оселі та осередком присутності духів предків, орнамента божників зберігала найархаїчніші риси, передаючи космогонічні уявлення через геометричний код [51, с.12].

Мотиви на кшталт ромбів із крапками (засіяна нива), восьмикутних зірок (сонячно-родова енергія) та різновидів хрестів формували навколо сакральних образів ікон символічне захисне коло. Для Борщівщини та Заліщанщини характерним було завершення рушників щільними орнаментальними смугами, виконаними переважно технікою низинки, що поєднували глибокий чорний колір із червоними та жовтими акцентами, символізуючи стабільність землі та неперервність життя. Таким чином, кожен елемент орнаменту на божниках та інших рушниках виконував функцію символічного «замикання» простору, створюючи захисний бар'єр від хаотичних і негативних впливів. Окрім

божників, важливу роль відігравали рушники-кілкові, розміщені над вікнами та дверима як найбільш уразливими межами оселі. У цілому рушникова система формувала складну семіотичну мережу сакрального простору, у якій вишитий знак поставав як матеріалізована форма молитви та оберегу, а житло набувало рис захищеного духовного космосу.

Магічна дія вишивки в традиційній культурі Західного Поділля кінця XIX – початку XX ст. не обмежувалася лише одягом, а поширювалася і на інтер'єрний простір хати, особливо на ті його елементи, що сприймалися як межові та потенційно вразливі. Вікна та двері, які в народній уяві виконували функцію своєрідних «порталів» між внутрішнім і зовнішнім світом, обов'язково декорувалися вишитими рушниками або орнаментальними стрічками. Такі композиції найчастіше містили солярні мотиви у вигляді розеток, а також хвилясті лінії, що символізували воду як очищувальну стихію. У такий спосіб вишитий текстиль формував навколо родини символічну захисну систему, яка мала нейтралізувати негативні впливи ззовні та підтримувати гармонійний стан домашнього мікрокосму [49, с. 18].

Важливим компонентом цієї просторово-оберегової системи виступали також вишиті подушки, які в традиційній культурі Західного Поділля кінця XIX – початку XX ст. поєднували утилітарну функцію з глибоким ритуально-магічним змістом. Оскільки сон розглядався як перехідний, «межовий» стан, у якому людина ставала особливо вразливою до впливів потойбічних сил, наволочки (пошивки) прикрашалися орнаментами-оберегами, що мали забезпечити захист і спокій. Переважання рослинних мотивів – дубового листа, жолудів, калини, троянд і стилізованих квітів – відображало систему побажань здоров'я, сили, жіночої вроди та плідності. Композиційне розміщення узорів по краях виробу або вздовж швів створювало символічно замкнений контур, який «запечатував» простір сну, оберігаючи людину від нічних жахів і негативних впливів. Водночас такі речі виступали й соціальним маркером, демонструючи рівень майстерності та добробут родини, а у весільному контексті – частиною посагу та символом побажання «м'якого» сімейного життя [14, с. 81].

У ширшому семіотичному вимірі західноподільської традиції ключові орнаментальні знаки функціонували як універсальні апотропеї. Ромб із крапкою уособлював засіяне поле та ідею родючості, S-подібні мотиви (гесики, ключі) апелювали до образу охоронця домашнього вогнища, а восьмикутна зірка або «повна рож» символізувала космічну гармонію та божественний порядок. Окреме значення мав чорний колір, пов'язаний із уявленнями про землю як джерело сили, що здатна поглинати зло і водночас відновлювати життєву енергію. Не менш важливою була й техніка виконання: зокрема низинка, як шов, що творився з вивороту, наділялася особливою сакральністю через прихованість процесу творення орнаменту. Усе це доповнювалося системою поведінкових заборон під час вишивання, покликаних уберегти виріб від «вплетення» негативних емоцій [38, с. 47].

Завершальним рівнем магічно-захисної функції вишивки виступала її роль у практиках дарування та спадкування, коли текстиль перетворювався на носій родової пам'яті та сакральної енергії. Рушники й сорочки, що брали участь у ключових життєвих обрядах – від народження до весілля, – акумулювали символічну силу роду і сприймалися як обереги, здатні передавати захист і благословення наступним поколінням. Таким чином, вишивка Західного Поділля функціонувала як цілісна система, у якій декоративне, просторове й ритуальне нерозривно поєднувалися, формуючи складну мережу духовного захисту людини та її життєвого простору [51, с. 12].

Особливою рисою вишивальної культури Борщівщини, Заліщанщини та Чортківщини було персоналізоване маркування оберегових виробів, яке поєднувало естетичну функцію з магічно-ідентифікаційною. Майстрині нерідко вплітали у щільний орнамент низинки ледь помітні ініціали, монограми або цифри року створення виробу. Таке маркування не слугувало проявом індивідуального авторства у сучасному розумінні, а виконувало функцію сакральної фіксації захисної дії речі за конкретною родиною. В такий спосіб встановлювався нерозривний зв'язок між вишитим знаком і його носієм, що, за народними уявленнями, гарантувало адресність і ефективність оберега.

Спадкування таких виробів, особливо по жіночій лінії, забезпечувало безперервність традиції та символічний «духовний імунітет» наступних поколінь. Навіть у випадку зношення сорочки її фрагменти нерідко переносили на нові тканини або зберігали як родинні реліквії, вірячи, що в орнаменті заховано своєрідний «генетичний код» виживання та добробуту роду. Таким чином, вишивка функціонувала не лише як естетичне явище, а як форма духовного капіталу, невідчужуваного від родинної пам'яті та інтегрованого в систему уявлень про безперервність життя [12, с. 58].

У традиційній культурі Західного Поділля кінця XIX – XX ст. вишивка виконувала також виразну соціально-маркувальну функцію, виступаючи візуальним кодом, що дозволяв ідентифікувати особу в межах громади. Ієрархія орнаментів, технік і матеріалів відображала вік, майновий стан і територіальну приналежність носія, перетворюючи одяг на своєрідний «соціальний паспорт». Вікове маркування проявлялося через зміну інтенсивності та характеру орнаментики: дитячий одяг відзначався мінімалізмом і переважанням червоних акцентів, у підлітковому віці декор поступово ускладнювався, а в період молодості досягав максимальної насиченості, особливо у весільному строї. (Додаток G) Після шлюбу та з віком орнаментика ставала стриманішою, поступово редуруючись до геометричних форм у приглушеній кольоровій гамі, що символізувало перехід до зрілості та духовної зосередженості [14, с. 144].

Майновий статус також чітко візуалізувався через якість матеріалів і складність виконання. Заможні родини надавали перевагу фабричним ниткам, шовку та металізованим елементам (сухозлоті), що підкреслювало їхній соціальний престиж. Важливим індикатором достатку була й щільність заповнення орнаментального поля: чим менше залишалося «порожнього» полотна, тим вищим вважався статус власника сорочки. Складні техніки, такі як багатошарове настилування чи «циркання», свідчили про значні часові та матеріальні витрати, а саме про економічну спроможність родини. У такому контексті вишитий одяг набував значення своєрідного «економічного капіталу»,

який демонстрував не лише естетичні вподобання, а й соціальну позицію сім'ї у громаді [24, с. 62].

Територіальне маркування вишивки було не менш виразним і дозволяло ідентифікувати походження людини аж до рівня окремого села. Регіональна варіативність Західного Поділля була настільки розвиненою, що навіть сусідні населені пункти відрізнялися характером орнаменту, композицією рукава чи типом розетки. Такі відмінності формували локальну ідентичність і слугували важливим маркером «свого» культурного простору. Водночас копіювання чужих орнаментальних схем сприймалося як порушення традиційного порядку та могло викликати негативну реакцію громади, оскільки трактувалося як привласнення чужого символічного досвіду [34, с. 127].

Окрема роль у системі соціального маркування належала чіткій диференціації між святковою та повсякденною вишивкою, яка виконувала функцію своєрідного візуального регулятора життя громади. Святкова сорочка Західного Поділля постає не лише як елемент одягу, а як репрезентативна форма демонстрації найвищих культурних і економічних можливостей роду. Вона візуалізувала генеалогічну силу сім'ї, рівень її соціальних зв'язків і художню майстерність майстринь, перетворюючись на своєрідну «візитівку» під час великих релігійних свят, ярмарків та інших публічних подій. Натомість повсякденна сорочка характеризувалася стриманістю та функціональністю: її декор був мінімалістичним і зосереджувався на сакрально значущих зонах – комірці та манжетах, що забезпечувало поєднання оберегової функції з практичними вимогами щоденної праці [19, с. 8].

Соціальна функція вишивки особливо виразно проявлялася в обрядових ситуаціях, де текстиль набував статусу знакової системи з чітко визначеною ієрархією. У традиційній культурі існувала регламентація щодо використання певних типів рушників і хусток, які були пов'язані з конкретними соціальними ролями – сватів, весільних старост, почесних кумів. Такий «візуальний код» дозволяв безпосередньо зчитувати статус і функцію учасників обряду, забезпечуючи впорядкованість соціальної взаємодії. Навіть дрібні елементи —

спосіб пов'язування хустки, кольорова гама чи мотив орнаменту – могли сигналізувати про сімейний стан жінки, її життєву ситуацію або належність до певного роду.

Загалом ця система візуального маркування забезпечувала стабільність традиційного суспільного устрою, де соціальні ролі були чітко зафіксовані й легко впізнавані. У такому контексті вишивка виступала універсальним мовним кодом громади, що поєднував естетичні, обрядові та соціально-регулятивні функції. Кожен елемент орнаменту, техніка виконання чи колір несли конкретне змістове навантаження, формуючи цілісну систему комунікації без слів. Це дозволяє розглядати вишивку Західного Поділля кінця XIX – початку XX ст. як складний культурний феномен, у якому художня форма була нерозривно пов'язана з соціальною структурою та сакральними уявленнями, забезпечуючи відтворення регіональної ідентичності [36, с. 243].

Таким чином, вишивка Західного Поділля кінця XIX – XX ст. постає як багатофункціональна культурна система, у якій естетичний, соціальний та сакральний виміри перебувають у нерозривній єдності. Вона виконувала роль універсального візуального коду, що регулював життєвий цикл людини — від народження до смерті, а також структурував соціальні відносини всередині громади. Через орнамент, техніку виконання, колір і матеріал вишивка фіксувала вік, майновий стан, територіальну приналежність і сімейний статус особи, виступаючи своєрідним «соціальним паспортом» традиційного суспільства. Водночас її оберегова функція забезпечувала духовний захист людини, її життєвого простору та родини, формуючи цілісну систему народних уявлень про гармонію між людиною, родом і сакральним світом. У підсумку, західноподільська вишивка є не лише художнім явищем, а й складним механізмом культурної пам'яті та ідентичності, що відображає глибинні світоглядні основи традиційної української культури.

РОЗДІЛ V. Методичні аспекти вивчення традиційного вишивальництва Західного Поділля в курсі середньої школи.

Інтеграція традиційної вишивки Західного Поділля кінця XIX – XX ст. у сучасний шкільний процес сьогодні вже не може обмежуватися лише переглядом ілюстрацій чи сухим переказом теорії. У контексті Нової української школи (НУШ) вивчення етнографії має стати для учня процесом живого дослідження, де архаїчне мистецтво стає зрозумілим і актуальним завдяки інтерактивним методам та цифровим технологіям. Такий підхід дозволяє перетворити складний пласт народної культури на динамічний освітній контент, що стимулює критичне мислення та почуття національної ідентичності.

Практична реалізація цього етнографічного матеріалу має чітку градацію за віковими групами, що дозволяє ефективно використовувати його на різних етапах навчання. В адаптаційному періоді (5–6 класи) вивчення базується на яскравих візуальних образах, первинному знайомстві з геометрією подільського орнаменту та ігрових елементах. В основній школі (7–9 класи), яка є концептуальним ядром програми, учні переходять до глибокого занурення в технологічні процеси, адже в цьому віці вже сформоване просторове та алгоритмічне мислення, необхідне для опанування лічильних технік. У старшій профільній школі (10–11 класи) фокус остаточно зміщується на самостійні міжпредметні проєкти, цифрове мистецтво, етнодизайн та маркетинг культурної спадщини.

Такий підхід забезпечує системну реалізацію ключових компетентнісних підходів НУШ. Насамперед, культурна компетентність формується через розкодування семіотичного коду вишивки та виховання емоційно забарвленої поваги до спадщини рідного краю. Цифрова компетентність розвивається під час роботи з віртуальними музейними архівами та моделювання орнаментів. Математична компетентність реалізується через суворий підрахунок ниток основи, що фактично є прикладом практичної геометрії. Громадянська та соціальна компетентності виховуються у процесі усвідомлення учня як охоронця культурної спадщини, а компетентність підприємливості дозволяє підліткам

трансформувати давній узор в актуальний сучасний етнодизайн, доводячи його життєздатність у глобалізованому світі.

Методичний інструментарій викладання цього етнографічного матеріалу передбачає відмову від пасивної репродукції на користь активних форм організації навчання, таких як інтегровані уроки-дослідження, віртуальні етно-експедиції та творчі проєктні майстерні. Серед провідних методів виокремлюються методи «історичного детективу», «мікроісторії», «живої історії», цифрового моделювання та гейміфікації. Вони дозволяють зняти бар'єр дистанції між поколіннями та перетворити складний теоретичний пласт на динамічний освітній процес.

Одним із найбільш природних способів зацікавити учнів є метод «історичного детективу». Замість готових відповідей школярам пропонується роль дослідників, які мають за візуальними маркерами – густою чорною низинкою, специфічними вовняними нитками чи композицією «плічок» — розгадати походження та призначення сорочки. Це стимулює дедуктивне мислення: учень не просто запам'ятовує назву регіону, а розуміє логіку формування його стилю. Паралельно з цим варто впроваджувати елементи «мікроісторії», заохочуючи дітей досліджувати родинні скрині та інтерв'ювати старших членів сім'ї. Коли історія подільського шитва починається не з підручника, а з бабусиноного рушника чи прабабусиної сорочки, вона стає частиною особистого життя учня, перетворюючи етнографію на живий зв'язок поколінь.

Цифрові інструменти в цьому процесі стають необхідним містком між минулим і сучасністю. Використання QR-кодів на уроках відкриває дітям доступ до віртуальних музейних фондів та приватних колекцій, зокрема феноменальної збірки борщівських сорочок Віри Матковської. Це дає можливість детально розглянути кожен стібок і рельєф нитки, що неможливо зробити з крихким оригіналом. Сучасні графічні редактори та онлайн-конструктори дозволяють учням самостійно моделювати подільські орнаменти. Наприклад, відтворення ритму низинки через піксельну графіку допомагає зрозуміти математичну

точність лічильних технік, поєднуючи мистецтво з розвитком ІТ-компетентності. Гейміфікація через такі платформи, як LearningApps чи Kahoot, дозволяє в ігровій формі закріпити складну термінологію – від «качалочок» до «верхоплута», роблячи навчання легким та емоційно насиченим.

Ефективність такої методики полягає в її міжпредметності: на історії сорочка виступає як документ епохи, на мистецтві – як взірець композиції та колористики, а на уроках технологій – як складний інженерний проєкт. Підсумком такого навчання може стати створення інтерактивної цифрової мапи вишивки рідного краю, де зусиллями учнів збирається локальна пам'ять конкретного села чи району. Зрештою, такий комплексний підхід виводить етнографічну спадщину Західного Поділля за межі музейних залів, роблячи її актуальним ресурсом, який сучасний підліток може не лише вивчати, а й успішно транслювати у цифровий простір.

Зауважимо, що цифровізація – від QR-кодів до створення піксельних схем низинки – це мова, якою сучасне покоління готове говорити про свою ідентичність. Це дозволяє дитині не просто спостерігати з боку, а буквально «торкнутися» традиції через екран планшета чи графічний редактор, розібравши складний орнамент на деталі. Такий підхід знімає бар'єр дистанції: архаїчна техніка стає зрозумілою, а чорна борщівська нитка знаковою.

Використання інтерактиву в школі доводить, що вишивка – це динамічний і дуже актуальний ресурс. Коли учень сам створює цифрову карту чи розгадує символіку оберега, він стає не просто слухачем, а справжнім хранителем цієї пам'яті. Саме в такому поєднанні новітніх технологій та живої традиції я бачу майбутнє нашої освіти, де минуле не забувається, а органічно вписується у цифровий світ сучасної дитини.

Процес інтеграції етнографічної спадщини Західного Поділля в сучасний освітній простір вимагає кардинального переосмислення традиційних методик. Вишивка – це не просто сукупність швів, а складний семіотичний код, що відображає локальну ідентичність, соціальний статус та духовний світ людини. Відтак, трансформація цих знань у площину середньої освіти потребує підходів,

які б вивели учня за межі простого копіювання орнаменту, забезпечуючи глибоке занурення у ціннісно-сміслову наповнення народної культури. Одним із найбільш перспективних інструментів у цьому контексті є метод «живої історії». Його адаптація для закладів загальної середньої освіти дозволяє перетворити урок технологій чи мистецтва з репродуктивного процесу на захопливе дослідження, де учень виступає в ролі майстра-реконструктора. Впровадження цього методу передбачає не лише вивчення техніки, а й контекстуалізацію артефакту: школярі досліджують матеріали (наприклад, специфіку конопляного полотна чи вовняних ниток), аналізують зміну колірної гами та композиційні особливості, характерні для західноподільського регіону, як-от принцип «horror vacui» (страху порожнечі). Такий підхід апелює до тактильних відчуттів та емоційного інтелекту, формуючи у дитини безпосередній зв'язок із традицією. Учень перестає бути пасивним спостерігачем, стаючи активним учасником відтворення культурного ландшафту, що сприяє розвитку критичного мислення та розумінню еволюції орнаментальних мотивів від архаїки до сучасної стилізації. Таким чином, західноподільська вишивка стає не музейним експонатом, а «живим» знанням, інтегрованим у сучасний світогляд, що забезпечує тяглість поколінь та усвідомлене ставлення до національної спадщини.

Концепція методу «живої історії» в шкільному навчанні базується на трирівневому проектуванні заняття: від детального аналізу архаїчної техніки через її практичне відтворення до моделювання соціокультурного контексту, у якому існував вишитий виріб. Такий підхід дозволяє учням усвідомити вишивку не як статичний музейний експонат, а як динамічний елемент життя людини.

Проект заняття: «Технологічний код традиції: вишивка Західного Поділля як історичне джерело»

Цей проєкт реалізує трирівневе проектування через послідовне занурення учня: від технічного рівня до соціального.

Рівень I. Детальний технологічний аналіз

На цьому етапі вишивка розглядається як «висока технологія» минулого.

Учні працюють з світлинами та фізичними зразками техніки «низинка». Завдання зворотного проєктування: на папері в клітинку вони відтворюють схему орнаменту, вираховуючи математичну логіку стібка.

Це розвиває алгоритмічне мислення. Учні усвідомлюють, що «низинка», яка шиється з вивороту, потребує не лише майстерності, а й складного просторового планування. Це демонструє, що народне мистецтво – це дисциплінований інтелектуальний процес, а не спонтанне творче виверження.

Рівень II. Практичне відтворення

Тут відбувається перехід від споглядання до дії, що знімає бар'єр відчуженості між учнем та артефактом.

Практичне відтворення фрагмента орнаменту з використанням вовняних ниток. Використання матеріалів, що імітують фактуру «бавни» XX ст., дозволяє учням фізично відчувати об'єм та «вагу» композиції.

Реалізація принципу *horror vacui* через власну працю. Коли учень заповнює біле полотно щільним чорним стібком, він отримує сенсорний досвід, який неможливо отримати через підручник. Це перетворює вишивку на «живий артефакт», до якого учень має емоційну прив'язку через власноруч докладені зусилля.

Рівень III. Моделювання соціокультурного контексту

Завершальний етап, де технологія інтегрується в історичну реальність суспільства.

Діяльність: Метод «Живої виставки» або рольове моделювання обряду (наприклад, весільного «завивання»). Учні моделюють ситуації, де густо вишита сорочка була «невербальним паспортом» особистості. У форматі дискусії вони аналізують, як одяг диктував соціальні норми, поставу, жестикуляцію та статус людини в громаді.

Перехід від описової етнографії до соціальної історії. Вишитий виріб постає як активний учасник суспільних відносин. Учні усвідомлюють, що вишивка – це не «музейний експонат», а динамічний елемент життя, що маркував

перехід людини з одного соціального статусу в інший (дитинство – дівування – одруження).

Впровадження таких методів сприяє формуванню цілісної особистості, здатної до критичного переосмислення спадщини в контексті сучасних трендів, наприклад, через створення авторських інтерпретацій традиційного орнаменту в сучасному одязі чи аксесуарах. Крім того, театралізація та рольове моделювання обрядового контексту забезпечують високий рівень емоційного залучення, що перетворює процес навчання на акт самоідентифікації. Таким чином, метод «живої історії» забезпечує фундаментальний перехід від пасивного споглядання минулого як застиглої форми до активного творення живої культури в сьогоденні. Це закладає міцний фундамент для національно-патріотичного виховання, де повага до традицій Західного Поділля ґрунтується не на теоретичних гаслах, а на глибокому розумінні естетичної та духовної цінності кожного стібка, що пов'язує покоління майстрів минулого та сучасних дослідників.

Таким чином, проєктування навчальних занять на основі методу «живої історії» дозволяє перетворити вивчення традиційної західноподільської вишивки на цілісний, захопливий процес освоєння культури учнями. У межах цієї методики сухий технологічний аналіз складної техніки «низинка» перестає бути відірваним від життя ремеслом, оскільки він органічно поєднується з історичним моделюванням реального обрядового контексту. Поступова адаптація цього архаїчного рахункового шва через доступні графічні вправи, малювання схем на папері в клітинку та використання сучасних, зручних у роботі вовняних матеріалів забезпечує м'який перехід від простого механічного копіювання до глибокого розуміння внутрішньої логіки та геометрії народного орнаменту. Такий прийом не лише активно розвиває просторову уяву, дрібну моторику та математичне мислення школярів, а й дозволяє їм без зайвих труднощів опанувати складну технологічну спадщину регіону в максимально доступній, інтерактивній та цікавій формі.

Водночас театралізована реконструкція автентичних обрядових ситуацій (весільних дійств, вечорниць чи закликання весни) у поєднанні із залученням сучасних цифрових інструментів, таких як технології QR-кодування для створення віртуальних галерей, інтерактивні презентації та елементи графічного дизайну, наочно демонструють учням дивовижну життєздатність подільської традиції у ХХІ ст. Завдяки цьому вишита сорочка чи рушник миттєво перетворюються в очах підлітків із застиглого музейного експоната під склом на актуальний, стильний засіб сучасного самовираження та дизайну. Це забезпечує потужний і природний ефект національно-патріотичного виховання. Під час таких уроків учні починають усвідомлювати себе не просто пасивними спостерігачами минулого, а активними живими трансляторами й охоронцями унікального культурного коду Західного Поділля. У підсумку, запропонована інтегрована методика не лише успішно формує базові художньо-технологічні компетентності, передбачені освітньою програмою, а й виховує свідоме, зріле ставлення до збереження національної ідентичності та культурної спадщини в умовах сучасного глобалізованого світу.

ВИСНОВОК

У результаті проведеного дослідження встановлено, що традиційна вишивка Західного Поділля кінця XIX – XX ст. є складним багатофункціональним культурним явищем, яке поєднує в собі художньо-естетичні, технологічні, соціальні та сакральні компоненти. Аналіз стану наукової розробки проблеми засвідчив, що, попри наявність значного масиву етнографічних та мистецтвознавчих праць, дослідження західноподільської вишивки характеризується фрагментарністю. У науковій літературі переважають описові підходи до окремих технік та орнаментальних мотивів, тоді як цілісне осмислення вишивки як структурованої семіотичної системи регіону залишається недостатньо розробленим.

У ході аналізу орнаментальної та композиційної структури західноподільської вишивки встановлено домінування чітко впорядкованих геометричних систем, у межах яких провідне місце посідають ромбічні, солярні та рослинні мотиви. Виявлено, що орнамент виступає не лише декоративним елементом, а й носієм символічної інформації, пов'язаної з архаїчними уявленнями про світобудову, циклічність життя, родючість і захисну функцію знака. Композиційна організація орнаменту відзначається багаторівневістю та чіткою структурованістю, що забезпечує його семантичну насиченість і регіональну впізнаваність.

Дослідження технічних особливостей засвідчило провідну роль лічильних технік, насамперед «низинки», яка визначає специфіку художньо-технологічного вирішення виробів Західного Поділля. Встановлено, що поряд із нею активно використовувалися «занизування», «поверхниця», «качалочка», а також ажурні техніки («виколювання», «зерновий вивід», мережки), що формували багат шарову фактуру та високу варіативність декоративних рішень. Характерною особливістю регіону є функціональне поєднання конструктивної та декоративної складових шва, зокрема у з'єднувальних техніках («розшивка», «цвинда»), які набували самостійного художнього значення.

У процесі аналізу обрядових функцій вишивки встановлено її визначальну роль у структурі родинної та календарної обрядовості населення Західного Поділля. Вишиті вироби функціонували як сакральні об'єкти, що супроводжували людину в основних життєвих переходах — народженні, шлюбі та смерті, забезпечуючи символічну медіацію між різними станами буття. З'ясовано, що у кожному з обрядових циклів вишивка виконувала специфічні функції: у родильному — захисно-оберегову, у весільному — статусно-трансформаційну, у поховальному — есхатологічно-перехідну. Таким чином, вона виступала як цілісний знаковий комплекс, що відображає традиційні світоглядні уявлення.

Окремо встановлено, що вишивка виконувала важливу соціально-маркувальну функцію, слугуючи візуальним індикатором вікових, майнових та територіальних характеристик особи. Орнамент, техніка виконання та матеріали виступали засобами соціальної кодифікації, які забезпечували чітке зчитування статусу індивіда в межах традиційної громади. Виявлено, що локальні варіанти орнаментики та персоналізовані елементи посилювали зв'язок виробу з родовою ідентичністю та виступали формою культурної пам'яті.

У роботі обґрунтовано доцільність використання матеріалів дослідження традиційної вишивки Західного Поділля в освітньому процесі закладів загальної середньої освіти. Встановлено, що інтеграція зазначеного матеріалу у зміст навчальних дисциплін гуманітарного та мистецького циклів сприяє формуванню в учнівської молоді національної ідентичності, розвитку естетичної культури та усвідомленню цінності нематеріальної культурної спадщини.

Розроблені методичні рекомендації передбачають використання комплексного підходу до вивчення традиційного вишивальництва, що включає аналіз орнаментальних структур, ознайомлення з техніками виконання, роботу з візуальними джерелами та елементи практичного відтворення окремих мотивів. Такий підхід забезпечує поєднання теоретичного та практичного компонентів навчання, а також сприяє глибшому засвоєнню культурно-історичного матеріалу.

Таким чином, традиційна вишивка Західного Поділля розглядається як цілісна культурна система, у якій взаємопов'язані естетичні, технологічні, соціальні та сакральні аспекти. Вона є важливим джерелом для реконструкції традиційного світогляду та становить вагому складову нематеріальної культурної спадщини України, що потребує подальшого наукового вивчення, систематизації та популяризації.

СПИСОК ВИКРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Батирева І. Дослідження матеріальної культури подолян кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського*. Вип. 13. Серія: Історія. Збірник наукових праць. / [за заг. ред. проф. П. С. Григорчука]. Вінниця, 2008. С. 216–220.
2. Батіщева В. Вишиванка – символ українського народу. *Безпека життєдіяльності*. 2022. № 5. С. 3.
3. Белінська З. Подільські вишивки. *Радянське Поділля*. 1969. 16 липня.
4. Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация. *Матеріали до українсько-руської етнології*. Львів, 1929. Вип. 21–22. С. 43–109.
5. Білозерова Л., Каришин І. Серце подільської вишивки. *Народне мистецтво*. 2002. № 3/4. С. 18–20.
6. Білоткач Н. Первинність ритуального і вторинність декоративного у стародавніх вишивках. *Артанія : Альманах*. Кн. 4. / Нац. асоціація мистців. Львів, 1998. С. 46–47.
7. Борисенко В. К. Деякі особливості народного убрання Поділля. *Народна творчість та етнографія*. 1973. №2. С. 55–59.
8. Борщівщина. Народне мистецтво, побут та звичаї. Альбом – каталог музейних фондів Борщівського краєзнавчого музею. / [автор тексту Любов Волинець]. Нью-Йорк : Український музей, 1994. 64 с
9. Булгакова Л. Архаїка вишивки Поділля. / *Артанія : Альманах*. Київ, 1999. Кн. 5. С. 47–48.
10. Булгакова Л. Архаїчні елементи орнаменту у вишивці та писанкарстві Поділля. *Писанка – символ України : матеріали наук.-практ. конф.* К., 1992. С. 52–53.
11. Булгакова Л. Забуті вишивальні техніки Поділля. *Проблеми виявлення, охорони та вивчення пам'яток народної культури* : тези доп. республ. наук.-практ. конф. Кіровоград, 1989. С. 92–93.

12. Булгакова Л. Про класифікацію та типологію української народної вишивки Поділля. *Проблеми етнографії, фольклору і соціальної географії Поділля*. Науковий збірник. Кам'янець-Подільський, 1992. С. 57–59.
13. Булгакова Л. Етнокультурна характеристика народної вишивки Поділля (кінець XIX – 30ті роки XX ст.) : автореф. дис. канд. іст. н. : 07.00.05. НАН України. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, Інститут народознавства. Львів, 2000. 20 с.
14. Булгакова Л. Подільська народна вишивка. Етнографічний нарис. Медобори-2006. 332 с.
15. Булгакова Л. Борщівські сорочки з колекції Віри Матковської. НАНУ. Львів: Укрпол, 2008. 255 с.
16. Бурачинська Л. М. Поділля. Український народний одяг (укр. і англ. мовами). Торонто; Філадельфія, 1992. С. 93–111.
17. Воляннюк Н. Призначення вишивки в оздобленні сорочок Тернопільської області I пол. XX ст. *Народознавчі зошити*. 2013. № 6. С. 1075–1079.
18. Воляннюк Н. М. Народна вишивка Тернопільщини XX ст. (історіографія, типологія, художні особливості): дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Львів, 2015. 434 с.
19. Гараненко С. Вишита сорочка – символ духовної культури українського народу. *Трудове навчання*. 2008. № 2. С. 7–10.
20. Григоріїв Н. Я. Поділля. Географічно-історичний нарис. Кам'янець-Подільський: Оіюм, 2003. 92 с. + карта.
21. Гурська А. Мова та граматика українського орнаменту: навч. посіб. для студентів вищ. навч. закл. К. : Альтернатива, 2003. 144 с.
22. Джегура-Литвинець Е. М. Вишивання. Стародавні українські стібки: альбом / [авт.упор. Е. М. Джегура-Литвинець]. Київ : Посередник, 1995. 32 с.
23. Добрянська І., Симоненко І. Типи та колорит західноукраїнської вишивки. *Народна творчість та етнографія*. 1959. № 2. С. 75–83.

24. Довгошия Т. Борщівська вишиванка. Історія і сучасність. Тернопіль: Мала академія наук України, Терноп. обл. відділення, 2010. 99 с.
25. Драчук В. Символи сонця в народній орнаментиці. *Народна творчість та етнографія*. 1971. № 3. С. 114–117.
26. Дяків-Онїл Т. Українські стіби. Філадельфія, 1984. С. 24–25.
27. Дяків О. Художні особливості декоративного мистецтва Західного Поділля ХІХ–ХХ ст. (Історія, типологія, стилістичні відміни): автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.06. Львів, 2007. 18 с.
28. Захарчук-Чугай Р. Українська народна вишивка (західні області України). К. : Наукова думка, 1988. 192 с. : іл.;
29. Знаки 155 стародавніх українських вишивок. / Упоряд. та авт. вступ. ст. Т. О. Островська. К.: Соняшник, 1992. 72 с.
30. Зозуля Н. Виготовлення полотна в селі Кирнасівка на Вінниччині (за творами самодіяльного художника Івана Ковалю та листами до автора). *Народна творчість та етнографія*. 2007. № 6. С. 62–65.
31. Іваневич Л. До історії сакральних символів подільських вишитих рушників. *Народна творчість та етнологія*. 2011. № 6. С. 73–81.
32. Іваневич Л. Народна вишивка українців Поділля: наукова розробка проблеми. *Питання історії України* : зб. наук. праць. Чернівці : Технодрук, 2010. Т. 13. С. 201–207.
33. Іваневич Л. Особливості класифікації складових народного костюма українців Поділля ХІХ – початку ХХ століття. *Освіта, наука і культура на Поділлі* : зб. наук. праць. Кам'янець-Подільський, 2013. Т. 20. С. 489–501.
34. Іваневич Л. Традиційний одяг Поділля (друга половина ХІХ–початок ХХІ ст.): історія, класифікація, конструктивно-художні та регіонально-локальні особливості. Хмельницький, 2021. 799 с.
35. Ільїська О, Пісклова А. Символи природи у подільській вишивці. *Хмельниччина: роки становлення та поступу (1937–1997)*: Матеріали Всеукраїнської наукової історико-краєзнавчої конференції. Хмельницький, 1997. С. 177–183.

36. Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки = History of Ukrainian Embroidery: книга-альбом. Київ: Мистецтво, 2008. 464 с.: іл.
37. Кара-Васильєва Т. В. Українська вишивка: [альбом]. Київ: Либідь, 2002. 160 с.
38. Кара-Васильєва Т., Заволокіна А. Українська народна вишивка. Київ: Либідь, 1996. 94 с.
39. Косач О. П. Український народний орнамент. К., 2010. С. 10–13.
40. Косміна О. Іноетнічні запозичення та їх вплив на формування одягу українських міщан. *Народна творчість та етнографія*. 2005. № 9. С. 80–88.
41. Кофоянко Г. Книга про український одяг. *Народна творчість та етнографія*. 2004. № 1–2. С. 102–108.
42. Кулик О. Українське народне художнє вишивання. К., 1968. 64 с.
43. Кулинич-Стахурська О. А. Мистецтво української вишивки: техніка і технологія. Львів: Місіонер, 1996. 155 с.
44. Кульчицька О. А. Народний одяг західних областей УРСР. Київ, 1959. 316 с.
45. Литвинець Е. М. Українське народне мистецтво. Вишивання і нанизання : [навч. посіб.]. Київ : Вища школа, 2004. 160 с.
46. Макарчук С. А. Етнографія України: [навч. посіб.]. Львів : Світ. 1994. 520 с.
47. Манучарова Н. Д. Ткацтво та вишивка. К., 1966. 258 с.
48. Матейко К. І., Сидорович О. Й. Використання в сучасному одязі елементів традиційного вбрання. *Народна творчість та етнографія*. 1963. № 2. С. 14–20.
49. Медведчук Г. Краса подільської народної вишивки. Хмельницький : Поділля, 1993. 32 с.
50. Народне мистецтво Тернопільщини: альбом. / упор. М. Білоус. Тернопіль: Терно-граф, 2006. 88 с.
51. Островська Л. Подільська низинка. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2018. 64 с.

52. Падовська О. Образ дерева життя на килимах Поділля. *Народна творчість та етнографія*. 1995. № 7. С. 123–130.
53. Причепій Є., Причепій Т. Вишивка Східного Поділля. Київ: Родовід, 2007. 111 с.
54. Савка Г. Одяговий жіночий комплекс південних районів Тернопілля (за матеріалами збірки Тернопільського обласного краєзнавчого музею). *Народний костюм як виразник національної ідентичності : збірник наук. праць / [за ред. д-ра мист-ва М. Селівачова]*. Київ : ТОВ «ХІК», 2008. С. 253 – 257.
55. Савка Л. Регіональні особливості української вишивки. *Трудова підготовка в закладах освіти*. 2001. № 3. С.48–52.
56. Селівачов М. Еволюційні процеси в українській народній орнаментіці кінця XIX–XX ст. *Народна творчість та етнографія*. 1995. № 1. С.25–35.
57. Селівачов М.Р. Домінантні мотиви української народної вишивки. *Народна творчість та етнографія*. 1990. № 2. С. 68–76.
58. Сем'яник О.. Художні особливості традиційної жіночої вишиванки Заліщицького Подністров'я (кінець XIX–початок XX століття). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. № 2. С. 197–203.
59. Соколенко О. І. Особливості орнаментики вишивки подільського регіону. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. 2022, № 1(14). С. 91–94.
60. Станкевич М. Є. Бучач та околиці. Маленькі образки. Львів: СКІМ, 2010. 256 с.

ДОДАТКИ

Додаток А



Сорочка з колекції Віри Матковської 94,95 (техніка “гладь”)

Додаток В



Фрагмент композиції вишитих орнаментів на рукавах сорочок Борщівщини.

Додаток С



Фрагмент композиції вишитих орнаментів на рукавах сорочок Борщівщини.

Додаток D



Чоловічі сорочки. Ліворуч – з плечовою кокеткою, Тернопільський р-н, праворуч – сорочка з плечовою кокеткою, с. Козівка, Тернопільський р-н, 1920-ті рр., Західне Поділля. Фонди ТОКМ

Додаток E



Жіночі сорочки. Уставкові сорочки до підточки. Ліворуч "шлюбна", с. Кривче, 1936 р., праворуч с. Пилипче, 1920-ті рр., Борщівський р-н, Західне Поділля. Фонди ТОКМ

Додаток F



Дитячі й підліткові дівчачі сорочки. Ліворуч – тунікоподібна сорочка до підточки – Борщівський р-н, у центрі й праворуч – безуставкова сорочка до підточки(перед і зад), с. Касперівці, Борщівський р-н, перша пол. XX ст., Західне Поділля. Фонди НЦНК МГ

Додаток G



Підліткові дівчачі сорочки. Ліворуч – тунікоподібна сорочка з підточкою, Борщівський р-н, праворуч – уставкова додільна сорочка, Заліщицький р-н, перша пол. XX ст., Західне Поділля. Фонди НЦНК МГ

Додаток Н



Чоловічі сорочки. Ліворуч – тунікоподібна сорочка, с. Кривче, праворуч – тунікоподібна сорочка, с. Сапогів, Борщівський р-н, поч. XX ст., Західне Поділля. Фонди ТОКМ.