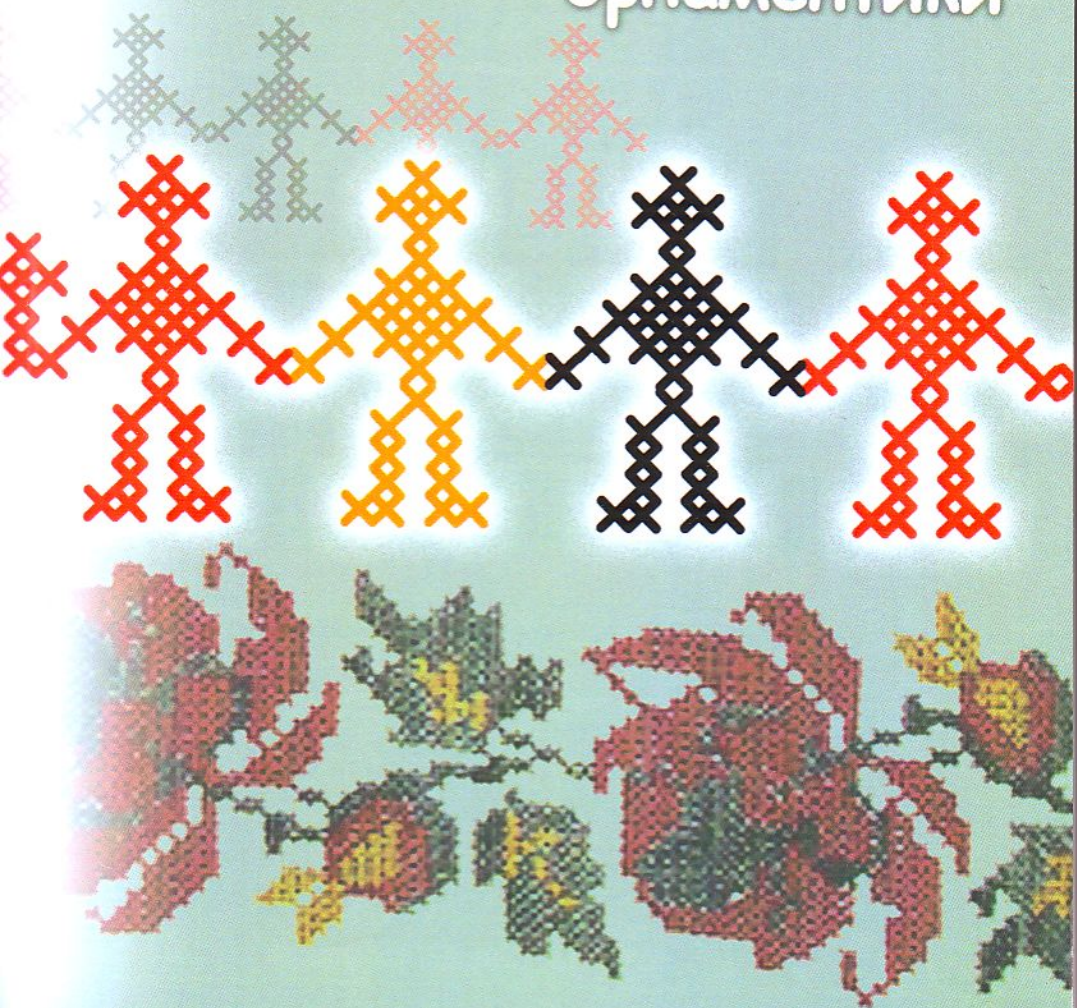


Ольга Коновалова

Антропоморфні мотиви
української народної
орнаментики



Київський університет імені Бориса Грінченка

Ольга Коновалова

АНТРОПОМОРФНІ МОТИВИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ОРНАМЕНТИКИ

Київ — 2016

УДК 7.016.4:165.325(477)
ББК 85.124:87.22(4Укр)
К64

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 12 від 26.11.2015 р.)

Автор:

Коновалова О.В., доцент кафедри образотворчого мистецтва
Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка,
кандидат мистецтвознавства.

Рецензенти:

Криволапов М.О., провідний науковий співробітник Інституту
проблем сучасного мистецтва, доктор мистецтвознавства, професор,
академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України;

Найден О.С., провідний науковий співробітник відділу
культурології ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, доктор
мистецтвознавства.

Коновалова О.В.

К64 Антропоморфні мотиви української народної орнаментики :
[монографія] / О.В. Коновалова. — К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка,
2015. — 156 с.

У монографії зібрано, систематизовано та досліджено антропоморфні мотиви народної орнаментики українського декоративно-прикладного мистецтва. Встановлено історичні етапи генезису й розвитку, уточнено термінологію. Розкрито засоби художньої виразності мотивів та виявлено широку різноманітність силуетних, колористичних і фактурних рішень. Визначено універсальні й унікальні особливості антропоморфних мотивів української народної орнаментики у східноєвропейському контексті.

Для мистецтвознавців, художників і дизайнерів, студентів вищих навчальних закладів та широкого загалу читачів, не байдужих до майбутнього української культури та мистецтва.

УДК 7.016.4 : 165.325 (477)
ББК 85.124 : 87.22 (4 Укр)

© Коновалова О.В., 2016

© Київський університет імені Бориса Грінченка, 2016

Передмова

Антропоморфні мотиви в орнаментіці народного декоративно-прикладного мистецтва України поступаються місцем рослинним і абстрактним геометричним. Проте в окремих видах народної творчості (вишивка, витинанка) і в деяких регіонах України (Полісся, Поділля, Подніпров'я) антропоморфні зображення є важливою домінантою орнаментики. Серед них — і давні релікти, близькі до неолітичних аналогів, і паралелі мотивам, які відомі від епох енеоліту, бронзи й античності, і пласти зображень, що несуть відлуння ранньої та розвиненої християнської іконографії, історичних мистецьких стилів аж до новітніх зразків переважно наївної творчості.

Провідні українські мистецтвознавці неодноразово звертали увагу на антропоморфні мотиви національної орнаментики. Іконографію та символіку антропоморфних мотивів у вишивці та ткацтві досліджували Р. Захарчук-Чугай (1988, 1995), Т. Кара-Васильєва (2008). Виявлення типології антропоморфних зображень стало складовою фундаментальної праці М. Селівачова (2013). Найден О. акцентував увагу на актуальному питанні походження іконографічних образних форм у народному мистецтві (2005, 2011), аналізував антропоморфність у контексті дослідження народної ляльки (2007). Антропоморфні мотиви в мистецтві витинанки (1986) та орнаментіці українського художнього дерева (2002) досліджував М. Станкевич.

Разом з тим у науковому середовищі відсутнє комплексне дослідження антропоморфних мотивів, що пов'язано зі складністю й дискусивністю питання, інтерпретацією символіки та пошуками аналогів у минулих історичних епохах.

У сучасному культурному просторі зацікавленість народним мистецтвом супроводжується розповсюдженням поверхового, ненаукового трактування мотивів і орнаментальних композицій. Інколи елементи орнаменту, не враховуючи наукові методики, трактуються як людські постаті. Необґрунтовані аналогії дозволяють молодим науковцям маніпулювати епохами та створювати нові міфології. Пошук і позначення антропоморфності в орнаменті відбувається без ґрунтового аналізу, що в результаті призводить до вільної інтерпретації.

Як зазначала Т. Кара-Васильєва, «основна небезпека в дослідженні символічної мови орнаменту пов'язана з тим, що, не маючи синхронно зафіксованого в джерелах або достовірно збереженого словника давньої знакової системи, сучасники іноді змушені вдаватися до аналогій або власних асоціацій сучасної людини. Нам невідома знакова система дохристиянського язичництва. Це породжує масу спекулятивних інтерпретацій тих чи інших орнаментальних мотивів, які збереглися в народному мистецтві, але втратили своє первісне значення або набули нової інтерпретації» [Кара-Васильєва, 1993, 8]. Виходячи за межі наукових дискусій у площину публіцистики й аматорських досліджень, це питання набуло актуальності та вимагало детального дослідження. Отже, на сьогодні існує проблема чіткого визначення поняття «антропоморфність» у орнаменті народного мистецтва, дослідження особливостей існування антропоморфних мотивів та їх еволюції.

У роботі представлено загальну картину існування антропоморфних мотивів у народній орнаменті України, з'ясовано їх іконографію у контексті регіонального розповсюдження, окреслено художні особливості, визначено функціонування у світоглядній системі народу.

Увагу зосереджено на значній кількості пам'яток, збережених протягом XIX–XX ст., адже попередні епохи донесли до нас значно менше зразків, чим і зумовлений стислий аналіз періодів еволюції антропоморфних мотивів. XX ст. розглядається в роботі панорамно, як період значних соціально-економічних зрушень, що призвели

наприкінці століття до значного зацікавлення національною орнаментикою і антропоморфними мотивами зокрема.

Виявлення, облік і введення в науковий обіг напівзабутих або невідомих зображень сприятиме поглибленому вивченню українського народного мистецтва. Водночас дослідження антропоморфних зображень актуальне не тільки з погляду пізнання національної художньої спадщини, але має певне загальнолюдське культурне значення і здійснюється вперше як окрема мистецтвознавча тема.

Еволюція антропоморфних мотивів у декоративно-прикладному мистецтві на території України (III тис. до н. е. — XVIII ст. н. е.)

Антропоморфність: етимологія та іконографія

Загальне поняття антропоморфності в теорії мистецтв є сталим і незмінним (з *грец.* anthropos — «людина», morphe — «вигляд, форма») — уподібнення будь-чого до людини або перенесення властивих людині фізичних і психічних ознак на тварин, явища природи, предмети.

У живописі, графіці, скульптурі створення образу залежить від наративної складової (оповідальний контекст). Поняття антропоморфності в орнаментиці аналізується з урахуванням складної специфіки декоративно-прикладного мистецтва. Антропоморфність неможливо розглядати виключно як зображальний мотив, не враховуючи зв'язку з функцією вжиткової речі, матеріалом і технологією виконання. Від технологічних прийомів та призначення виробу залежить характер зображення і його інтерпретація.

Існує два принципові способи нанесення мотиву на поверхню матеріалу. Це, по-перше, техніки, в яких використовується лінійний малюнок: розпис ангобами в кераміці, резервом у писанкарстві, рушникові шви у вишивці тощо. Фігуративні зображення, створені у такий спосіб, характеризуються певною деталізацією та наближаються до реалістичних. У такому разі вони мають виражену уподібненість до форм людського тіла й тому не викликають суперечок щодо їх антропоморфності.

Друга група технічних прийомів використовує структуру матеріалу, як у ткацтві, різьбярстві та лічильних техніках вишивки.

У роботі з тканиною зображення підпорядковується перпендикулярному розташуванню ниток основи та п'яткання, в різьбленні — специфіці інструментів, які долають опір матеріалу. Такий тісний зв'язок між орнаментальним мотивом і матеріалом відбивається на формуванні його художніх особливостей: композиції, колориті, силуеті, фактурі та стилістиці в цілому. У результаті зображення набуває геометризованих рис і часто не має виражених ознак уподібнення людській фігурі, що сприяє поширенню його хибних трактувань.

У працях відомих українських та зарубіжних вчених термін «антропоморфний» використовується відповідно до загальнонаукового визначення. Так, професор М. Селівачов вживає це поняття у розумінні «уподібнений до образів людського тіла чи його складових частин» [Селівачов, 2013, 169]. В одній із публікацій (у співавторстві з Мері Келлі) вчений пропонує термін «гінекоморфні» для позначення зображень з чіткими жіночими ознаками [Селівачов, 1995, 52]. З *грец.* *gynaikos* — «жінка», тому це нововведення доречне і має зайняти місце в науковому глосарії.

Романець Т. у контексті дослідження народної кераміки так пояснює поняття «антропоморфність» — це «подібність до людської постаті, її відтворення повне (скульптурне, стилізоване) або часткове (із збереженням утилітарної форми речі, до якої додаються голова, руки, іноді лише обличчя або очі, що надають усій речі певної людської подоби)» [Романець, 1996, 153]. Необхідно зазначити, що дослідниця подала розширене тлумачення цього терміна. Вона вказала не тільки ознаки антропоморфності, а й засоби її створення, тобто не тільки «що», але і «як» зображується.

Гімбутас М. пояснює термін «антропоморфний» досить мінімалістично: «той, що має схожість із людськими формами» [Гімбутас, 2006, 483]. У цьому разі лаконічність визначення не є недоліком, адже протягом багатьох років археолог досліджувала функції та символи різних божеств європейського неоліту—енеоліту, онтологічно поглиблюючи та розширюючи це поняття.

Ми взяли до уваги тлумачення терміна «антропоморфність» обмеженим колом учених, які ввели його в глосарій важливих для цього дослідження напрямів, зокрема народного мистецтва й археології.

З'ясувавши особливості використання терміна в мистецтвознавстві та суміжних науках, пропонується його наступне тлумачення

в орнаментіці: *антропоморфність мотиву* — це відтворення людської постаті повне або часткове, з домінуванням у зображенні упізнаваних елементів людської фігури.

Розглянувши використання терміна у мовознавчій площині, звернемося до іконографічної: які ж саме зображення підпорядковуються назві «антропоморфні».

Наявність у дефініції «антропоморфність» такої домінуючої складової, як «подібність» дозволяє співвіднести це поняття з орнаментальними мотивами, в яких міра абстракції спроможна виявити упізнавані риси людської фігури. Такий показник абстракції дає можливість створити дві підгрупи антропоморфних мотивів. Перша включає людиноподібні зображення, в яких відсутні реалістичні елементи костюма, зачіски, рис обличчя тощо. Такі фігури іконографічно пов'язані з візуальними мотивами архаїчних культур — трипільсько-кукутенської, скіфської. У дослідженні вони позначаються як *архаїчні антропоморфні*.

Зображення другої групи — фігури з проробленими частинами тіла й елементами костюма. Але міра стилізації й узагальнення домінує над окремими реалістичними деталями. Такі зображення отримують назву *умовно-реалістичні*. Таким чином, дві підгрупи зображень підпадають під дефініцію «антропоморфні мотиви».

До аналізу залучаються й сюжетні композиції, складовим елементом яких теж є фігура людини. При цьому необхідно зауважити, що використання сюжетних композицій не ставить за мету їх детальний аналіз: класифікацію, дослідження зв'язків з фольклорною творчістю тощо. Композиції з антропоморфними фігурами архаїчних культур і сюжетні композиції, побудовані під впливом реалістичних тенденцій XIX ст., — це самостійні орнаментальні системи. Ми не можемо кваліфікувати останні (сюжетні) як антропоморфні через їх стилізацію з більшою часткою реалізму.

Принципова відмінність у прикладному та станковому (графіка, живопис) мистецтві полягає у зв'язку між сюжетом і орнаментом. Так, у розписі, вишивці, ткацтві сюжет вплетений в орнамент, і декоративність рішення завжди домінує над сюжетом. При графічному чи живописному зображенні (наприклад, народної картинки), навпаки, основу складає декоративно вирішений сюжет, а не орнамент з сюжетними мотивами.

Це принципове співвідношення характерне і для сюжетної орнаментіці, що почала формуватися на декоративно-прикладних речах з кінця XV ст. і поширилася у другій половині XVII–XVIII ст. Навіть сюжетні мотиви на кахлях не повинні сприйматись як самостійні твори мистецтва: адже кожна кахля — це частка системи декору конкретного елемента інтер'єру, наприклад печі. Тому всі зображення людини в таких композиціях підпорядковуються декоративній складовій і є невід'ємним елементом дослідження антропоморфних мотивів народної української орнаментики.

У орнаментіці народного мистецтва першої половини XX ст. розповсюджуються зображення людини, виконані з використанням художниками-професіоналами відповідних прийомів: світлотіні, певних кольорових співвідношень, що формують об'єм, плановість. Річ втрачає свою прикладну (побутову чи сакральну) функціональність, матеріал набуває якості лише основи, фону, а сюжет починає виступати на перший план. Такий виріб наближається до мистецтва графіки чи живопису, а тому не є об'єктом аналізу монографії.

Антропоморфні мотиви в орнаментіці первісного суспільства

Думки дослідників щодо часу появи антропоморфних зображень у орнаментіці декоративно-прикладного мистецтва не мають кардинальних розбіжностей. Проте причини їх виникнення базуються на різних гіпотезах.

Згідно з дослідженнями Т. Мовші, давніші прототипи антропоморфних фігур відомі в орнаментіці посуду з поселень румунської Молдови (близько 3300-х років до н. е.). Ці інновації стали розповсюджуватися близько 2700 р. до н. е. на території України [Мовша, 1991, 46]. Гімбутас М. датувала появу на посуді фризів із антропоморфним орнаментом 3500 р. до н. е. [Гімбутас, 2006, 118]. У дослідженні пам'яток енеоліту виникнення та розповсюдження зображень людини на території України позначається 3000–2500 р. до н. е. [Энеолит., 1982, 250].

Розробка та вдосконалення нових методик датування дозволили українським вченим констатувати появу великої кількості антропоморфних зображень у розписах глечиків Північної Молдови та близьких до них територій протягом 3400–3200 р. до н. е. [Енциклопедія трипільської цивілізації, 2004, 94, 458]. Проблема «старих» і «нових» дат не входить до завдання цього дослідження. Не дискутуючи з провідними науковцями-археологами, відзначаємо середину IV тис. до н. е. як час виникнення антропоморфних зображень у орнаментиці.

Процес появи фігур людини на поверхні керамічного посуду академік Б. Рыбаков пояснював осмисленням життєвого досвіду й еволюцією світосприйняття [Рыбаков, 1965, 30]. На його думку, спочатку з елементів-ідеограм у середньому періоді трипільської культури формується голова божества, а пізніше з'являються антропоморфні постаті. Початковою ланкою генезису дослідник позначив горщики з Петрен із зображенням «голови» Великої Матері, риси обличчя якої утворюються за допомогою солярних знаків, овоїдних форм та ліплених ручок. Виникнення таких «личин» Б. Рыбаков пов'язував з процесом розвитку міфологічних уявлень і олюднення низки космогонічних понять [Рыбаков, 1965, 13–15].

Тема знайшла продовження в дослідженні Т. Ткачука, який інтерпретував посуд з орнаментациєю як зображення голів чотириоких антропоморфних богинь [Ткачук, 1994]. Але якщо розглядати їх не з позицій дослідження орнаменту, а як генезу творчості людини в цілому, то виявиться наступне. У мистецтві енеоліту не існувало портретних зображень. Здебільшого це були схематизовані, силуетні фігури. Портретні зображення починають з'являтися з розвитком суспільних відносин, релігії, самоусвідомлення індивідуальності й виокремлення її зі світу природи.

Виникнення графічних зображень на поверхні керамічних виробів зумовлене як матеріальними (технологічними), так і ментальними (світоглядними) чинниками. Але насамперед поява орнаментальних мотивів є результатом певних ремісничих процесів. Становлення та розповсюдження двокамерних гончарних горнів та технології використання відмуденої глини в неоліті сприяли вдосконаленню керамічної маси, тонкої та щільної. А виникнення більш рівної та гладкої поверхні привело до можливості деталювання орнаментальних мотивів. Розгалуження та поглиблення



Рис. 1. Зображення людини в мистецтві трипільсько-кукутенського суспільства.

Перша пол. III тис. до н. е.

1–10, 12–15 — глина; 11 — кістка.

1–2, 6–7 — Костешти IV; 3–5 — Бринзени III;

8–9 — Ржищів; 11 — Кошилівці-Обоз;

12 — Більче-Золоте (печера Вертеба);

10, 14–15 — Траян-Дялул Фінтинілор III;

13 — Гелешти

знань про навколишній світ, розширення антропоморфізації міфологічних уявлень спонукало до необхідності зображення людини на поверхні посуду (рис. 1).

Ці зображення не були несподіваним явищем. Відтворення людської постаті існувало в трипільській спільноті задовго до появи фігур в орнаментіці розписних керамічних виробів. Уже на посуді першої половини IV тис. до н. е. з'являються рельєфні та гравіровані зображення людини. Частіше всього це рельєфні жіночі фігурки, повернуті обличчям до поверхні посуду, ніби обіймаючи його. Припускаємо, що такі зображення стали витокami для графічних композицій.

Дослідники трипільської культури по-різному інтерпретують фігури на керамічних виробах. Т. Мовша вважала, що вони відображають давні міфи, пов'язані з магічними обрядами аграрного та, меншою мірою, мисливського, скотарського характеру [Мовша, 1991, 41] (рис. 2).

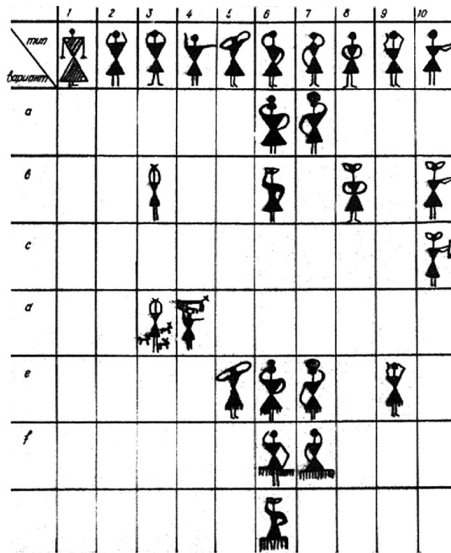


Рис. 2. Класифікація антропоморфних зображень на посуді трипільсько-кукутенської спільноти (жванецька археологічна культура). Поч. III тис. до н. е. (За Т.Г. Мовшею)

В. Даниленко висунув гіпотезу існування короликої богині та богині-сови, сила якої проявлялася в її регенеративних функціях [Даниленко, 1999]. Головна думка більшості дослідників ґрунтується на гіпотезі про домінування в трипільській спільноті культу плодючості та втілення його в різних зображальних формах.

Мальовані фігури на поверхні керамічних виробів, створені з двох трикутників, що нагадують широкі дзвіноподібні спідниці, сприймаються дослідниками як жіночі. Таку стилізацію можна пояснити властивостями матеріалу й особливостями технології: розміри керамічних виробів не сприяли деталізації елементів орнаментики. Однак слід зауважити, що відомі й більші зображення на предметах. Так, у Вінницькому краєзнавчому музеї зберігається фрагмент посуду із с. Бернашівка Могилів-Подільського району, на якому зображена майже ціла жіноча фігура (рис. 1 Додатку). Висота постаті (зображення стилізованих ніг пошкоджено) — 15 см. Ще дві фігури з фантастичними кінцівками розташовані на іншому горщику й опубліковані двічі: в книзі Н. Бурдо (2005) та в кадрах науково-популярного фільму 1993 р. В однієї істоти замість ніг — «стовбур», по обидва боки якого від талії донизу спускаються по дві

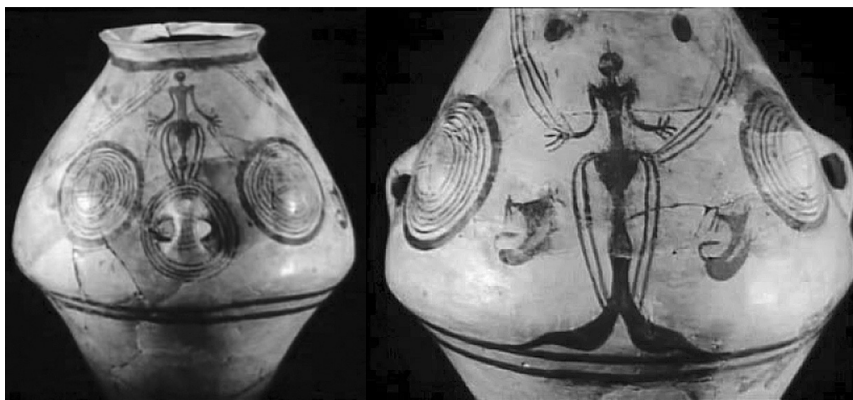


Рис. 3. Антропоморфні фігури на керамічному горщику. Кадри з фільму «Трипільське диво». Студія «Київнаукфільм», науково-пізнавальна програма «Невідома Україна. Нариси нашої історії». Фільм 6 (1993 р.). Автори: А. Данильченко, М. Бернадський, Ю Макаров

овоїдні лінії; у другій — такі ж лінії розташовані по обидва боки від риб'ячого хвоста (рис. 3).

Традиційні бітрикутні фігури є в орнаментіці трипільського посуду Середнього Подніпров'я (Ржищів, Трипілля, Гребені, Майданецьке), верхнього Подністров'я та Попруття — Кошиловці-Обоз (Чернівецька область), Жванець (Хмельницька область), Більче-Золоте (Тернопільська область).

Пізній етап трипільської культури пов'язаний із масовим проникненням її носіїв у приморські райони від гирла Дунаю до пониззя Південного Бугу. В нижньому Подністров'ї складається усатівський локальний варіант пізнього Трипілля, у формуванні якого взяли участь асимільовані носії місцевих степових культур [Збеневич, 1976, 65]. У контексті цього дослідження важливо зазначити, що пізній етап трипільської культури, усатівської зокрема (кінець III — початок II тис. до н. е.), збігається з раннім етапом ямної культури (3600–2300 рр. до н. е.), яка, у свою чергу, належить до епохи ранньої бронзи. Усатове, як місток між енеолітом та епохою бронзи, може слугувати пунктом відліку для розгляду подальшого генезису антропоморфних зображень і виявлення причин їх

зникнення з орнаментики майже на два тисячоліття — до початку скіфської доби.

Дослідники припускають, що фігури з орнаментики та фігуративна дрібна пластика за певних умов відтворюються в кам'яній монументальній скульптурі [Нечитайло, 1991, 56]¹. Забігаючи наперед, згадаємо дослідника скіфської культури Д. Раєвського, який пояснював відсутність людських фігур на вжиткових речах з середини VI до V ст. до н. е. поширенням антропоморфних кам'яних стел [Раєвський, 1985, 135–140]. Досліджуючи археологічні матеріали, В. Збенович не виключає вплив трипільців на місцеве населення, зокрема на носіїв ямної культури [Збенович, 1976, 65]. Відомі знахідки кам'яних антропоморфних стел з урочища Білогрудівський ліс поблизу Умані [Березанская, 1982, 192]. Необхідно зауважити, що в цьому разі йдеться не про запозичення художніх прийомів, а про збереження самого принципу антропоморфності з метою відтворення певних уявлень.

У добу бронзи значно зменшується кількість антропоморфних мотивів у орнаментичі вжиткових речей. На поверхні посуду культури шнурової кераміки (2000–1500 рр. до н. е.) — відбитки шнур та «ялинки»; в культурі багатопружкової кераміки (XVIII–XV ст. до н. е.) — рельєфні наліпи, трикутники, «ялинки», горизонтальні смуги. Винайдення бронзи сприяло удосконаленню зброї — бойових сокир і стріл з твердими наконечниками, що стало поштовхом до затвердження патронімії. З домінуванням батьківського родовоу культ богині відступає на другий план і замінюється на пантеон чоловічих божеств, зображення зброї та солярних символів [Гімбутас, 2006, 438–439].

Проте зміни в орнаментичі не свідчать про зникнення самої ідеї богині-матері та її сакральності. Існування антропоморфних апотропеїв гіпотетично засвідчують бронзові підвіски сабатинівської культури з Буго-Дніпровського межиріччя, які датуються початком I тис. до н. е. Кожна з них складається з одного великого та маленьких бічних кілець, які плавно переходять у розширену нижню

¹ Нечитайло Л. констатує, що більшість антропоморфних стел степової України епохи бронзи пов'язані з ямною культурою й погоджується з думкою І. Чеченова щодо їх проникнення на територію Кабардино-Балкарії з Причорномор'я. Порівнюючи зображення стилізованого обличчя людини на керамічному посуді ранньомайкопських курганів з «личинами» на стелах Північного Кавказу, Л. Нечитайло підтверджує думки А. Формозова про первинність антропоморфних зображень на кераміці та наступне їх відтворення в кам'яній монументальній скульптурі [Нечитайло, 1991, 52, 56].

частину, що в цілому нагадує стилізовану фігуру в широкій спідниці з розкинутими руками. Але в цьому разі необхідно розуміти умовність використання терміна «антропоморфний» щодо цієї знахідки, адже питання її атрибуції і семантики лишається невизначеним². Так, науковці висувають гіпотезу щодо використання цих предметів як бритв, адже їх нижній край тонкий та загострений. Однак знайдені непошкодженими підвіски з Солонецького скарбу, скріплені попарно, свідчать, насамперед, про певні магичні функції. Означена проблема виходить за межі цієї роботи, але важливо констатувати, що антропоморфна ознака згаданої знахідки не визнана остаточною, про що свідчить назва «топірці» в окремих публікаціях [Сымонович, 135].

Антропоморфні мотиви у декоративно-прикладному мистецтві скіфо-сарматської та ранньослов'янської доби

Антропоморфні мотиви в орнаменті декоративно-прикладних виробів з'являються у великій кількості у VII–III ст. до н. е. — у скіфську добу. Зв'язок Скіфії з іншими країнами, вдосконалення ремесла й формування міфологічної системи сприяли поширенню антропоморфних зображень у торецтиці та пластиці.

Дослідник скіфської культури М. Артамонов припускав, що жіночі божества скіфського пантеону (Табіті, Апі й Аргімпаса) відображали іпостасі найдавнішої богині, що втілювала культ предків, домашнього вогнища, ідею життя та плодючості [Артамонов, 1961, 71].

У Д. Раєвського Табіті — богиня вогню у всіх проявах, як у побутовому, так і сакральному. Беззаперечним є тісний зв'язок цього

² Науковці насамперед звертали увагу на типологію та зв'язки з іншими культурами (Шарафутдінова, Мелюкова). Аналогічні підвіски були широко розповсюджені на Балканах і Подунав'ї. Однак найближчий зв'язок, як типологічний так і технічний, простежується з культурою Ноа (північ Молдови) і Кослоджень (румунське Подунав'я) [Шарафутдінова, 1987, 84].



Рис. 4. Кінський налобник,
h 41,4 см. Золото. IV ст. до н. е.
Курган Велика Цимбалка, Запорізька обл. Ермітаж.
Інв. № ДН 1868 1/8–10

божества з інститутом царської влади. Вважається, що образ богині відображався у сценах «передачі влади», «священного шлюбу», де поряд з Табіті — чоловік з ритонном у руках. Таку композицію знаходимо на золотій прикрасі з кургану Карагодеуашх у Краснодарському краї (остання чверть IV ст. до н. е.).

Богиня Аргімпаса пов'язується з середньою зоною космосу й відображає багатство матеріального світу. Геродот порівнював її з Афродітою, що свідчить не тільки про певну єдність семантики, а й про загальне джерело їх виникнення. Відомо, що культ Афродіти походить з Малої Азії і часто ототожнюється з фінікійською Астартою, вавилонською Іштар, іранською Арті. У це коло жіночих божеств органічно входить і Аргімпаса. Адже скіфи у 70-х роках VII ст. до н. е. уклали політичний союз з Ассирією, підкорили Мідію, Сирію та Палестину. У скіфській торевиці богиня зображується в оточенні звірів, як і на золотих сережках із Запорізької області (IV ст. до н. е.), де жіноча фігура розташована між двома сфінксами.

Найскладнішим за семантикою є зображення богині Апі. За Геродотом, це напівжінка-напівзмія, дружина Папая-Зевса та мати Таргітая-Геракла. За іншою версією Таргітай одружується з цією фантастичною істотою й дає початок скіфському народу.



Рис. 5. Бляшка, 5,3х5,3 см.
Золото. IV ст. до н. е.
Курган Велика Близниця,
Запорізька обл. Ермітаж.
Інв. № ББ-49

Образ Апі пов'язаний з водою (її ім'я походить від іранського кореня зі значенням «вода») і землею (Геродот порівнював її з Геєю). Дослідники припускають, що скіфська богиня позначала своїми частинами тіла три вертикальні зони світу: небесну — крила, земну — тулуб людини і підземну — рослинні пагони, зміїні чи риб'ячі хвости. Це зображення є на речах IV ст. до н. е., а саме: кінському налобнику з кургану Велика Цимбалка (рис. 4), сережках з кургану поблизу с. Мар'янівка Миколаївської обл., бляшках з кургану Велика Близниця Запорізької області (рис. 5) та Александропольського кургану Дніпропетровської області (III ст. до н. е.).

Необхідно підкреслити складну семантику цього хтонічного божества, в якому поєднується втілення триярусності світу й вітальна енергія праматері скіфів. Міфічна істота має спільні іконографічні риси із зображенням «русалки» на трипільському горщику³. Розмежування майже в два тисячоліття виключає наявність

³ Важливим є питання щодо з'ясування місця існування цього божества у скіфському міфічному просторі. Згідно з версією Геродота, Апі стає жінкою Зевса під ім'ям Борисфени, що припускає зв'язок з Дніпровими водами. За іншою теорією Таргітай зустрічає діву-змійу в печері, розташованій у Гілеї. Ця область була відома античним історикам

еволюції іконічних традицій. Це різні світоглядні системи та художні мови. Проте існування божества, пов'язаного з водною стихією, привело до появи фігур з риб'ячим хвостом у різних за територією і хронологією культурних осередках.

З II ст. до н. е. та впродовж першої половини I тис. н. е. на території України існували культури, в орнаменті яких не виявлено антропоморфних мотивів. У археологічному матеріалі зарубинецької культури (кінець III ст. до н. е. — II ст. н. е.) відсутня розвинута система орнаментики. Ручне ліплення технологічно не сприяло детальному декоруванню: посуд прикрашався геометричними насічками та наліпними валками. Використання більш якісної тонкої маси та гончарного круга ручного типу дозволили створювати лощений посуд [Археология УССР, 28]. Лаконічні за формою бронзові ювелірні вироби (пряжки, дротяні браслети, підвіски, фібули) орнаментувалися рядами крапок чи стилізованими формами лука, стріли тощо [Василенко, 1977, 30]⁴.

Зазначені особливості орнаментики стосуються й інших археологічних культур, зокрема черняхівської (кінець II — середина V ст. н. е.). Як стверджував О. Тищенко, «антропоморфні мотиви на ювелірних виробах були в цей час порівняно рідкісним явищем» [Тищенко, 1983, 16].

Існування антропоморфних мотивів у декоративно-прикладному мистецтві ранніх слов'ян (друга половина I тис. н. е.) засвідчують бронзові прикраси та фібули. Таким зразком є видовжена ланка застібки із залишками червоної емалі та прорізами (V ст. н. е.), знайдена поблизу Новгород-Сіверського Чернігівської області (рис. 6).

Прорізи утворюють геометризовані силуетні зображення двох жіночих фігур із розведеними в сторони руками. О. Тищенко

і гадувалася Геродотом як єдина місцевість з густим лісом між Дніпром і Доном, адже Гілея в перекладі — «Полісся». Назва збігається з регіоном сучасної України, чим іноді й користуються неуважні дослідники. Однак, як доводять вчені, насправді це місце розташовується в степовій зоні між лівим берегом нижнього Дніпра і Тендрівською косою [Жебелев, 340]. В античні часи (і навіть у XVIII ст.) територію покривав густий змішаний ліс. Місце не заселялось, а вважалось священним і належало богині Апі.

⁴ Зарубинецька культура вважається фундаментом, від якого на території України у післяскіфську добу починається виразне слов'янське виокремлення. Це одна з найдавніших підоснов формування населення України. Дослідники відзначали генетичний зв'язок зарубинецької культури зі скіфами-орачами [Граков, 1949, 371] або доводили сприйняття окремих скіфських елементів [Василенко, 1977, 30].

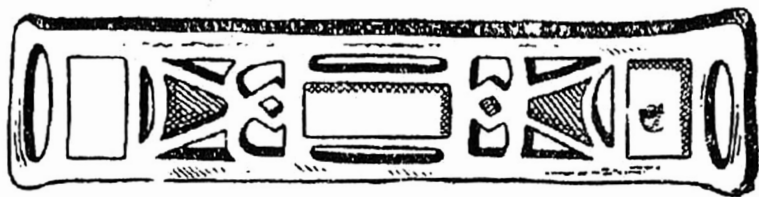


Рис. 6. Застібка. V ст. н. е.
Новгород-Сіверський, Чернігівська обл. (За Б. Рибаківим)

зазначав, що ці зображення є джерелом композицій вишиваних рушників Вінниччини, Чернігівщини та російської півночі XIX–XX ст. [Тищенко, 1983, 39]. У зв'язку з існуванням тільки одного такого експонату, який до того ж на сьогодні є втраченим, неможливо дійти певних висновків. Єдиним, не гіпотетичним твердженням може бути існування апотропеїчної функції цих зображень.

Поліфункціональність зображення фігури людини у декоративно-приладному мистецтві ранніх слов'ян засвідчують срібні пластини у вигляді чоловіків (VI–VII ст.) з Мартинівського скарбу (Київщина). Отвори на ліктях рук, ймовірно, призначені для пришивання на поверхню. Тому фігурки повинні розглядатися не тільки як самостійний витвір мистецтва, а і як елементи декоративної композиції, що не збереглась до нашого часу.

Стилізовані постаті є на пальчатих та «двоглавих» (дніпровського типу) фібулах [Рыбаков, 1953, 92]. Ці археологічні знахідки дослідники відносять до пеньківської культури, що існувала протягом V–VIII ст. від Пруту до Осколу. Вона охоплювала переважно лісостепову смугу України: Середню Наддніпрянщину, Дністрово-Прутське межиріччя та Південне Побужжя. Верхній щиток металевої застібки оформлено у вигляді стилізованого зображення людини, іноді чітко вираженої жіночої фігури в широкій спідниці. Нижній щиток пальчатих фібул складає напівколо, «двоглавих» — фантастичну зооморфну істоту.

Найбільша кількість антропоморфних фібул була знайдена в районі Поросся (Київська, Черкаська обл.), басейні верхнього Тясмину (Кіровоградська обл.) і лівому березі Дніпра — по річці Сула (Полтавська обл.), в Дніпропетровській обл. (Березівка, Волоське,

Сурська Забора та ін.); менше — на Поділлі (Могилів-Подільський, Немирівський райони Вінницької обл.). Дослідниками створено карти розповсюдження цих знахідок на території Європи й відзначено два осередки їх зупинення — Середню Наддніпрянщину і Дністрово-Прутське межиріччя в Україні [Седов, 1995, 84–90].

У результаті походів антив на південь Боспорські (Керченські) пальчасті фібули у VI ст. були привезені на Середнє Подніпров'я, де набули яскраво виражених антропоморфних рис. Поява стилізованих людських фігур свідчить про творчу переробку форм південних прототипів та інтерпретацію місцевих міфологічних уявлень.

Б. Рибаків вважав, що антропоморфні мотиви з'явилися у результаті перенесення на метал образів з інших матеріалів, наприклад тканини [Рибаків, 1948, 97]. Гіпотеза В. Василенка припускає вплив індо-іранських мотивів, які проявилися в генетичному зв'язку зображень богині зі зміями на фібулах і давніми образами богині-змії Причорномор'я [Василенко, 1977, 86].

Дослідники засвідчують існування певних зв'язків між скіфською, черняхівською та пеньківською культурами і відзначають іконографічну спорідненість пам'яток Подніпров'я від скіфського часу протягом всього I тис. нової ери [Василенко, 1977; Седов, 1994]⁵. Образ жінки-змії імпульсами проходить крізь світоглядно-міфологічні уявлення народів Подніпров'я.

⁵ На думку вчених, фібули як пам'ятки пеньківської культури залишили анти — значна племінна група слов'ян, що сформувалась у межиріччі Дністра та Дніпра в пізньоримський час за участю місцевого іраномовного населення і розселилася на початку середньовіччя від нижнього Дунаю до Сіверського Донця.

Дослідник В. Седов не знаходить помітного хронологічного розриву між черняхівською та пеньківською культурами. «Наиболее поздние черняховские памятники относятся к первой половине V в., а наиболее ранние памятники пеньковской культуры достаточно определенно датируются V столетием. Формирование антов происходило еще в черняховской культуре в условиях славяно-иранского симбиоза. Это была большая группа славян, расселившаяся в позднеримское время в междуречье Днестра и Дняпра среди местного ираноязычного (скифо-сарматского) населения, которое постепенно включилось в славянский этногенез и в конечном итоге оказалось славизированным» [Седов, 1982, 316–318].

Тієї ж думки про спадкоємність дотримується і В. Василенко, який позначає, що черняхівська культура була частково пов'язана із зарубинецькою, а через неї — з пізньоскіфською та скіфською епохами [Василенко, 1977, 47].

Антропоморфні мотиви у декоративно-прикладному мистецтві Київської Русі

Прийняття християнства як ідеологічний чинник сприяло поступовій заміні язичницьких антропоморфних зображень на християнські образи. Форма співіснування дохристиянських традицій та нової релігії розглядається науковцями як цілісне світосприйняття IX–XIII ст. [Николаева, 1991, 21]. Давня традиція не була забута, отримала нове осмислення та органічно засвоїлася новою релігією.

У цьому дослідженні не стоїть завдання аналізу християнських зображень. Це окрема образна система з розвинутими іконографічними та художніми канонами, але ми не виключаємо певних зіставлень і порівнянь.

Архаїчних антропоморфних мотивів у орнаментиці часів Київської Русі небагато: в оформленні амулетів-змійовиків та ритуальних браслетів; на керамічних плитках Давнього Галича, у фрагментах вишивки.

Найбільш яскравим прикладом використання антропоморфних мотивів є круглі амулети-змійовики XI–XIII ст. Місця знахідок (випадкові чи в складі скарбу) не дозволяють визначити аверс і реверс амулетів. Згідно з висновками науковців, лицьову сторону прикрашали християнські образи (Христос, Богородиця, Архангел Михаїл), а зворотну — два іконографічні варіанти: голова з волоссям у вигляді змій та фігура людини зі змієвидними кінцівками (рис. 7), (рис. 2 Додатку).

На багатьох із виявлених у різних місцях екземплярах є грецькі написи-заклинання проти зображеного на них демона. Написи позначають його як «істера» (точний переклад з грецької мови — «матка», давньоруський аналог — «дъна»), але мають ширше значення: хвороби внутрішніх органів та демон, що їх викликає. Вважається, що це хвороботворний демон жіночої статі, який нерідко фігурує в апокрифічних текстах і заклинаннях. Призначення змійовиків чітко окреслив ще в XIX ст. дослідник М. Соколов: «змеевики



Рис. 7. Амулет-змієвик, d 4,5 см. Бронза, литво. XII–XIII ст. Обухів, Київська обл.

не что иное, как предохранительные амулеты против болезней утробы» [Николаева, 1991, 24].

У контексті цього дослідження аналізується зображення жінки зі змієвидними кінцівками. Зацікавленість цією фігурою пов'язана з можливістю порівняти її зображення на предметах скіфської, ранньослов'янської (дніпровські фібули) епох та свічниках-трийцях XIX ст. з Гуцульщини. Тому автор вважає за доцільне більш докладно зупинитися на походженні іконографії цього антропоморфного язичницького зображення.

Дослідниця Т. Николаева зазначала, що конкретні витoki змієної фігури на амулетах невідомі, й пропонувала як джерело образи гігантів з грецької міфології, які втілювали хтонічні сили природи [Николаева, 1991, 35–36]. Проте велетні описувалися як чоловіки з густим волоссям, бородою та зміїною нижньою частиною тіла [Миф. словарь, 1991, 154], а зображення на амулетах мають жіночу природу.

У ході дослідження виникла інша гіпотеза щодо джерел композиції. Зображення змієної жінки фігурувало на скіфських речах і дніпровських фібулах; істоти з риб'ячим хвостом відомі ще за доби

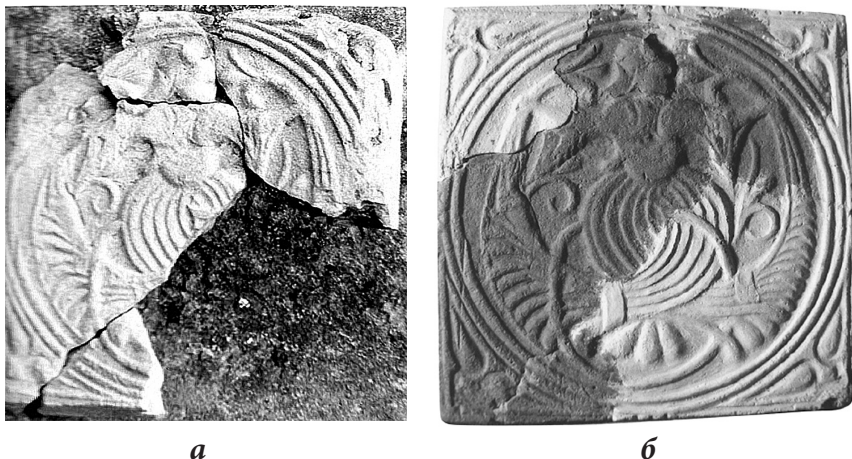


Рис. 8. Плитка. Глина, тиснення у формі. XII ст.
Галич, Івано-Франківська обл.
а — ПМА; б — реконструкція (За Г.М. Івашків)

Трипілля-Кукутені. Можемо припустити, що існування такого образу не було запозиченим. Скіфський пантеон приніс своїх богинь у такий культурний простір, де вже існувала глибоко вкорінена ідея богині-матері. Важливою також є думка фахівців щодо походження більшості екземплярів зміювиків з території Південної Русі. Окремі знахідки біля Новгород та Москви були експортованими, що засвідчує їх широке розповсюдження і велику популярність [Николаева, 1991, 29]. Отже, зображення змієногої жінки на амулетах підтверджує автохтонність його походження.

Фантастична фігура людини з рослинно-риб'ячими кінцівками існує на керамічних плитках XII — першої половини XIII ст. з давнього Галича (рис. 8).

Комплекс плиток, до якого входило згадане зображення, можливо, був складовою декору стіни князівського палацу.

Антропоморфні зображення є і на срібних двостулкових браслетах-наручах XII–XIII ст. з Подніпров'я. Поряд з фігурами гусяра, танцівниці, воїна зі щитом на одному браслеті з київського скарбу

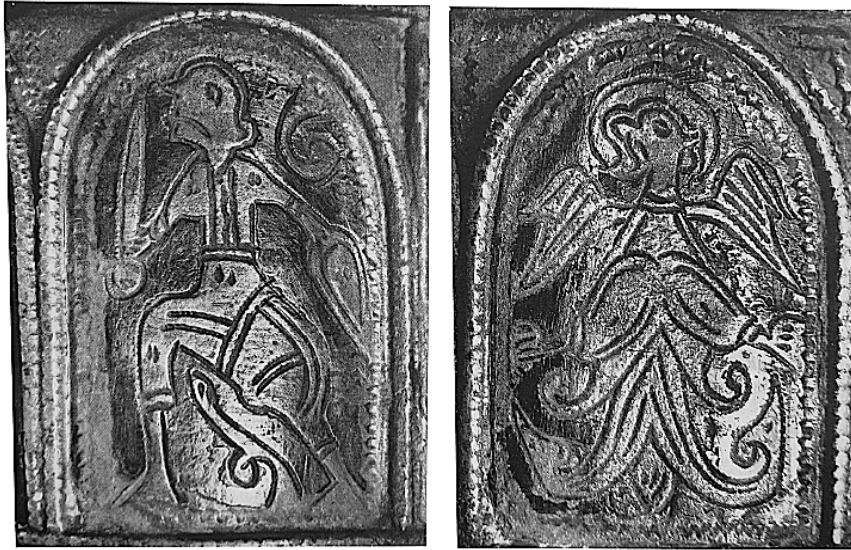
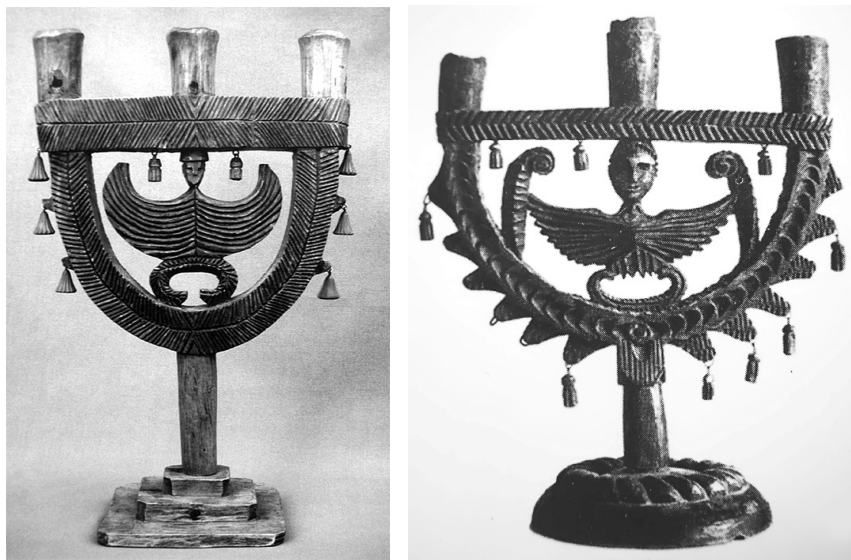


Рис. 9. Браслет. Фрагменти. Срібло, гравірування, чернення. XII ст.
Стара Рязань. КДМ. (За Б. Рібаковим)

є архаїчна антропоморфна істота з крилами, руками та характерним роздвоєним хвостом (рис. 9).

Дослідники не мають єдиної думки щодо атрибуції цих зображень. Існують такі назви, як «діва-птиця-змія» [Петров, Маркевич, 1962, 45], симаргл (птах з головою собаки) [Рібаков, 1971, 121].

Етнографічні й історичні джерела дають додаткову інформацію щодо існування в народній традиції таких істот. На Галичині ще в XIX — на початку XX ст. були відомі легенди про перетворення в «русавок-люзон» померлих перед вінчанням дівчат. «Коли гарна погода, особливо на Юрія, Івана, Петра, Святу Неділю, — вони виходять на берег, співають пісень, вигадують казки та молитви; люди слухають та запам'ятовують» [Гнатюк, 212]. Якщо зіставити ці назви християнських свят з народним календарем, то всі вони ґрунтуються на певних знакових подіях у житті селян, пов'язаних з водою — Зеленими святами та літнім сонцестоянням.



а

б

Рис. 10. Свічник-тріця:

а — профілювання, різьблення, 36,5х21 см. Друга пол. XIX ст.
Корнич, Колонийський р-н, Івано-Франківська обл. ПЗ Ярослава Лемика;

б — профілювання, різьблення. XIX ст.
Покуття. ПЗ. (За М.Є. Станкевичем)

У цьому контексті важливе порівняння з антропоморфними зображеннями на гуцульських свічниках-тріцях XIX ст. На одному з них антропоморфна фігура схожа на ангела — має великі крила, але нижня її частина виконана у вигляді двох закручених донизу «хвостів». На іншому свічнику крила істоти торкаються двох спіральних елементів, які «виростають» з основи-півкола і на перший погляд створюють лише декоративне заповнення простору (*рис. 10*).

Порівняння з іконографією архаїчних амулетів-змійовиків та фібул припускає, що декоративні волюти — це верхні частини зооморфних кінцівок. Майстер-різьбяр, що створював свічники, зазначав: «В одній трійці посередині твар була. Що то за твар — не знаю. То ніби Матінка Божа. Ніхто мені не показував, як то робити»

[Мистецтво Гуцульщини та Покуття, 348]. Дослідники пов'язують це зображення з культом предків [Станкевич, 2002, 307]. Гіпотетична інтерпретація фігури дає можливість припустити існування стійкого архетипу богині-жінки, який існував у народній свідомості.

Антропоморфні мотиви у декоративно-прикладному мистецтві України XIV–XVIII ст.

Дослідження антропоморфних мотивів української орнаментики має свої особливості: значна кількість наукових праць присвячена мотивам доби енеоліту (Трипілля-Кукутені), заліза (Скіфія), середньовіччя (Київська Русь), XIX–XX ст. Поза увагою залишається важливий період з XIV до XVIII ст., коли в орнаментіці відбувається перехід від архаїчних символічних мотивів до мотивів з елементами реалізму й поширюються жанрові сцени.

Період з XIV до XV ст. визначаємо як перехідний, що пов'язує часи домонгольської Русі з епохою розвинутого Середньовіччя. Зазначений період характеризується малочисельністю антропоморфних мотивів у орнаментіці, що було спричинено впливом феодального міського середовища та поступовим згасанням традицій язичництва.

Місто — інший простір, не пов'язаний з аграрною ритуалістикою, орієнтований на прагматичне здобуття людиною місця в міській ієрархії. Розвиток ремесла й переорієнтація функції речі від сакральної до утилітарної сприяли поширенню умовно-реалістичних фігур, які на цьому етапі відрізнялися схематизмом, незначною варіативністю тематики та композиційних рішень. Головним чином, це зображення вершників, воїнів, поодиноких жіночих фігур. Окремі реалістичні елементи — одяг, військово спорядження, зачіска — свідчать про початок змін у характері антропоморфності.

Зображення людей у декоративно-прикладному мистецтві зазначеного вище перехідного етапу частіше знаходимо на північних кахлях. Виробництво останніх зароджується саме в середині — другій

половині XIV ст. на Правобережжі, у великих центрах гончарного ремесла Галичини, Волині, Поділля та Києві [Колупаєва, 23]. Характер зображуваних фігур свідчить про існування впливу західноєвропейської готики [Данченко, 42].

З кінця XV — до першої половини XVII ст. формувалися чинники, що сприяли появі й поширенню (з середини XVII ст.) сюжетних сцен в орнаменті декоративно-прикладних речей. Це, насамперед, розвиток ремесла та цехової організації, поширення друкарства, співіснування лицарської куртуазної культури пізнього Середньовіччя та ідей Відродження. Позначені явища підготували зміну парадигм — від теоцентризму середніх віків до антропоцентризму Ренесансу.

Друкарство сприяло поширенню середньовічної куртуазної літератури, персонажі якої стали прикрашати ужиткові речі⁶. Давня бретонська пісня про жінку-змію Мелюзину перетворилася у лицарський роман, який у XV ст. з'явився в дешевих друкованих виданнях. Російський переклад з польської мови датується 1677 р. Традиційно-народний образ русалки, пов'язаний з язичницьким світосприйняттям, набуває витончених рис середньовічного аристократизму.

Над створенням декоративно-ужиткових речей працювали не тільки сільські майстри, а й міські цехові ремісники, що помітно впливало на характер зображень⁷. До того ж ремісничі цехи XVI —

⁶ На той час існувало два провідні осередки друкарства — Київ і Львів. У багатьох графічних творах київських майстрів з усією гостротою порушувалися соціальні питання, як, наприклад, у сценах «Багач і смерть», «Багач і вбогий Лазар» (Учительное евангеліє, 1637). Пізніше багато побутових моментів та складних композиційних рішень знаходимо в гравюрах Іллі до Великого требника Петра Могилы (1646). Відомо, що гравюри Києво-Печерської лаври мали значний вплив на творчість київських кахлярів.

У першій половині XVII ст. на Галичині та Волині існувало багато «мобільних» друкарень, які короткочасно діяли в різних місцевостях [Свенцицька, 1976, 80]. Не виключено, що саме вони сприяли поширенню гравірувального мистецтва в різних районах краю, впливаючи на орнаментику народних виробів. У Львові, важливому центрі міжнародної транзитної торгівлі Схід–Захід і провідному центрі розповсюдження гравюри, особливо були відчутні впливи мистецької культури Ренесансу.

⁷ У ті часи існувала одна серйозна перешкода для розвитку сільського ремесла в Україні. Міські й містечкові майстри, об'єднані в цехи, різними засобами боролися проти ремісників сіл. Відомо, що староста містечка Баришівки на вимогу шевського цеху видав таке розпорядження: «По селах й деревнях, принадлежащих к местечку, дабы никто не отважился делать того ремесла без ведома и позволения брать цеховой» [Голод, 102].

першої половини XVII ст. мали розвинуту складну обрядовість, яка виникла в умовах принципово відмінних від сільського способу життя й відображала особливості господарської діяльності та побуту міських ремісників. Це була якісно нова, самостійна форма порівняно із сільською ритуалістикою [Голод, 102]. Аграрна магія з круговим відчуттям часу поступалась місцем його лінейному плину з початком і кінцем.

Зображення вершника залишалось і в цей період розповсюдженим мотивом кахель. Необхідно відзначити сцену проводів козака на одній із кахель другої половини XVI ст. з фігурою жінки в довгій спідниці, яка веде за вуздечку коня. Вважається, що типовий для тих часів сюжет живою виразністю, певною примітивністю манери виконання є твором народного мистецтва [Тищенко, 1992, 111]. Композиція стане однією з домінантних у сюжетних мотивах вишивки другої половини XIX–XX ст.⁸ Разом з тим у декорі проявлялися згасаючі традиції слов'янського язичництва, носіями яких були переважно майстри з сільських місцевостей [Голод, 14] (рис. 11).

Вплив Ренесансу позначився на поширенні у середині XVI ст. «маскаронів» та «портретної» кахлі — тричвертних погрудь і профілів під архітектурною аркою у простій або подвійній зовнішній рамці [Шовкопляс, 110]. Зацікавлення людською індивідуальністю та реаліями життя сприяло витісненню символічних архаїчних мотивів з орнаментики⁹.

Отже, період з кінця XV до першої половини XVII ст. характеризується насамперед формуванням соціально-економічних і мистецьких чинників, що сприяли поширенню сюжетних мотивів

⁸ В українському малярстві реалістичні елементи почали намічатися вже в другій половині XVI ст. й склалися на початку XVII ст. у типові риси нового, які визначили весь подальший розвиток живопису епохи [Свенцицька, 1966, 12]. Можемо констатувати, що ці процеси паралельно розвивались і в декоративно-прикладному мистецтві.

⁹ Портретні мотиви різняться масштабом та ступенем художнього узагальнення. Серед них виділяються реалістичні, деталізовані зображення, які, з огляду на техніку виконання, відносять до іноземного виробництва. Трапляються також схематичні, узагальнені форми — місцеві інтерпретації загальноєвропейського ренесансного сюжету. З другої половини XVI ст. долаються архаїчні пережитки в зображенні фігуративних мотивів: тепер вони відзначаються точністю пропорцій, довершеністю форм, образною безпосередністю, поєднанням реалізму та декоративністю [Колупаєва, 37].

Рис. 11. Кахля. Глина, полива,
тиснення у формі. XVI ст.
Потелич, Львівська обл. МЕХП
(збірка П. Лінинського).
Інв. № ЕП-83909



у орнаментиці. Обмежена кількість зображень дозволяє окреслити загальні процеси та вбачати в них важливу зміну історико-художніх систем.

Протягом другої половини XVII–XVIII ст. поширюються сюжетні композиції з умовно-реалістичними фігурами. У цьому контексті важливо позначити механізми їх розповсюдження та проаналізувати процес втрати архаїчними мотивами домінуючої ролі в орнаментиці декоративно-прикладних речей.

Розвиток антропоморфної орнаментики на зламі доби Середньовіччя та Нового часу проходив у нових соціально-економічних і культурних умовах, які змусили брати «під сумнів звичні оцінки, гостро усвідомлювати проблемність свого існування та нестійкість системи ціннісних орієнтирів» [Балушок, 9]. Барокова парадигма формувала нову картину світосприйняття, характерну для всіх європейських культур. Естетика бароко розглядала світ як складну систему взаємодій контрастів і протилежностей. Світ сприймався у протистоянні матеріального і духовного, природного й божественного, чуттєвого і раціонального.

Саме в XVII ст. поширюється новий феномен культури — людина вулиці, людина масова. Цей тип людини нового часу відобразився в літературі й історичних піснях про Визвольну війну. Надається перевага політичним, соціальним подіям над релігійними проблемами. Загалом в Україні у другій половині XVII ст. спостерігається

тенденція наближення мистецтва до потреб людини масової. Цьому сприяє і розповсюдження на нашій території російського лубка, де українська тематика займає помітне місце [Свенцицкая, 66]. Так, у відомій сатиричній картинці початку XVIII ст. «Як миші ката ховали» вже з'являється персонаж «миша українська».

Взаємодія матеріального та ментального чинників сприяли тому, що людина у XVII ст. починає ще глибше усвідомлювати багатомірність світу і себе як його частину. Художники почали шукати нові засоби мистецького вислову, підвищувати свою майстерність, майже стихійно виявляти у творах нове розуміння мистецтва й дійсності.

У результаті реформ Петра I мистецтво позбулося безпосередньої залежності від церкви, традиційне засвоєння ремісничих прийомів поступилося оволодінню художніми засобами на рівні професійної освіти й досягнень світового мистецтва. Виявлення індивідуальності у творчості та вплив європейських традицій сприяли поширенню жанрових сцен у орнаментиці.

У цей період зображення людини набувають якісних і кількісних змін: удосконалюються техніки декорування, жанрові сцени поширюються не тільки на керамічних виробках (кахлі, миски), а й з'являються на гутному склі (штофи)¹⁰. Це були техніки, які дозволяли «малювати» по поверхні матеріалу (ріжкування в кераміці, розпис олійними фарбами в гутництві), що значно спрощувало технологію декору і вивільняло творчі здібності майстрів. Але разом з тим з репертуару орнаментики не зникали архаїчні мотиви, незначна кількість яких, зокрема на рушниках, дійшла до нашого часу.

На кахлях поряд зі світською тематикою (сценами полювання, ілюстраціями історичних подій) у першій третині XVIII ст. поширюється нова загальноєвропейська стилістика з жанровими сюжетами (пасторалі, морські картини тощо) [Колупаєва, 52]. Однак під впливом місцевих фольклорно-історичних образів модні сцени

¹⁰ Як свідчать архівні джерела, штоф поширився в Україні у XVIII–XIX ст. Серед прийомів декорування скла розповсюджені були розпис кольоровою емаллю та олійними фарбами. Ця складна техніка (емаллю) застосовувалася з великою майстерністю; гутники прекрасно використовували обмежену палітру емалей густих локальних кольорів (жовту, синю зелену та цегляно-червону) і створювали з них гармонійні композиції. Характер трактування розпису міг бути різним: використовуються декорування, наближені до лінійності або до техніки вільного мазка.

на українських кахлях швидко трансформувалися [Широцький, 105–112].

На кахлях майстра другої половини XVIII ст. Сидора Перепілки із с. Городня (Чернігівщина) відображалися історичні події («козацький старшина на коні з булавою і шаблею в руках»), жанрові алегоричні сюжети («селянин сіє зерно — пташки клюють»), поодинокі фігури («пані у жупані», «пан у кунтуші»). Розписано кахлі однотонним штриховим рисунком, два-три додаткових кольори використано лише в малюнках картушів для підсилення декоративності кахлів.

Сценами полювання й прогулянок оздоблювали окремі панські килими [Запаско, 31]. На фрагментах гобеленів XVIII ст. із мануфактури Олізарова на Вінниччині художнє трактування фігур чоловіків і жінок наближається до народних килимів. «Народна традиція стилізування помітна навіть у людських зображеннях, які за характером рисунка ближчі скоріше до витворів народного митця, ніж до професійного художника» [Запаско, 54].

Умовно-реплістичні постаті озброєних вершників з'являються з XVII ст. в оздобленні порохівниць-натрусок, виконаних з рогу. Зображення наїзника на цих виробах трактовані просто, узагальнено, без будь-яких спроб передати перспективу. Характер малюнка зумовлений особливістю гравірування на твердій кістці, переважають ламані лінії та густа штриховка.

Для декору гутних виробів зображення людини не були характерні: в розписах переважали квітково-рослинні мотиви. Причина полягала в технічних якостях скла, у відсутності високої професійної підготовки, необхідної для малювання фігур [Петрякова, 40]. Але поодинокі умовно-реалістичні зображення музикантів, танцюристів, козаків зі зброєю, модно вдягнутих жінок стали з'являтися у XVIII ст. на чотиригранних пляшках-штофах і дзбанах так званого кольору «зеленої води» як результат загальнохудожньої тенденції.

Характерною ознакою вишивки кінця XVII–XVIII ст. є рослинний орнамент. Але на рушниках та окрайках Полтавщини, Чернігівщини збереглися окремі цікаві зразки з архаїчними антропоморфними зображеннями. Так, на рушнику XVIII ст. із Лохвицького району Полтавщини три фігури, розташовані одна над одною, інтерпретуються як антропоморфні (*рис. 3 Додатку*). У цьому разі

антропоморфність визначається за зовнішньою схожістю до людської фігури: існування метеликоподібної «голови» та двох-трьох пар «кінцівок»-паростків.

На іншому рушнику з Полтавщини маленькі геометризовані силуети розташовані під абстрактними фігурами, підпорядковуються їм і не виділяються як самостійні мотиви (рис. 4 Додатку).

Окрема група антропоморфних зображень пов'язана з бароковою культурою, із взаємовпливами високого релігійного та народного фольклорного, казкового. Фантастичні постаті з людськими головами, що переходять у плетиво барокових орнаментальних елементів, зображені на окрайці кінця XVII — початку XVIII ст. із Чернігівщини (рис. 5 Додатку).

У центрі композиції окремих рушників і окрайок є зображення птаха сирина. Існує припущення щодо походження цього мотиву не з російських джерел, а з місцевої культурної традиції. Дослідниця В. Зайченко пов'язує зображення з колтами та браслетами XI–XII ст. часів Київської Русі, які прикрашалися зображеннями птахів з жіночими голівками [Зайченко, 67]. Проте у XVIII ст. було втрачено пам'ять про язичницьку сутність сиринів, адже на рушниках-божниках вони часто зображені з німбами. Сирин у протопопа Авакума — символ «чюдесной речи Христа» [Василенко, 1974, 76].

На окрайці XVIII ст. поряд з двоголовими орлами, пташками й хижим звіром, що нагадує лева, зображені умовно-реалістичні, профільні фігури жінок у довгому вбранні зі стилізованою зачіскою чи капелюшком (Окрайка. Мережка з настилом, 34×65 см. Сер. XVIII ст. (?). Чернігівська обл.). У наявності — поєднання реалій тогочасного побуту з геральдичними мотивами.

Отже, в період з XVI до XVIII ст. значно скоротилася наявність архаїчних антропоморфних мотивів у орнаментиці. Причина полягає не тільки в кількості збереженого матеріалу. У цьому разі йдеться про зміну історико-художньої системи, що вплинула на характер орнаментики. Замість старої, типово середньовічної, під впливом розвитку міської культури та ідей Ренесансу, формується нова система, що має свою структуру та закони існування. Синкретичне світосприйняття, в якому світ людей, тварин і рослин створював єдине ціле, поступається світу людини та людині особисто.

Іконографія та символічний контекст антропоморфних мотивів ХІХ–ХХ ст.

У ХІХ ст. розпочалися певні процеси, які призвели до змін у репертуарі орнаментики народного декоративно-прикладного мистецтва, зокрема поширенню побутових сцен. Серед основних соціально-економічних чинників, що сприяли новим тенденціям, необхідно позначити такі: зростання міст і виникнення нових промислових центрів, розвиток промисловості та малохудожнього масового виробництва, вплив міського побуту, міграційні процеси як з порубіжними державами, так і на теренах України.

Коли на зміну ручній праці кустарів прийшло промислове виробництво, замість унікальних ремісничо-кустарних творів з'явилися вироби, тиражовані машиною. Сільські споживачі та бідніші верстви населення міст і містечок, де ще існувало натуральне господарство і куди фабрична продукція доходила із запізненням, продовжували користуватися виробами ручної праці. Але чим ближче до міста розташоване село, чим міцніші між ними були торговельні, економічні та культурні зв'язки, тим раніше потрапляли в орнаменту міські мотиви та прийоми роботи.

Розповсюдження та здешевлення фабричного виробництва полотна значно скоротило попит на працю ткачів. Вони перестали створювати складні фігуративні, геральдичні композиції і ткали більш прості, грубі й дешеві рядна та килими для сільських мешканців.

На значне зниження якості виробництва і його зменшення вплинуло генеральне розмежування земель, яке проводилося з кінця 1850-х років [Василенко, 10]. Скорочення площ пасовищ, підвищення плати за випас скота призвело до зменшення поголів'я, а отже, і вовни для домашнього виробництва. Також зникає якісне для прядіння лляне волокно — більшість економій вирощувало

льон на насіння для промислових потреб. Зменшилось і виробництво конопель — після інтенсивної розпашки земель обмілили річки, й процес мочіння конопель дуже ускладнився.

Крайній занепад вівчарства, зневажання культурою льону і конопель для волокна, мізерні запаси у бідного прошарку селян матеріалів для білизни й одягу сприяли розповсюдженню мануфактурних виробів для потреб сільського населення [Василенко, 111].

Зрушенням у характері народного мистецтва і орнаментики зокрема сприяла зміна соціального статусу жінки. Адже, як відомо, вона традиційно відігравала значну роль у сільській родині. Саме жінка сакралізувала побут, зберігаючи традиції хатнього ремесла, передаючи їх наступному поколінню. У результаті реформи 1861 р. значно зріс відсоток жінок-заробітчан¹¹. Молоді жінки не тільки вносили у сільське ремесло ознаки міського побуту, а й звільняли патріархальний устрій від традиційного жіночого образу берегині домашнього вогнища [Василенко, 107]. М. Сумцов вбачав у змушеній жіночій еміграції в місто не передбачувані наслідки для народної культури [Сумцов, 30]. У 1902 р він зробив зовсім невтішний висновок про стан народного мистецтва XIX ст.: «У побуті все художнє зникло, наприклад, старі живописні костюми, писанки, вишивки, мережки, пісні. Відбулося майже повне спустошення народної естетики» [Сумцов, 35].

Дослідник народного мистецтва М. Воронов вважав, що поява нових елементів іконографії та технічних засобів впроваджувалися тими селянами, які намагалися у своїх матеріальних бажаннях та ідейних переконаннях вийти з-під гніту свого середовища й праці. «Ці первинні індивідуальності, більш спостережливі та кмітливі, порушують відданість селянським ідеалам, розширюють коло

¹¹ У пореформений період економічне становище основної маси селянства істотно не поліпшилось. 22,5 млн поміщицьких селян, які «звільнялись» у результаті реформи, отримали значно менше землі, ніж вони мали під владою панів [Етнографія восточных славян, 499]. Чимало бідняків взагалі кидали рідні домівки і йшли на заробітки. У 1860–70-х роках виходи селян на заробітки та наймитування стали масовим явищем [Історія українського селянства, 368]. Вільне, але малоземельне селянство становило значні резерви робочої сили для промисловості. У 1891 р. на заробітки виходило майже 800 тис. осіб із сіл Київської, Полтавської, Харківської, Чернігівської, Подільської губерній [Остафійчук, 157]. З іншого боку, зростання міст, виникнення нових промислових центрів спричинили приплив населення з центральної Росії.

старих іконографічних тем та вводять нові елементи. Так з'являється й розвивається в царині селянських традиційних узорів та символічних зображень новий мотив — народний побутовий жанр» [Воронов, 123].

Сучасними дослідниками розглядається створення фольклорних текстів (а орнаментика підпорядковується поняттю тексту) як безпосередній вплив на дійсність. Але при цьому сама дійсність в її реальних життєвих рисах не віддзеркалюється, а позначається, моделюється з певною активною метою — побажанням добра та благополуччя [Климова, 289]. Як зазначав К. Чистов, фольклор відображає не стільки історичну дійсність, скільки бачення її селянами, тобто селянську психологію та світосприйняття, емоційну, ідеологічну та естетичну реакцію на дійсність [Чистов, 12–13].

У широкому обрядово-звичаєвому розмаїтті річного календарного кола українців чітко простежується ідея благополуччя людини, родини, громади. У XIX ст. давні магічні дії у святах сільськогосподарського циклу поступилися місцем традиційним іграм, пов'язаним з початком чи закінченням певного етапу землеробських робіт. У петрівчано-купальських піснях, які дійшли до нашого часу, не варто шукати міфологічного підтексту: превалюючою темою цього циклу, безсумнівно, є парування, а другою — охорона врожаю від лихих сил [Климова, 258].

Розширення репертуару побутових сцен відбулося в результаті загального зацікавлення народним побутом та фольклором. Чіткіше процес позначився на речах з домінантою обрядово-ритуальної складової, зокрема в рушниках. Поглиблення зв'язку міста з селом сприяло розповсюдженню серед сільських майстринь нових технік. У другій половині XIX ст. відбувся перехід від складних двосторонніх швів до простої та швидкої вишивки хрестом і тамбурним швом. Земства почали видавати й популяризувати для вишивання новими техніками цілі сцени народного життя на теми з народних пісень. Відтоді скрізь в Україні поширилися рушники, вишивані з відображенням сцен залицяння, сватання, прощання тощо.

Нові техніки дозволяли створювати більш детальні зображення людини, що також сприяло широкому розповсюдженню сюжетних композицій з умовно-реалістичними зображеннями.

Зацікавлення історичним минулим привело до відновлення в орнаментиці архаїчних антропоморфних мотивів, які у XIX ст.

набули місткого та багатопланового змісту. Жіноча фігура з піднятими вгору руками була пов'язана із зображенням богоматері (Оранта, Знамення) — захисниці всіх людей перед Богом. Так зображали й християнську святу Параскеву П'ятницю, покровительку жіночих робіт і домашнього вогнища. У XIX ст. жіночий сакральний образ «перетворився у доброзичливий символ, неодмінно обрядово-семантичний, тому народна творчість і не втратила його» [Вагнер, 1973, 37]. Зображення несли побажання добробуту та щастя, а своєю декоративністю відображали народну уяву про красу навколишнього світу.

У XX ст. історичні зрушення значно змінили характер розвитку народного декоративно-прикладного мистецтва. Варто визначити основні чинники, які, на наш погляд, мали провідний вплив на формування іконографії, символіки та художніх особливостей антропоморфних мотивів української народної орнаментики цього періоду. Перший з них пов'язаний із впливом міської культури та професійного мистецтва на народну творчість, другий — із розбудовою державності наприкінці XX ст., дослідженням витоків національної культури й формуванням нової міфології.

Означені чинники підпорядковуються загальному напрямку розвитку орнаментики XX ст.: «переходу від конструктивно-тектонічних до декоративно-прикрашальних принципів із наступним відродженням (у процесі поступового вичерпування художніх можливостей нового стилю) інтересу до геометричного орнаменту, строгості декору, більшої відповідності прикрас ужитковій доцільності, вимогам економного використання матеріалу» [Селівачов, 2004, 58].

На початку XX ст. перебудовується життєвий уклад, селяни активно мігрують у міста, що значно поштовпувало процеси взаємовпливу, переорієнтування на міську культуру. Колективізація села майже повністю зруйнувала підґрунтя традиційного сільського укладу, що призвело до змін у звичаєво-обрядовій сфері. Цей процес руйнування доповнився вмиранням колишніх активних носіїв традицій — людей старшого покоління, чиє свідоме життя чи бодай дитинство припадало на період до початку колективізації. «Тепер завесок не вмюють ткати, а матері наші дуже гарні завески натикали. Завески обов'язательно були по п'ять-шесть метрів дліной, бо всі ікони на стіні треба було вкрити. За мої пам'яті вже завесок

і килимов колишніх не ткали, вообщє за колгоспів уже нічого такого не робили, бо бідні були» [Булгакова, 1999, 330].

Професійне мистецтво намагалось підпорядкувати своїм принципам невимушеність інтуїтивної народної творчості. Ще на початку ХХ ст. В. Воронов позначив одну з важливих проблем кустарної промисловості — вплив керівника-художника на діяльність майстра-кустаря. «Народні майстри засумнівалися у цінності своєї старовинної художньої майстерності та пішли навчатися до міських керівників, жадібно переймаючи новітні форми, манери, моду, технічні прийоми міського мистецтва» [Василенко, 1974, 178].

Художні промисли поступово переорієнтовувались на міський ринок, що зумовило появу в осередку художника з академічною освітою, який стилістично спрямовує майстрів відповідно до кон'юнктури попиту. «Відтак орнаментика тепер еволюціонує не стільки внаслідок іманентного розвитку народного мистецтва, скільки під тиском зовнішніх обставин» [Селівачов, 2004, 58]. Керівник, наполягаючи на своєму художньому досвіді, намагався вчити народного майстра, але в той же час позбавляв його творчої ініціативи і художньої самостійності. Вироби народних майстрів поступово втрачають логічну простоту, побутову доцільність і риси природної оригінальності. Зображення людини набуває рис традиційної академічної манери з урахуванням пропорцій, об'єму, світлотіні. Система орнаменталізації відокремлюється від її конструктивної основи, і сюжет починає домінувати над декором.

У народне мистецтво активно входить професійна течія — результат загального для радянських часів руху мистецтва шляхом соціалістичного реалізму. Враховуючи домінуючу атеїстичну позицію в суспільстві, архаїчним антропоморфним зображенням не залишалось місця у народній орнаменталізації.

Особливості формування нової міфології пов'язані з дослідженням витоків слов'янства академіком Б. Рибаківим. У 1980-ті роки дослідник завершив свою грандіозну працю про слов'янське язичництво та видав два монументальних томи «Язичництво давніх слов'ян» (1981) та «Язичництво Давньої Русі» (1987). Її окремі частини присвячені дослідженню антропоморфних зображень в орнаменталізації різних видів народного мистецтва та міського ремесла. Б. Рибаків трактував постать жінки на одних зображеннях

як Макош, на других — як Рожаницю, на третіх — як світло [Рыбаков, 1987, 504].

Даючи назви богам і явищам, автор унікав системного наукового підходу й типологічного аналізу. Б. Рыбаков виділяв окремі екземпляри та позначав подібність з потрібним йому образом. Наприклад, у фігурах Рожаниць нижня частина узору (начебто розкинуті ноги) може зображати як декор одягу, так і суто орнаментальний мотив для формування більш декоративної композиції. У вишивках XIX–XX ст. автор кожну деталь і кожен стібко пропонує розглядати як елементи, наповнені смыслом, що залишився без змін ще з X ст. Інтерпретацію зображень майстрами XIX ст. Б. Рыбаков залишає поза увагою, не позначаючи техніки вишивки (архаїчні, Нового часу) та їх вплив на формування зображення. Аналізуючи силуети «небесних лосих» на архангельській вишивці, дослідник відстежує розвиток культу від архаїчного поклоніння тваринам до Зевса (чи Сварога), пов'язуючи міфологію греків і праслав'ян, зокрема Артеміду й Латону, з давніми уявленнями про двох небесних богинь-рожаниць. Це дуже умовне поєднання, адже йдеться про зовсім різні явища територіально і хронологічно.

В аналізах антропоморфних композицій Б. Рыбаков спирається і на дані лінгвістики. Його метод досить детально і критично проаналізував Л. Клейн у роботі «Воскрешение Перуна» (2004). Він зауважив, що автор, використовуючи мову як джерело дослідження, не базувався на методах лінгвістів-науковців, а створив особисті припущення. Адже мовні зв'язки неможливо встановлювати за суто зовнішньою подібністю, необхідно знати внутрішню форму слова, закони відповідностей і словозміни, спорідненість слів. Л. Клейн розкритикував пояснення Б. Рыбаковим походження назви жіночого божества Макош. «В слове “Макошь” Рыбаков видит две части: Ма- и -кошь. Первую толкует как “мать”, поскольку богиня Ма засвидетельствована в крито-микенских табличках (у очень далекого народа!), а вторую — как древнерусское название жребия и, одновременно, корзины (действительно такие слова есть в древнерусском языке). Таким образом, название богини расшифровывается Рыбаковым как “Мать счастливого жребия” (богиня судьбы) и “Мать хорошего урожая” (поскольку в корзину могли складывать плоды). И где же в русском языке “мать”, “матери” сокращается в “ма”? Разве что в языке детей. Кроме того, в русском языке

сложное (составное) слово иначе строится: основное существительное стоит в конце, а определяющее слово — в начале (так обстоит дело с “Богоматерью”, так и с “Дажьбогом”) [Клейн, 89].

Аналізуючи мовні джерела, Б. Рибаків створював свою систему, яка не базувалася на лінгвістичних методах дослідження, в результаті чого з'явилося безліч послідовників, які не мали досвіду й глибокої ерудиції російського академіка, а були заінтриговані легкістю та доступністю такого аналізу. Вивчення орнаменту часто спрощувалося: твори народного мистецтва XIX–XX ст. розглядалися як наповнені виключно язичницьким змістом, не залишаючи місця для аналізу світогляду майстрів Нового часу, які й були авторами досліджуваних сюжетів і мотивів.

Однак аналізуючи всі розглянуті критичні моменти, віддамо належне академіку Б. Рибаківу: ним був зібраний величезний матеріал, висунуто значну кількість запитань і проблем, запропоновано багато гіпотез і оригінальних спостережень.

Наприкінці XX ст. з'явилися публікації, в яких трактування архаїчних мотивів необґрунтовано ускладнювалося — кожен елемент композиції вважався носієм міфології протоукраїнського суспільства. Так, риба трактувалася як лоно богині-матері, вазон — як давньоєвропейський жіночий символ, що має відношення до чаші святого Грааля [Брицун-Ходак, 187–189]. Як зауважила Т. Кара-Васильєва, у сучасній Україні «відбувся процес викривлення явищ історії, зокрема абсолютизація окремих періодів історичного розвитку. Масовим явищем стала “самодіяльна міфотворчість”» [Арт-відступ...].

Наприкінці XX ст. на хвилі зацікавленості давньою історією України та пошуків витоків української спільноти відзначається повернення архаїчних антропоморфних мотивів, які починають займати визначне місце у вишивці, писанкарстві, витинанках.

Так окреслилися провідні тенденції існування зображень людини в орнаменті декоративно-прикладного мистецтва XX ст.: використання академічних художніх прийомів під впливом ідей соціалістичного реалізму та зацікавлення архаїчними зразками, їх відтворення, масовий характер трактування їх семантики в результаті пошуків національної ідентичності.

Іконографія та символіка антропоморфних зображень у контексті регіональної локалізації

Волинське, Київське та Чернігівське Полісся. Народне мистецтво Полісся є порівняно найбільш архаїчним. Збереження архаїчних рис пояснюється факторами природно-географічними (ліс, заболочена місцевість) і соціально-економічними (віддаленість населення від великих промислових та культурних центрів, основних торговельних шляхів).

Саме в Поліському регіоні збереглися оригінальні антропоморфні зображення, що дає можливість говорити про унікальний характер формування та розвитку національної орнаментики. Протягом XIX–XX ст. існували та продовжують існувати в орнаменті архаїчні антропоморфні й умовно-реалістичні зображення.

До архаїчно антропоморфної групи належить мотив «на козака» у вишивці й ткацтві та зображення «берегині» на писанках. Архаїчністю стилістики відзначаються також дерев'яні (рідше кам'яні) антропоморфні хрести-надгробки на могилах та ворітні стовпи («шули», «овшули»), стилізовані людські фігури на фронтонах хат. Геометризовані мотиви тканих рушників Кролевця (Сумщина, Східне Полісся) — «свічки» — часто називають «берегинями». У цьому разі необхідно окреслити правомірність антропоморфної назви та з'ясувати причини появи такої номінації.

Стилізоване зображення людини, що у майстринь отримало назву «на козака», поширено в тканих речах північних сіл Житомирського Полісся (Овруцький, Народицький райони). Мотив використовується як в одязі (запаски, фартухи), так і в інтер'єрних тканинах (рушники-«завіски», килими).

Це стилізоване фронтальне зображення людини з чітко окресленою головою, плечима і розставленими в сторони та зігнутими в ліктях руками. Фігури завжди зображуються попарно, за принципом горизонтальної дзеркальної симетрії, так, що одна з фігур завжди розташовується головою донизу. На килимах і запасках такий мотив стає домінантою орнаментальної композиції, а на долішній

частині фартухів і на тканих рушниках перетворюється в лінійну композицію (рис. 12).

Як вважають дослідники, в орнаментіці поштучних компонентів одягу інших регіонів України та ближнього зарубіжжя аналогічних мотивів немає [Захарчук-Чугай, 1999, 296]. Загальноживаним стало твердження про те, що це реліктова пам'ятка українського орнаментального мистецтва. Ґрунтовне дослідження витоків мотиву «на козака» та його появи в орнаментіці Полісся відсутнє.

За таких обставин, без будь-яких аргументів з'являються дуже оригінальні назви цього мотиву. Один із підписів під витканим орнаментом свідчить про те, що це «знамено Древлянського князівства. Небесний вершник — Даждьбог Древлян в іпостасі Рода. Голівка Божества у 9 ниток — знак Рода-Сонця. Рушник. Гошев. Овруччина» [Брицун-Ходак, 13]. Інший підпис під килимом стверджує, що це Перун — «небесний» вершник на коні, з нитками-числами: «голівка» на 12 ниток, «плечі» 20 ниток, велична блискавиця в 20 тканих ниток-календарів» [Брицун-Ходак, 14]. У цьому разі відбувається створення нової міфології, заснованої на суб'єктивних відчуттях.

Вісторико-етнографічному дослідженні Полісся Р. Захарчук-Чугай з'ясувала семантику й час появи мотиву «на козака» в орнаментіці народного ткацтва. Дослідниці вдалося розшукати у с. Левковичі Житомирської області ткаць, які пам'ятали місцеві назви мотивів у горизонтальних смугах рушників. Починаючи від зарублених країв, орнаменти розміщувалися у такій послідовності: «на козака», «вітрак», «маківка», «кривуля», «рожа», «зорі», «оса». На краях



Рис. 12. Рушник. Ткацтво.
Кін. XIX ст.
Житомирщина. УЦНК «МП».
Інв. № КН-1466/Т-361

виділялися домінуючі стилізовані людські постаті, а над ними — так звані «небесні» мотиви — зірки, хрести, сонця. Дослідниця припускала, що таке розміщення відтворювало традиційне уявлення народу про будову всесвіту [Захарчук-Чугай, 1999, 299].

Захарчук-Чугай Р. визначила приблизний час появи найдавніших «завісок», що збереглись до нашого часу. Місцеві ткалі говорили про існування назви «на козака» з «давніх-давен», так ткали їхні бабусі до революції [Захарчук-Чугай, 1999, 297]. Але наявність у фактурі тканих виробів значної кількості фабричної бавовняної пряжі червоного кольору дозволила приблизно датувати період їх виготовлення 1880-ми — не пізніше 1910-х років. Отже, антропоморфний мотив «на козака» в орнаментиці Полісся відомий з останньої чверті XIX ст. Більш ранніх таких зображень у орнаментиці вжиткових речей на території України до нашого часу не виявлено.

Однак слід зазначити, що під час дослідження були знайдені зображення, наближені до поліського мотиву, на зовсім іншій території і в дуже віддаленому часовому просторі. Це не стільки дає відповідь щодо його походження та архаїчності, як створює нові запитання.

Увагу привернули настінні розписи одного з храмів Чатал-Гуюка на півдні центральної Туреччини. Серед реконструйованих Джеймсом Меллартом розписів храму E.VІB, 31 існують зображення, майже ідентичні українським [Новый Геродот. Реконструкция. Чатал-Гуюк...] (рис. 13).

Різниця з українськими зразками полягає у відмінності загальної схеми: у розписах Чатал-Гуюка подвійні фігури створюють сітку, що вкриває майже всю стіну, у той час як на поліських виробках мотив «на козака» частіше використовується у стрічковій композиції.

Існування Чатал-Гуюка дослідники датують 6 500–5 400 р. до н. е., що може викликати сумніви щодо правомірності порівняння з українськими орнаментами XIX ст. Ми маємо зображення з дуже великим розривом у часі, але майже ідентичної іконографії. Щоб довести цей зв'язок, необхідно знайти перехідні елементи на хронологічному проміжку в три тисячі років. Зіставлення цих фактів припускає певну спорідненість українського мотиву «на козака» з малоазійською орнаментикою.

Цей зв'язок гіпотетично може бути доведений завдяки поширенню народного турецького килима, орнаменти якого, згідно з дослідженнями, запозичені з килимів цивілізації Чатал-Гуюка.



Рис. 13. Реконструкція настінного розпису храму Е. VІВ, 31 (прорисовка).
Фрагменти. VII–VI тис. до н. е.
Чатал-Гуюк, Туреччина

Вперше ця гіпотеза з'явилась у публікаціях першовідкривача Чатал-Гуюка Джеймса Мелларта. Щоб довести свою теорію, археолог порівняв реконструйовані розписи, зокрема мотив людини з «коршунами», з сучасним народним килимом Туреччини й виявив велику кількість аналогій у орнаментиці.

З приводу теорій Мелларта виникла дискусія щодо існування вертикального килима в неоліті Чатал-Гуюка. Головним опонентом виступила американська дослідниця килимарства Марла Маллетт (Marla Mallett) [Marla Mallett: Textiles...]. Вона досить різко дискутувала з археологом, звинувачуючи його в незнанні ткацького ремесла та навмисному підтасовуванні фактів, коли, наприклад, вертикальний турецький килим ХХ ст. розміщувався горизонтально, як і настінні розписи Чатал-Гуюка з тим, щоб наглядно довести зв'язок між давньою і сучасністю. Дослідниця досить скептично поставилася до твердження про існування такого ткацького верстата в 6 тис. до н. е., на якому можливе створення вертикального килима. У похованнях були знайдені фрагменти тканин лише з простим переплетенням, що засвідчує існування ткацтва, але не доводить використання складних килимових технік.

У результаті дослідження стін храму Е. VІВ, 31, було виявлено декілька заглибин над зображенням богині. В інших святилищах у нижній частині стін були знайдені ряди отворів (святилища VII-8; VI-A-10). Дослідники припускають, що в заглибини вміщували дерев'яні пробки для розвішування килимів [Семенов, 209].

Завдяки певному колу знахідок — тканих фрагментів, орнаментальних настінних розписів — вчені схиляються до гіпотези

щодо спорідненості цих орнаментальних мотивів. Російський дослідник первісної культури В. Семенов стверджує, що настінні розписи повторюють тканий орнамент того часу, а їх схожість з анатолійським сучасним килимом беззаперечна [Семенов, 210]. Вчений звернув увагу на важливий для нашого дослідження розпис храму E.VIB, 31, витоки якого, ймовірно, необхідно шукати в прийомах виробництва тканин того періоду [Семенов, 210]. Аналогічні думки знаходимо у М. Гімбутас: «Подобные узоры, только еще в более схематизированном виде, можно встретить на турецких килимах (безворсовых коврах)» [Гімбутас, 261].

Враховуючи думку науковців щодо спорідненості розписів і ткацтва, ми все ж таки звернемося до аналогій та порівняємо мотив розпису храму E.VIB, 31 (*рис. 13*), народний турецький килим (*рис. 7 Додатку*) і поліський килим з мотивом «на козака» (*рис. 6 Додатку*).

Настінний розпис має сітчасту композицію, в якій бітрикутні антропоморфні мотиви розташовані за принципом дзеркальної горизонтальної симетрії. У розписах ряди, де антропоморфні зображення поєднані «торсами», чергуються з такими, що поєднані «головами». Своєрідним з'єднувальним мотивом виступають видовжені тризубоподібні елементи. Дослідники засвідчують домінування червоного кольору, як і в декорі святилищ, на панелях, стовпах, нішах. В окремих будівлях Чатал-Гуюка (будівля 59–5) в нижніх частинах стін існували червоні панелі, можливо, як імітація тканин [Новый Геродот. Реконструкция. Чатал-Гуюк...]. Є припущення, що й одяг фарбували в червоний колір. Про це свідчить фрагмент тканини та червона нитка з VI горизонту [Семенов, 209]. Використання червоної фарби в будинках і в поховальному обряді пов'язується з її апотропеїчними функціями. Отже, є велика ймовірність того, що важливий для нас настінний розпис теж був виконаний червоною фарбою.

Стилізовані антропоморфні мотиви з храму E.VIB, 31 близькі за силуетом з іншим зображенням Чатал-Гуюка — людиною, що тримає у двох руках хижих птахів (*рис. 14*) [Новый Геродот. Реконструкция. Чатал-Гуюк...].

Це порівняння припускає, що перед нами істота чоловічої статі з рогами на голові, наділена надлюдськими можливостями, яка приборкує могутніх птахів. Ця фігура є яскравим втіленням чоловічої

Рис. 14. Реконструкція настінного розпису храму А.ІІ, 11 (прорисовка).
Фрагмент. VII–VI тис. до н. е.
Чатал-Гуюк, Туреччина



сили, адже голова бика була символом регенерації на Близньому Сході [Гімбутас, 280].

Саме тут необхідно провести паралель із сучасним анатолійським килимом, на якому майже без змін зображені антропоморфні постаті з Чатал-Гуюка. На одному з таких тканих виробів (рис. 7 Додатку) стилізовані антропоморфні постаті зображені білим і брунатно-червоним кольорами на коричневому тлі. У каймі — сині та світло-оливкові геометричні мотиви. Фігури розташовані в оточенні крилоподібних трикутних елементів, що нагадують зображення грифів з настінного розпису Чатал-Гуюка. Така композиція вписується в прямокутник і повторюється в дев'яти широким смугах.

На поліських килимах мотив «на козака» має аналогічний силует, тільки орнаментальне оточення дещо інше — крилоподібні елементи змінилися на ромби з гачками, але гострокутний характер орнаменту й розташування широкими смугами залишилися (рис. 6 Додатку). Кольорова палітра поліських килимів своєю поліхромністю не відрізняється від малоазійської. Але для мотиву «на козака» здебільшого використовували різні відтінки червоного кольору. Це абсолютно не пов'язано з неолітичною традицією Чатал-Гуюка (хоча може стати ще одним приводом для «нової міфології»). Використання червоного кольору є явищем конвергентним і відповідає тій апотропеїчній символіці кольору, яка сформувалася в народному світосприйнятті.

Отже, на сьогодні маємо три варіанти мотиву «на козака»: перший — неолітичний, розташований на настінних розписах Чатал-Гуюка, другий — на сучасних турецьких килимах, і третій —

на тканих виробках Полісся. Така невелика кількість матеріалу дає можливість дійти лише попередніх гіпотетичних висновків.

Важливою складовою дослідження є окреслення механізму передачі орнаментального мотиву «на козака» та ймовірних шляхів його проникнення з малоазійського півострова на Північ України. Сьогодні ми не маємо матеріальних доказів щодо існування цього орнаменту раніше XIX ст. не тільки в орнаментиці Полісся, а й на території України взагалі. Тому простежити «кожен крок» просування мотиву з ближнього Сходу в Україну нині неможливо.

Проте якщо ми припустимо існування механізму запозичення, то цілком слушно постає питання: чому саме на Поліссі виникла необхідність включити цей мотив в орнаментальні схеми? Дослідники засвідчують стійке існування архаїчних антропоморфних образів у народних уявленнях і мистецтві регіону. Ткаля Єфросинія Яківна Заліско (1915 р. народж.) із с. Піхоцьке (Житомирська область) розповідала, що недалеко від їхнього села в лісі були три фігури (хрести), завішені рушниками. На свята Івана Купала жінки ходили до фігур у ліс молитися Богу з вірою в Господню ласку [Захарчук-Чугай, 1999, 298]. Зображення таких антропоморфізованих христів знаходимо у дослідженні О. Найдена [Найден, 2007, 43].

На Поліссі (а також на території Болгарії, Східної Сербії, в Карпатах) існували хрести-надгробки у вигляді стилізованої людської фігури [Малина, 2009, 195; Толстой, 1978, 109]. Вони, згідно з давніми слов'янськими язичницькими уявленнями, були місцем існування душі небіжчика. Антропоморфні зображення-апотропеї прикрашали фронти поліських хат.

Отже, для сприйняття антропоморфного мотиву з анатолійських килимів на Поліссі існувало фундаментальне підґрунтя у вигляді місцевих архаїчних фольклорних та мистецьких традицій. «При всій, на перший погляд, спонтанності й різноманітності типів взаємообміну художніми ідеями, випадковості каналів запозичення, освоюється лише те, що відповідає внутрішнім закономірностям розвитку осередку, особистим уявленням майстрів про прекрасне. Коли новація суголосна потребам загалу, вона стає фактом колективного народного мистецтва, а в протилежному випадку лишається самодіяльним захопленням одинака» [Селівачов, 2004, 58].

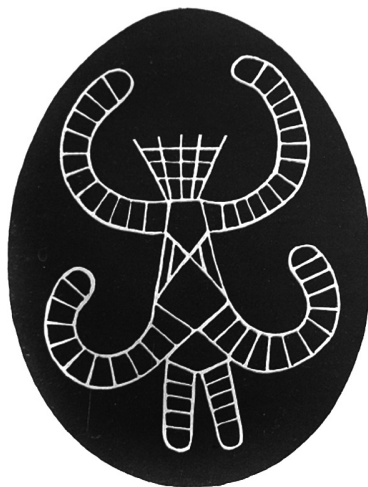


Рис. 15. Писанка. Мотив «берегиня». Полісся. (За Е.В. Біняшівським)

Виявлена під час дослідження інформація дозволила поглибити тлумачення мотиву «на козака». Це стилізоване зображення чоловіка, яке втілює репродуктивні можливості природних сил. На елементах одягу, рушниках і килимах у ХІХ–ХХ ст. цей орнамент став своєрідним символом-апотропеєм.

Обережності вимагає твердження про пряме наслідування неолітичних настінних розписів з Чатал-Гуюка. Адже на території Полісся не було знайдено подібних зображень, наближених у часі до малоазійських. Схожі найдавніші мотиви в ткацтві, що збереглися до нашого часу, дослідники датують 80-ми роками ХІХ ст. Існування зображень із дуже великим розривом у часі, навіть ідентичної іконографії, унеможлиблює доведення прямого зв'язку між ними, але дозволяє висунути припущення щодо існування певної семантичної єдності. Тому є підстави говорити про запозичення цього мотиву з анатолійських килимів.

У орнаменті східного Полісся існує ще один антропоморфний мотив — так звана «берегиня» в оздобленні писанок (рис. 15).

Це стилізоване зображення істоти з короноподібною решіткою замість голови, нижня частина фігури якої складається з пари овальних кінцівок, над котрими розташовані елементи у вигляді волют, що нагадують роздвоєний хвіст. Ідентичні елементи створюють

руки істоти. Певна змієподібність посилюється за рахунок тонких рисок на умовних «кінцівках».

Часте згадування архаїчності «берегині» побудоване виключно на візуальному порівнянні з зображеннями більш ранніх епох, зокрема зі змієною богинею скіфського пантеону (рис. 3–4). Але археологія Полісся не надає нам артефактів з таким мотивом. Ми маємо тільки орнаментальні зображення, зафіксовані у XX ст. До того ж його використання тільки на писанках не є доказом певної тенденції, а тільки підкреслює самотність антропоморфних зображень Полісся. З огляду на це ми висуваємо певні припущення, в основі яких матеріали етнографії Полісся та відстежені паралелі з іншим регіоном України — Карпатами. Наближені природні умови Полісся та Карпат, віддаленість від осередків міської культури створили локальність існування певного кола релігійних уявлень.

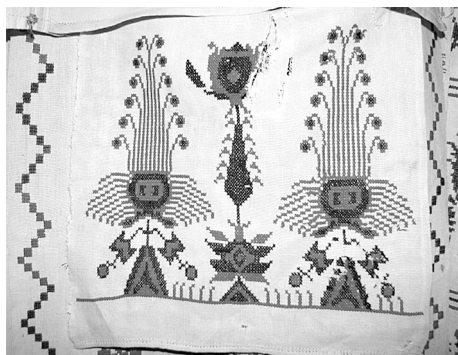
Приклади антропоморфізації надприродних сил на Поліссі надає етнографія. Образ русалки, як релікт архаїчної фольклорної традиції, викликає особливе зацікавлення. Дослідження вчених стверджують, що ареалом особливо інтенсивного побутування русальної обрядовості та пісенності є центральне Полісся [Древляни..., 388]. Саме з районів Житомирської, Київської та західної частини Чернігівської областей походить переважна більшість відомих записів русальних пісень, у яких звучать мотиви зв'язку русалок з культом предків, домашнім благополуччям, з охоронною магією [Древляни..., 400].

Пісні з різних місцевостей Полісся виразно демонструють ритуальну поліфункціональність акту проведів русалки: не тільки з води до лісу, як зафіксовано в XIX ст. у с. Жоведь на Чернігівщині, але й з поля в ліс, на кладовище, до річки тощо: «проведу русалку в поле», «проведу русалку до бору», «проведу русалку до броду», «проведу русалку до гробу» [Древляни..., 400].

Складові народної культури засвідчують стійке існування в народній творчості Полісся принципу антропоморфізації певних світоглядних засад. Слід зазначити, що останній характерний взагалі для архаїчного світогляду, проте на території України Поліський регіон щодо цього є одним із самотніх.

На Волині у вишитих хрестиком рушниках збереглися як традиційні архаїчні композиції зі світовим деревом, так і досить унікальні.

Рис. 16. Рушник. Фрагмент.
Полотно, хрестиковий стіб.
Острівці, Володимирецький р-н,
Рівненщина. Музей українського
рушника, ЧНУ



З півночі Рівненщини походить оригінальне зображення, в якому дві «жіночі» фронтальні фігури розташовані біля невеликої квітки (рис. 16).

Архаїчності фігурам додають високі паростки замість волосся, які закінчуються стилізованими квітами. На сьогодні існує для них тільки одна гіпотетична назва — «волосині» [Китова, 93]. Оригінальність іконографії вимагає окремого дослідження.

Антропоморфні постаті також присутні в орнаментиці рушників Чернігівського Полісся. Тут існують як первинні архаїчні, так і умовно-реалістичні типи фігур. Зокрема, архаїчний тип представлений на рушнику з Чернігова (рис. 8 Додатку). Дві жіночі фігури розташовані в центральному ярусі по обидва боки від рослинних згеометризованих форм. Три ідентичні «дерева» створюють верхній ярус, нижній складається з рядів зубчастого і рослинного мотивів. Фігури в довгих «сукнях» мають узагальнений, лаконічний силует з чітко окресленою ромбічною головою й руками в боки. Відсутність у зображеннях будь-яких реалістичних елементів дозволяє віднести їх до архаїчного типу.

Дослідники відзначають існування архаїчних мотивів на вишитих рушниках, що побутували в селах Чернігівського, Ріпкинського, Городнянського районів північніше Чернігова [Зайченко, 35]. Жіночі фігури, вишиті лічильними техніками, досить умовно трактовані: спідниця-трикутник, пряма вертикальна лінія, що переходить у голову (ромб з крапкою в центрі), дві зігнуті в ліктях підняті руки з квітами, дві, п'ять або сім ніг, повернутих у один бік.

Інший характер стилізації знаходимо на рушнику із с. Тупичів Чернігівської області (*рис. 9–10 Додатку*). Фігури, розташовані між вазонами з трояндами, загальним силуетом нагадують квіткові бутони. Але чітка пропорційність, риси обличчя, елементи одягу (взуття на підборах) свідчать про намагання поєднати умовно-реалістичні зображення з популярними на той час брокарівськими узорами.

До антропоморфних мотивів часто відносять і зображення на тканих крелевецьких рушниках. Цей орнамент, побудований за принципом вертикальної дзеркальної симетрії, складається з центрального елемента у вигляді стрижня з гранчастою ромбічною верхівкою та двох аналогічних галузок по боках. Така конфігурація мотиву часто сприяє аналогії зі стилізованою людською фігурою, яку деякі дослідники вважають великою богинею чи берегинею. Однак слід зазначити, що більшість науковців схильється до назви «свічки» або «чаші» [Шафранська].

З'явившись наприкінці XVIII ст., крелевецький рушник не наслідував архаїчну орнаментальну традицію. Дослідники вважають, що мотиви були запозичені з домотканих (а тому більш давніх) рушників Городнянського району, наближеного до Білорусі. Їх архаїчність полягає в технічному способі ткання, який помітно відрізняється від мануфактурного. Зі споду в городнянських рушниках видно кінці коротких ниток, які не є суцільними, а затикаються кожна окремо по ходу узору, як це робиться при вишиванні [Шафранська].

Недостатньо обґрунтованим, на нашу думку, є порівняння з фігурою людини зображень, за якими останнім часом закріпилася назва «берегині». Відомо, що остання з'явилася лише в середині XX ст. [Селівачов, 2005, 336]. Раніше серед майстрів українського Полісся були розповсюджені назви «монастирки», «свічки», на білоруському Поліссі (Гомельська область) — «стовпи», «самовари» [Арнаменты Падняпроўя, 80, 90].

Можемо констатувати, що мотив став заручником ідеологічних змін XX — поч. XXI ст. У нарисі про крелевецький рушник Є. Василевської 1975 р. пафосно розповідається, як майстри переосмислюють старі форми і «вливають» у них новий зміст: замість хижих орлів на рушниках з'являються веселі червоні півники, а замість каплиць, свічників — виноградні грона [Василевська, 14].

Наприкінці ХХ ст. в орнаменту повертається давній мотив «свічки», який під назвою «берегині» став уособленням пошуків глибинних національних коренів, тим самим поширюючи нову міфологію.

Дослідниця білоруського рушника Г. Нечаєва пояснює антропоморфну інтерпретацію цього мотиву символікою жесту. «Именно символика архаического жеста сохраняется дольше всего и придает антропоморфность как растительным древесным мотивам, так и предметным изображениям, тем же подсвечникам» [Нечаева, 53]. В інших дослідженнях поява зображення «берегині» на крелевецьких рушниках пов'язується з конкуренцією між майстрами, що примушувала працювати творчо, розробляти все нові й нові орнаменти, які б приваблювали покупців багатством та своєрідністю візерунка [Василевська, 9].

Підсумовуючи вищесказане, зауважимо, що розшифрувати орнаменти крелевецьких рушників, уникаючи вільного трактування сюжетів, важко за браком достеменних матеріалів. У той же час констатуємо, що ці вишиті вироби є віддзеркаленням культурної пам'яті народу, в орнаментальній композиції яких збереглися правдива символіка червоного кольору.

Отже, в результаті особливих природно-географічних та історико-соціальних умов на території Полісся збереглися архаїчні язичницькі уявлення й традиції антропоморфізації світоглядного простору, що призвело до збереження первинних антропоморфних мотивів у орнаменті декоративно-прикладного мистецтва.

Поділля. В орнаменті Поділля антропоморфні мотиви займають значне місце. Архаїчні стилізовані зображення існують у вишивці та писанках, а сучасна інтерпретація зображень — ще й у витинанках.

Територія поширення рушників з архаїчними мотивами — східне Поділля, вузька смуга завширшки 20–30 км уздовж Дністра на Вінниччині, головним чином, це Ямпільський, Томашпільський, Крижопільський, Піщанський райони [Причепій, 9]. Класичний архаїчний мотив «богині» з птахами в руках відомий за зразком на рушнику кінця ХІХ ст. із с. Клембівка Ямпільського району (рис. 11 Додатку).

Дослідники вбачають у ньому запозичення з російської орнаментики, аргументуючи це проживанням поблизу старообрядців.



Рис. 17. Рушник, 210х32 см. Полотно, гладь качалочки. Перша пол. XX ст. Студена, Піщанський р-н, Вінницька обл. (за Є. Причепій, Т. Причепій)

Із другої половини XVIII ст. ряд селищ в Томашпільському, Немирівському та Кам'янець-Подільському районах Подільської губернії було засновано філіпівцями (українсько-польська назва — пилипони, липовани), які переселялися з центральних російських губерній, тікаючи від релігійних переслідувань [Наулко, 1984, 40]. У цьому разі ми можемо говорити про пряме наслідування відносно тільки традиційного мотиву «богині» з птахами. У багатьох зразках вишитих рушників існують архаїчні антропоморфні мотиви, які мають низку відмінностей від російських як у загальній композиції, іконографії, так і в кольоровому вирішенні.

Композиційно всі мотиви розподіляються на три групи. До першої належать поодинокі фронтальні жіночі зображення у центрі композиції вишивки (*рис. 17*). До другої групи — узагальнені за силуетом і лаконічні за формою фігурки, які виконують роль своєрідного «стафажу» в композиції з домінантою геометричних мотивів (*рис. 18; рис. 12 Додатку*). Принцип формування такої композиції не був характерним для російської вишивки.

До третьої групи належать фризові композиції, які складаються з фігурок, скомпонованих ланцюжком у так званий «хоровод» (*рис. 19; рис. 13 Додатку*). В окремих випадках трапляються зображення вершників (*рис. 14 Додатку*).

Рис. 18. Рушник, 214х31 см.
Полотно, гладь качалочки, стебнівка.
Перша пол. XX ст.
Студена, Піщанський р-н,
Вінницька обл.
(За Є. Причепій, Т. Причепій)



Важливо зазначити, що архаїчні мотиви локалізуються на території, де в енеоліті існувала трипільсько-кукутеньська спільнота. Цей факт не дає підстав говорити про пряме наслідування зображень. У художньому відношенні це самостійні орнаментальні системи, які формувалися в різних історичних умовах. Можемо

Рис. 19. Рушник, 172х35 см.
Полотно, мереживо, гладь качалочки. Сер. XX ст.
Студена, Піщанський р-н,
Вінницька обл.

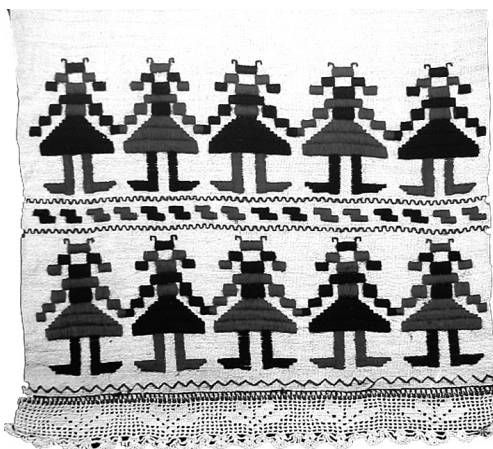




Рис. 20. Писанка «Барильце з чоловіком». Немирів, Брацлавський повіт, Подільська губернія. (За С.К. Кулжинським)

тільки наголосити на стійкому існуванні в орнаментіці цього регіону гінекоморфної складової як втілення самої архаїчної ідеї богині-матері та її сакрального значення.

В орнаментіці писанок з Немирівщини (Вінниччина) знаходимо зображення людини, представлені схематизованими посталями у виданні 1899 р. з колекції Лубенського музею. Архаїчними рисами позначена бітрикутна жіноча фігура (*рис. 20*), руки якої спираються на стегна.

Писанка із с. Тростянець Вінницької області складається із зображення двох людських постатей: одна з яких із піднятою лівою рукою розташована вертикально по всій висоті писанки, а друга, менша (за браком площі), — у нижній частині. Інша писанка збереглася під назвою «Ангели та воскресіння». Не досліджуючи в роботі християнську іконографію, констатуємо існування антропосної складової в орнаменті писанок Поділля як поширену в регіоні практику.

В орнаментіці килимів регіону певне місце займають умовно-реалістичні зображення. У 1870-ті роки окремими фігурами та цілими жанровими сценами оздоблювали кайму й поля горизонтально орієнтованих східноподільських килимів з рядами «вазонів» або крупних ромбічних фігур. Головним чином, це військові та люди небагатих прошарків суспільства: селяни, музики, танцюристи, мисливці, шинкарки. Такі килими створювалися в колишніх Ямпільському,

Ольгопільському, Брацлавському та Балтському повітах (нині південь Вінницької та північ Одеської областей) і мають аналоги в килимарстві сусідньої Молдови.

Майстри переносили в площину килима свою уяву про певний позитив життя, в якому мали існувати вдале полювання, частування в шинку, веселі музики й танцюристи. Персонажі подані узагальнено, як того вимагає килимова техніка, але при всьому схематизмі чітко окреслюються елементи одягу, що дозволяє ідентифікувати ту чи іншу фігуру: «трикутний» капелюх і каптан військового, широкі штани, заправлені в чоботи, у козака, спідниці з білою каймою у жінок. Але навіть старанно відтворені деталі не дозволяють виокремити сюжетні мотиви в самостійну композиційну сцену і розглядати її як цілком реалістичну. В орнаментальному полі східноподільських килимів рослинні, геометричні мотиви домінують над фігуративними зображеннями (рис. 15–16 Додатку). Домінування декоративної складової над сюжетом є ознакою творів народного мистецтва порівняно з живописними чи графічними зображеннями мистецтва професійного.

Деталізація та намагання реалістичного відтворення фігур людей пов'язані з певними суспільними змінами, загальною тенденцією мистецтва другої половини ХІХ ст. Але побутування архаїчних антропоморфних мотивів у ткацтві й вишивці східного Поділля може свідчити про незмінно стійке існування антропосної складової в культурному просторі цього регіону. Цю думку засвідчує існування зображень людини у витинанках.

Серед регіонів України, де набуло поширення мистецтво вирізування з паперу, саме Поділля відрізняється найбільшою наявністю стилізованих зображень людини в орнаментиці [Станкевич, 1986, 45]. Багатий матеріал у музеях і приватних збірках свідчить про те, що вже у першій третині ХХ ст. Поділля разом із суміжним Галицьким Прикарпаттям стало головним регіоном мистецтва витинанки.

М. Станкевич визначив типові варіанти композиції фігурних зображень витинанок Поділля. Це «лялечка», «хлопець» — одинока постать з опущеними, ледь витягнутими руками; «лялечки», «близнята», «двійнята» — дві фігури, з'єднані з внутрішніх боків руками; «хоровод» — суцільний ряд людських постатей (чотири, вісім, зрідка більше), з'єднаних між собою руками і внизу краями одягу

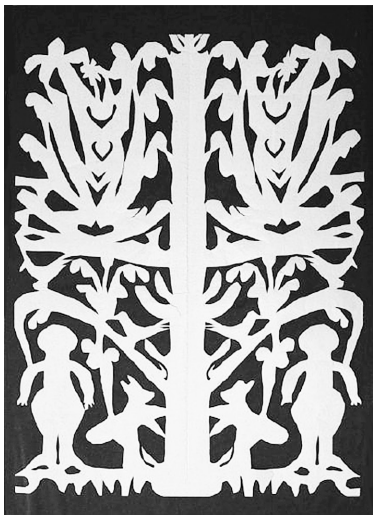


Рис. 21. Кушнір Н.П. Витинанка. Папір, вирізування. 1970 р.
Саїнка, Чернівецький р-н, Вінницька обл.

[Станкевич, 1986, 40]. Як варіант «близнят» — антропоморфна композиція «світове древо» (рис. 21).

Іноді «ляльок» розташовували над «деревом життя». Це доповнення, як вважає М. Станкевич, було не тільки орнаментальним, а й символічно-образним. Воно ніби відображало прадавній ритуальний танець біля «священного древа». «Витинанки являють собою складний синтез символів, образів і понять далекого минулого, переданих в умовних і узагальнених формах» [Станкевич, 1986, 35]. Таким чином весь настінний декор селянської хати набував синтетичної єдності.

Вінницька область і до сьогодні лишається одним із провідних центрів витинанки. Сучасні майстри часто використовують зображення «берегині», що свідчить про тенденцію поширення архаїчного мотиву.

У кераміці Поділля ХІХ ст. зображення людини набули поширення серед гончарів Бару й Адамівки. Яків Бацуца із Зінькова (Адамівка) створював на глечиках, горщиках і тарілках зображення, які мають мало спільного з традиційною орнаменталією кераміки (рис. 22).

Я. Бацуца не був гончарем-спадкоємцем, тому традиційно-канонічні норми не стали на заваді самовираження — він малював усе,

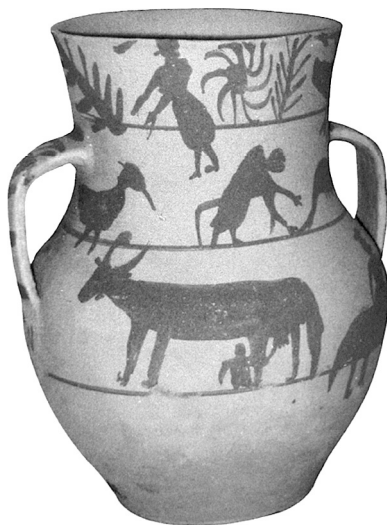


Рис. 22. Бацуца Я. Гладуцик. Глина, вохра, формування, розпис. Поч. XX ст. Адамівка, Хмельницька обл. (За Г.М. Івашків)

що бачив. Майстер не намагався детально «розмальовувати» постаті — вони силуетні, брунатно-червоні на вохристо-жовтому тлі.

Появу фігури людини в орнаментальних мотивах гончарства Адамівки науковці пов'язують із впливом народного настінного розпису. Також розвитку орнаментики сприяли контакти гончарів із професійними художниками та дослідниками народного мистецтва. Існують комплекти листівок та альбоми «Адамівка», «Гончарі Бацуци», укладені В. Гагенмейстером, директором Кам'янець-Подільської художньо-промислової школи. Роботи гончарів експонувались у Санкт-Петербурзі на Всеросійській кустарній виставці 1913 р. Їхні твори відправлялися на продаж до кустарних складів Санкт-Петербурга, Львова та інших міст [Мельничук, 233]. Ці контакти сприяли розквіту кераміки, що вироблялася в сім'ї Бацуц і Адамівки взагалі.

Однак дослідниця Л. Мельничук погоджується з цим твердженням тільки стосовно рослинних елементів, які, без сумніву, мали вплив на поширення квіткових композицій адамівської кераміки. Птахи і тварини у подільських настінних розписах початку XX ст. з'являлись надзвичайно рідко, а про зображення людей можна говорити лише як про виняток [Мельничук, 228]. Як зазначалось вище,

стилізовані зображення людини використовувались на Поділлі в оформленні стін витинанками: зображення «древа» чи вазона доповнювалось витягними «ляльками». Можливо, весь комплекс декору сільської хати й антропоморфність орнаментики як його складова стали одним із чинників впливу на творчість майстра.

Вважається, що на творчість Якова Бацуци мала вплив і народна іграшка [Мельничук, 233]. Серед робіт гончара є оригінальні фігурки людей — чоловіка у крислатому капелюсі — і тварин, зокрема корови. Ці іграшки мають виразний силует і легко асоціюються із силуетними малюнками на посуді.

Важливою у цьому контексті є думка Т. Романець щодо еволюції розвитку характеру орнаментики Поділля. Дослідниця визначила не тільки рух від умовного до вільнішого й живого малюнка, а й наголосила на процесі пошуку майстрами оригінальності та нових форм [Романець, 1994, 459].

Можемо констатувати існування двох протилежних поглядів на генезис творчості Якова Бацуци. Л. Мельничук стверджує, що в розписах майстра немає канонічної основи, його композиції за змістом вільні, ґрунтуються на особистих враженнях та творчій фантазії. Дослідниця стверджує, що в адамівських малюнках зайве шукати глибоких історичних коренів: «вершники в крислатих капелюхах зовсім не схожі на супроводжувачів “великої богини-матері”. Тут життя буває в його безпосередності» [Мельничук, 231]. Іншої думки О. Найден, який розглядає творчість гончара як поєднання індивідуального з підсвідомим відчуттям глибинної традиції та пов’язує «природно-органічний» характер розписів майстра із зображеннями на трипільських посудинах. «В розписах Я. Бацуци немає стилізації під архаїку, є сутність архаїчного мислення і апелювання до стародавніх формально-змістовних, ритмічно-пластичних категорій» [Найден, 2006, 16].

Поділля займає провідне місце в Україні щодо кількості антропоморфних мотивів, їх іконографічних різновидів і, відповідно, стилістичної різноманітності. На формування цих мотивів у орнаментіці регіону значно вплинули міграційні процеси. Переселення старобриджців у XVIII ст. сприяло розповсюдженню зображення типу «берегиня» з російських орнаментальних схем. Цей мотив не був відторгнений автохтонною орнаментикою, адже в народній свідомості була вкорінена уява про апотропеїчний, сакральний характер таких

зображень. Присутність антропоморфних мотивів у народній орнаментіці Поділля свідчить про унікальність культури регіону і необхідність проведення подальших досліджень у цьому напрямі.

Карпати. На теренах карпатського регіону виявлено два домінуючих періоди існування антропоморфної орнаментики. Перший стосується архаїчних культур, другий — епохи Середньовіччя, коли християнство і міська культура вносили певні зміни в іконографію, що привело до поширення у XVIII–XIX ст. зображення побутових сцен. Традиція використання геометричної орнаментики у різьбленні, килимарстві, обробці металу, вишивці, писанкарстві сприяла збереженню архаїчних антропоморфних фігур узагальненого силуету.

Разом з тим значна кількість умовно-реалістичних зображень людини стала складовою сюжетних сцен підполивного розпису кахель і посуду. У зв'язку з цим сучасні дослідження, головним чином, зорієнтовані на аналіз орнаментальних систем керамічних виробів (Лащук, 1998, Гоберман, 2005, Івашків, 2007). Незначну частину при цьому становить аналіз геометричних орнаментів з антропосною номінативною складовою.

Дослідники, вивчаючи орнаментуку різьблення гуцульських топірців і бондарних виробів, намагалися пов'язати її з архаїчними традиціями й віруваннями. На думку П. Жолтовського, зубчасті ряди орнаменту — це схематично зображені люди, які виконують ритуальний танок, пов'язаний із культом сонця [Жолтовський, 4]. Аналогічного висновку пізніше дійшов, незалежно від П. Жолтовського, норвезький професор М. Тін (Tin, 2008).

Автор словника гуцульських термінів народного орнаменту М. Курилич підтверджує цю думку, звертаючись до народної назви орнаменту: «...мотиви з трикутників, щільно поєднаних між собою у певну пряму смугу з наверхами у вигляді ромбиків, мають назву “зубці січені з голівками”». Лексема «голова» надає геометричному орнаменту антропоморфного значення [Курилич, 14]. Дослідник припускає, що такий мотив має архаїчні корені, схематично відображає танок «аркан», присвячений Перуну і виконується лише чоловіками з топірцями (знак Перуна) в руках. Погоджуючись з автором щодо мінімальної кількості антропосних номінацій у гуцульському орнаменті, наведемо приклад ще декількох, пов'язаних з орнаментациєю кептарів.



Рис. 23. Кожух.

Овеча шкура, аплікація різнокольоровою шкірою, метал. капслі.

Поч. XX ст.

Пістинь, Косівський р-н, Івано-Франківська обл.

Для декору цього верхнього одягу характерне симетричне розташування геометричних елементів, виконаних у техніці аплікації. Однак кожухи та кептарі Косівського району Івано-Франківської області відрізняються від інших декоративними прикрасами, які своїм силуетом нагадують стилізовану людську постать (рис. 23).

Фігура складається з ромбічних елементів («торсу» й «голови») та двох або чотирьох опущених донизу сегментів, що нагадують руки. Такі узори, вирізані з кольорової шкіри (сап'яну), розташовуються в кутах кептаря спереду, іноді над кишенями і на спині.

Означені декоративні елементи мають назви «рачки» (Косів) або «хлопці» (Космач) [Карпинець, 4]. Відома дослідниця Ганна Горинь наводить ще одну місцеву назву — «богородиці» [Горинь, 64]. Побутування різних варіантів назви дає можливість припускати існування антропосної складової у формуванні орнаментальної культури.

Наявність антропоморфності у декоративно-прикладному мистецтві регіону засвідчується існуванням на цвинтарях Покуття та Гуцульщини до першої третини XX ст. надмогильних стовпуватих знаків, силуети яких нагадували людські фігури. М. Толстой без сумніву стверджує, що ці зображення — «антропоморфні хрести» [Толстой, 1978, 108–109], звертаючи при цьому увагу на антропні назви його складових (голова, рамена, стопа тощо), загальну форму,

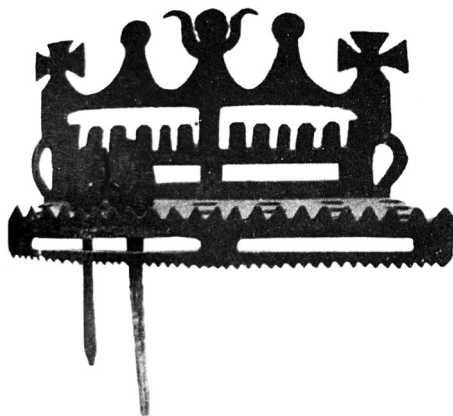


Рис. 24. Ложкарник. ХІХ ст.
Сімерки, Перечинський р-н,
Закарпатська обл.
(За М.Є. Станкевичем)

а також давні язичницькі вірування про надгробки як місце перебування душі небіжчика.

М. Станкевич у давніх типах хрестів вбачає не релігійний символ з чітко окресленими раменами («історичний хрест тут цілком занедбано»), а орнаментальний мотив, що відображає, ймовірно, давній архетип «дерево життя» чи антропоморфну фігуру [Станкевич, 2002, 240]. Ми не ставимо антропоморфні хрести в один ряд з орнаментальними мотивами різьблення та кожухарства. Дерев'яні надгробки мають свою специфічну символіку та художню мову. Але відображення у народному різьбленні архаїчних вірувань підтверджує думки дослідників щодо існування стійкої антропосної складової в орнаментиці Карпатського регіону.

Антропоморфність чітко проявляється у декорі полиць для зберігання ложок («ложкарів», «ложечників»), які були поширені в Карпатах і на Прикарпатті у ХVІІІ — першій половині ХХ ст. Такі полицьки кожен господар виготовляв власноруч, тому однакових виробів не існувало. Полиця складалася з міцно з'єднаних основи та «вішачка». Функціональна частина виробу мала отвори для втикання ложок. Декоративна («вішачок») іноді містила антропоморфні постаті з піднесеними вгору руками. Такі фігури М. Станкевич оцінює як «візуальні мотиви архаїчної традиції, тісно пов'язаної з обрядовою трапезою» [Станкевич, 2002, 330] (рис. 24).

Окрему групу речей з антропоморфними мотивами складають ритуальні свічники-трійці, які були поширені в Карпатах і на Прикарпатті у XVIII–XIX ст. (рис. 10 б). Це окрема типологічна підгрупа свічників, що виходить за межі церковно-літургійного простору та вживається, особливо на Гуцульщині, в обрядах Водохреща й поховання небіжчика.

Свічник має комбіновану форму, яка складається з трьох заглиблень для свічок («лійок»), що підтримуються вертикально розташованим різьбленим півколом, встановленим на невисоку ніжку з широкою підставкою. Фігуративною та декоративною складовою різьбленого сегмента у деяких таких виробів виступає антропоморфне зображення під центральною «лійкою». Дослідники стверджують, що в гуцульських трійцях закладено кілька концептуальних міфологічних і релігійних мотивів: світове дерево, солярні мотиви, хрест і розп'яття [Станкевич, 2002; Мистецтво Гуцульщини та Покуття, 347]. Архаїчність композиції свідчить про збереження сакрального архетипу богині-жінки. Це не суперечить припущенню М. Станкевича щодо зв'язку свічників із культом предків та їх подальшого використання у християнській ритуалістиці [Станкевич, 2002, 307].

Про органічне співіснування міфологічного образу з християнською символікою красномовно свідчать зображення русалки поряд із розп'яттям і силуетом церкви на різьбленому сволоку 1836 р. із с. Білоберізка Івано-Франківської області. Різьбяр Данило Еколюк створив досить натуралістичний образ цієї істоти — позначив риси обличчя, долоні з пальцями, плавники й навіть луску на хвості. Поява русалки не може бути лише фантазією майстра заради здивування глядачів. Ця міфологічна істота має давні фольклорні корені: від місцевих народних уявлень про русалок, міську середньовічну легенду-повість про діву рибу-змію Мелюзину до «русавок-люзон», зафіксованих у легендах і друкованих народних картинках XIX ст.

Отже, розглянуті антропоморфні зображення свідчать про існування глибоко вкорінених у народну свідомість архаїчних уявлень, що відобразилися у зразках народної творчості.

Проте з XIX ст. на кахлях, посуді й писанках розповсюджуються сюжетні розписи. Найбільш розвинута ця система орнаментики у творах визначних косівських гончарів третьої чверті XIX ст. — Івана Баранюка (бл. 1806–1870), його учня Олекси Бахметюка

(1820–1882), а також багатьох родин пістинських гончарів, серед яких — Кошаки, Зінтюки, Тимчуки.

На кахлях, як і на інших гончарних виробках, відображено сцени з життя військових, міського та сільського населення (сцени у корчмі, полювання, залицання, прогулянок у кареті, праці селян тощо).

Підґрунтям появи сюжетних сцен у творах народного мистецтва стало розповсюдження масової продукції народних майстрів станкового живопису в Галичині й на Закарпатті ще з кінця XVII ст. Працюючи переважно в плані народного художнього примітиву, деякі з умільців оволоділи лапідарною, виразною й експресивною мовою контуру та найпростіших поєднань нескладної кольорової гами. У ряді поминальних ікон майстри відтворювали узагальнені портрети простих людей із народу або цілих родин.

Особливості орнаментики кераміки Косова та Пістиня почали формуватися з поширенням на початку XIX ст. техніки ритованого розпису, дуже зручного для створення фігуративних сцен. У першій чверті XIX ст. з'являються контурні малюнки вершників, виконані за допомогою різьки. Тоді ж помітні перші спроби відтворювати ці мотиви риткуванням, засвоївши яке, майстри почали зображати людські постаті. Так, між 1800–1820 рр. з'являються сюжетні сцени з побутовими подіями, темами з народного фольклору. Як стверджував М. Станкевич, побутові сцени тогочасних гуцульських кахлів відобразилися у витинанках. Зокрема, на паперовій прикрасі 1887 р. із с. Стриганці Івано-Франківської обл. по основних осях симетрично витяті «вершники», що стріляють один в одного з «пістолів» [Станкевич, 1986, 48].

У XX ст. сюжетні сцени з умовно-реалістичними фігурами набули поширення в орнаментиці писанок. Одним із визначних майстрів писанкового розпису Верховинського району був Іван Семчук із с. Замагорів [Соломченко, 64–65]. На його писанках відображені цілі жанрові композиції: сцени з життя односельчан, виїзд на полонину, полювання на оленів тощо.

Отже, орнаментиці Карпатського регіону присутня незначна кількість архаїчних антропоморфних мотивів та поширення умовно-реалістичних зображень у побутових сценах.

Дослідники припускають існування в нефігуративному орнаменті антропосної складової, яка завдяки матеріалу й техніці його обробки набула виразної геометричності. Зокрема, Д. Гоберман

пов'язує відображення людини в народному мистецтві Карпатського регіону з розвинутим мистецтвом дерев'яної пластики [Гоберман, 1972, 78]. Матеріал, який використовувався для створення сакральних (свічники-трійці, придорожні хрести) та побутових (іграшки) речей сформував у свідомості народних майстрів стійку присутність фігуративної складової, яка відобразилася в орнаментиці.

Саме у Карпатському регіоні збереглися елементи язичницького світосприйняття, зафіксовані етнографами та фольклористами. Про існування архаїчних антропоморфних істот, наприклад русалок, свідчать як фольклорні, так і зображальні мотиви. З часом цей архаїзм увійшов у контекст християнської образності, як це сталося зі свічниками-трійцями.

Середнє Подніпров'я. Традиційні архаїчні антропоморфні зображення в народній орнаментиці регіону збереглися на Чернігівщині та Черкащині. Класичні композиції типу «світове дерево» та «берегиня» частіше використовувалися для створення нових варіантів. Така трансформація характерна насамперед для вишиваних рушників кінця XIX — першої половини XX ст.

Значну кількість рушників із антропоморфними мотивами представлено в «Музеї українського рушника». Він був заснований при Черкаському національному педагогічному університеті доктором культурології Світланою Китовою. Декор одного унікального рушника з музею складається з п'яти орнаментальних ярусів. Нижні утворені зі стилізованих гілочок і реалістично зображених квітів. У верхньому ярусі розташовані дві жіночі фігури, що стоять по обидва боки від центрального дерева. Незважаючи на узагальнене зображення, виконане хрестиковою технікою, в постатях визначаються конкретні елементи костюма: білий фартух, червона спідниця та стрічка в заплетеній косі (рис. 17 Додатку). На іншому рушнику дві маленькі жіночі фігури в широких трикутних спідницях розташовані по обидва боки від галузки з трьома квітами. Ця композиція є центральною віссю для великих вазонів з квітами і вінком з короною над ними (рис. 18 Додатку).

Відомими на Черкащині є рушники із с. Охматів, виконані аплікацією. На одному з них між двома аплікаційними зигзагоподібними смугами розташовані вишиті гладдю зображення пишного заквітчаного куща, біля якого зображені профільні фігури жінок

Рис. 25. Рушник. Фрагмент.
Полотно, хрестик.
Друга пол. XX ст.
Золотоніський р-н,
Черкаська обл.
Музей українського
рушника, ЧНУ



у національному вбранні. Техніка гладі дозволила деталізувати елементи костюма: червона спідниця з чорними квітами, чорна керсетка з позначкою лінії застібки та вінок зі стрічками на голові (рис. 19 Додатку).

На рушнику із с. Неморож Звенигородського району Черкаської обл. вишита жіноча фігура в позі «оранти» з квітами в руках розташована в центрі композиції з квітами та геральдичними левами. Зображення характеризується детально відтвореними елементами костюма (фартух, прикраси на голові) (рис. 20 Додатку). На іншому рушнику із Золотоніського району три жіночі фігури в позі «оранти» у червоних фартухах розташовані в ряд над стилізованим гнучким стеблом із «лілями» (рис. 25).

Класичні постаті типу «берегиня» є на рушнику з Правобережної Черкащини (рис. 26). Його композиція складається з незакінченого напису «хто похфалит или пога...», нижніх ярусів з рослинними та орнітоморфними мотивами й верхнього — з жіночими та чоловічою фігурами. Жіночі постаті зображені фронтально, з невеликими гілочками в піднятих руках, як в архаїчних композиціях. Але такі елементи вбрання, як широкі спідниці, тонкі талії, підкреслені червоною окрайкою, червоні сережки та прикраси на голові свідчать про намагання реалістично відтворити жіночий образ. У чоловічій фігурі теж позначаються реалістичні риси: широкі штани, пояс, шапка на голові.



Рис. 26. Рушник, 2,45х37 см.
Фабричне полотно, хрестиковий стіб.
30–40-ві роки XX ст.
Правобережна Черкащина. ЧКМ.
Інв. № Іп-7009

До окремої групи можемо віднести антропоморфні фігури, які відрізняються індивідуальним задумом і, відповідно, художнім рішенням. У багатоярусній композиції рушника із с. Новоселиця Черкаської області виразною стрічкою над рослинними й орнітоморфними елементами розташовано дев'ятнадцять «чоловічків» без ознак статі, що тримаються за руки; у першого з лівого краю у руках — хрест (рис. 27 а; рис. 21–22 Додатку).

Усі фігури виконані попарно червоними й чорними нитками за виключенням однієї, другої зліва — жовтого кольору. Як пояснила засновниця колекції Світлана Китова, цей рушник повинен був сприяти одужанню людини (про це свідчила майстриня, котра його вишивала). Хвору (жовту) людину підтримують здорові, які за допомогою хреста передають їй свою силу. До того ж ярусом нижче вишита велика буква «З» — здоров'я. У цьому разі ми є свідком створення неканонічної антропоморфної композиції, в якій підсвідомо виражається ритуал зцілення. На жаль, невідомо, чи існував

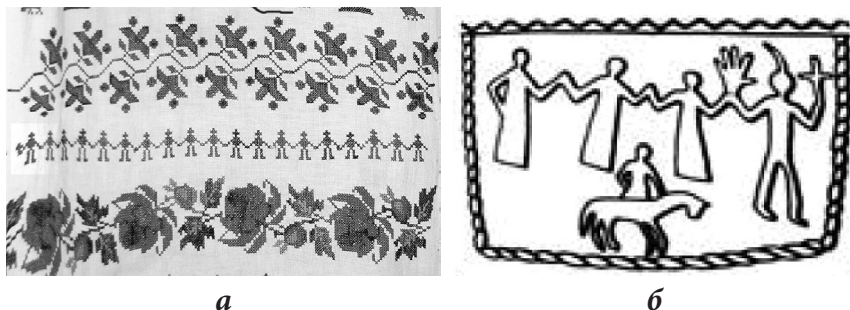


Рис. 27:

a — рушник. Фрагмент. Полотно, хрестиковий стіб. Друга пол. XX ст.

Новоселиця, Черкаська обл. Музей українського рушника, ЧНУ;

б — кам'яний рельєф (прорисовка).

Імотські (Хорватія). (За Н. Чаусідісом)

насправді в тій місцевості такий обряд. Аналогій цьому зображенню на території України не знайдено. Але македонський дослідник Н. Чаусідіс у своїй праці наводить зображення на кам'яному рельєфі, ідентичне вишиваній композиції (рис. 27 б). Можемо припустити існування спільного для східних і південних слов'ян ритуального поля. Проте доведення взаємозв'язків і, відповідно, аналогічних орнаментальних традицій вимагає подальших досліджень.

Як неординарну композицію необхідно виділити і зображення на фрагменті рушника з Черкащини, що датується другою половиною XX ст. У його нижній частині вишиті три істоти, що їдуть на велосипедах (рис. 23 Додатку). «Велосипедисти» мають довгі шиї, на голові — довгі вертикальні риски, на спині — елементи у вигляді «горщиків». Але колеса велосипеда й сама посадка людини, що їде, передані досить реалістично. Композиція є результатом втручання сучасного побуту в селянську повсякденність. Можливо, фігури велосипедистів були рідкісним явищем і сприймалися як дещо незвичайне й навіть фантастичне.

Необхідно відзначити на сюжетних рушниках умовно-реалістичні фігури, зображення яких супроводжується пісенними та дидактичними текстами (рушник, 30–40-ві роки XX ст., с. Мала Бурімка

Черкаської обл., ЧКМ. Інв. № Іп-3704). Це вкотре засвідчує загальні тенденції розвитку орнаментики XIX–XX ст. і відображає формування нової ментальності людини, коли на зміну зображуваному, іноді схематизованому мотиву приходять вербальна складова, яка унеможливує сприйняття загальних глибинних ідей, а націлює глядача на поверхове й динамічне стеження за розвитком сюжету. Дослідники народного побуту встановили, що у XIX ст. сюжетна вишивка виконувала головну роль не в землеробських і церковних святах, а в сімейних, головним чином, у весільній обрядовості [Клімова, 1974, 41].

Весільні традиції втратили прадавній зміст і виконувалися «як загальнонавживаний звичай, правило етикету, поетичний образ» [Богуславская, 1974, 36]. Проте співіснування в окремих зразках рушників сюжетної вишивки зі складною рослинною композицією, відсутність між ними орнаментального та смислового узгодження припускає збереження певних архаїчних мотивів (*рис. 24 Додатку*)

Для орнаментики гончарства центрального регіону України архаїчні антропоморфні мотиви є рідкісними [Данченко, 183]. Однак на мисках і кахлях, виготовлених на межі XVIII–XIX ст., часто трпляються умовно-реалістичні фігури.

У с. Сунки на півдні Київщини у XVIII — на початку XIX ст. кахлі розписували кольоровими глинами й декорували побутовими сценами. Постаті людей трактувалися схематично, площинно, їх пропорції далекі від справжніх, багато деталей оминалося, завдяки чому підкреслювались лише найістотніші риси. По побілці виводили контури коричневою глиною, завершували розпис зеленими та червоними кольорами. Характерною ознакою цих кахлів є оптична рівновага площини малюнка з площею тла, що визначає вагомість і кольорову насиченість зображень. У композиції масивні галузки та пишні квіти розташовуються не тільки знизу, позначаючи земну горизонталь, а й з різних боків кахлі. Такий принцип декорування формує складну систему, в якій умовно-реалістичні фігури людини перетворюються на орнаментальні елементи (*рис. 28*).

Антропоморфні зображення не характерні й для писанок регіону. Проте до нашого часу збереглися окремі зразки (*рис. 29*).

Отже, поряд із домінуючою рослинною орнаментикою на території Середнього Подніпров'я існує незначна кількість первинних архаїчних антропоморфних мотивів, іконографічна складова яких підпорядковується реаліям часу (окремі елементи костюма).



а



б

Рис. 28. Кахлі. Глина, ангоби, полива, формування, розпис. Поч. XIX ст.

Сунки, Черкаська обл.

а — за Г.М. Івашків; *б* — за Л.С. Данченко

Причини трансформації іконографії архаїчних антропоморфних мотивів, використання їх композиційної складової для створення нових варіантів орнаментальних схем перебувають



Рис. 29. Писанка. Рослинні барвники, восковий розпис. Кін. XIX ст.

Київщина. ДМУНДМ

насамперед у соціально-економічній площині. Розвиток промисловості, міст і міської культури центрального регіону України протягом XIX ст. впливали на зміни у народному мистецтві та орнаментіці зокрема.

Слобожанщина, Східна Україна, Полтавщина. На формування антропоморфної орнаментики Східної України значний вплив мала міграція населення. Визначення часу й національного складу міграційних потоків свідчить про певні національні взаємовпливи в еволюції зображень.

Протягом XVII–XVIII ст. територія «дикого поля» заселялася предками сучасних українців із Наддніпрянщини, Західної України, Волині. Появі населення сприяли наявність родючих і в той же час вільних земель, перебіг подій визвольної боротьби проти польського панування, включення у XVII ст. території до складу Російської держави. Значний вплив на розвиток міжнародних зв'язків мали торгові шляхи, які проходили через територію краю. Вони з'єднували Слобожанщину з центральними регіонами Росії, з Польщею, Кримським ханством та ін.

У XVII ст. значна кількість поселенців з'явилася на півдні Донецької, Луганської та Дніпропетровської областей. Українськими козаками були вперше заселені місцевості, де тепер розташовані Горлівка, Ясинувата, Маріуполь, Криворіжжя. Лише після знищення Запорозької Січі у 1775 р. починають розселятися німці, а також російські селяни й переселенці лівобережних українських полків. Масове розселення з російських територій посилювалося протягом XIX ст. із початком промислового освоєння регіону. Швидкий темп росту промисловості сприяв переселенню у Донецький край сотень тисяч вихідців з Орловської, Курської, Рязанської, Костромської, частково Воронежської, а також із білоруських Мінської і Могилівської губерній.

Міграції XVII–XIX ст. призвели до того, що Слобожанщина та Схід України стали тим регіоном, де різні складові українського та російського побуту взаємодоповнювалися і сформували оригінальну культуру. З часом своєрідні мовні та культурно-побутові особливості російсько-українського прикордоння відобразилися, зокрема, в народному костюмі (російський сарафан, чоловічий каптан).

Обрядова сфера, як органічна частина духовного життя, ґрунтувалася на одержаних у спадщину від старих поколінь народних надбаннях, які у своїй основі мали загальноукраїнські риси. Тут, як і в інших регіонах України, спостерігаються переплетіння давньої язичницької обрядовості (випикання обрядового хліба, печива, моління, заговори, очисні обряди, вшанування померлих) з християнськими традиціями. Однак у Слобожанщині були свої особливості у святково-обрядовій сфері, викликані міграціями та розвитком промисловості. Порівняно з іншими регіонами України на Слобожанщині раніше втратили своє первісне значення елементи старої обрядової системи, зазнали змін зовнішні форми й характер проведення окремих свят, швидше зменшувалась кількість святкових неробочих днів.

Отже, можемо стверджувати, що орнаментика регіону формувалася під впливом орнаментальної культури переселенців, яка протягом тривалого періоду міграцій (XVII–XIX ст.) вже пройшла певні етапи розвитку: вплив міської фольклорної культури та загальноєвропейських художніх стилів. Збережені до сьогодні в незначній кількості антропоморфні зображення XIX–XX ст., підпорядковуючись домінантним рослинним мотивам, свідчать про мистецькі нашарування нового часу.

В орнаментиці вишитих рушників Харківщини антропоморфні зображення розташовані серед смуг пишних брокарівських рослинних мотивів. На одному з рушників сім жіночих фігур у широких спідницях і чобітках на високих підборах зображені між трьома ярусами квітів та пташок (*рис. 30*).

Характерними для фігур є «корони» на головах у вигляді колосків чи гілочок. Аналогічні елементи, але дещо спрощені (у вигляді маленьких пучечків), знаходимо на інших вишитих рушниках.

Про нашарування мистецьких складових у орнаментиці рушників свідчить композиція з жіночих та чоловічих постатей (*рис. 31*).

Кожна жіноча фігура однією рукою підтримує вазон з рослинами, що стоїть у них на голові. Нижній ярус складають три фігури чоловіків, які чергуються з півнями. Постаті розмежовуються складними стилізованими рослинними формами — листям, квітами, пагонами. Композиції з чергуванням антропоморфних і рослинних мотивів були характерні для Подніпров'я, зокрема Черкащини.

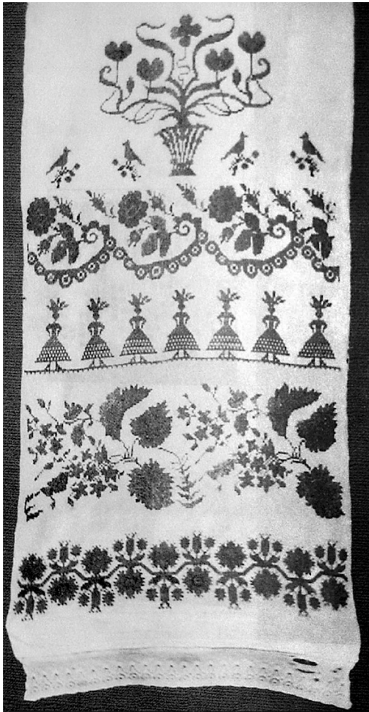


Рис. 30. Рушник, 260х47 см.
Полотно домоткане, конопляне, заповоч,
мереживо фабричне. ХХ ст.
Харківська обл.

Можливо, що переселенці з цих територій перенесли свої традиції на нові землі.

Для Полтавщини взагалі не характерні зображення людини в орнаментиці. Як зауважила дослідниця української вишивки Т. Кара-Васильєва, «зображення «берегинь» у полтавському народному вишиванні рідкісні. Мабуть, їх витіснили пізніші форми, особливо підвищений інтерес у кінці ХІХ — на початку ХХ ст. до рослинних орнаментів» [Кара-Васильєва, 1983, 47].

Про існування антропоморфності в орнаментиці попередніх часів свідчить жіноче зображення «берегині» на рушнику ХІХ ст. (*рис. 25 Додатку*). Це класична трискладова композиція, характерна для архаїчних суспільств. Статичну фігуру жінки з піднятими руками фланкують фантастичні птахи. Іноді на рушниках використовуються зображення схематизованих фігурок під розквітчанім кущем (*рис. 32*).

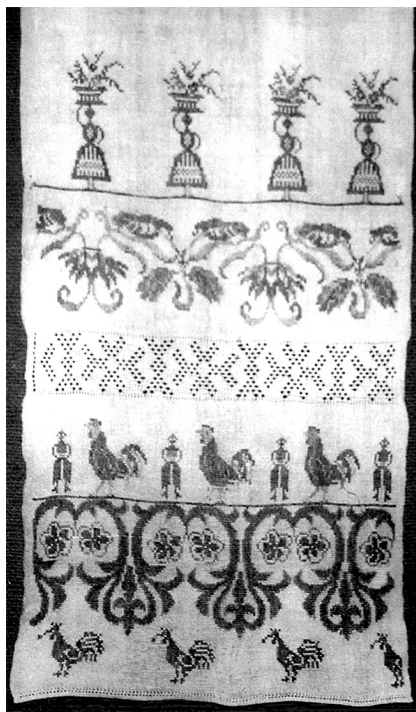


Рис. 31. Рушник, 260х48 см.
Полотно домоткане, хрестик та настил
по сітці, заплоч. XIX–XX ст.
Харківська обл.

Отже, існування антропоморфних мотивів у орнаменті Сlobожанщини, Сходу України та Полтавщини мало свої особливості. Міграційні процеси XVIII–XIX ст. та прискорений розвиток промисловості сприяли більш пізній появі, порівняно з іншими регіонами, означених мотивів. Міграція переселенців з різних місцевостей не дозволяє чітко визначити впливи, що відобразилися в антропоморфній орнаменті. Існування умовно-реалістичних жіночих фігур на вишитих рушниках XIX — початку XX ст. з Харківщини дає можливість провести паралелі насамперед з Наддніпрянським правобережжям, де такі композиції були поширені.

Незначна кількість антропоморфних фігур на вишитих рушниках Полтавщини припускає існування певних архаїчних традицій. Однак розвиток промисловості, розповсюдження вишивки

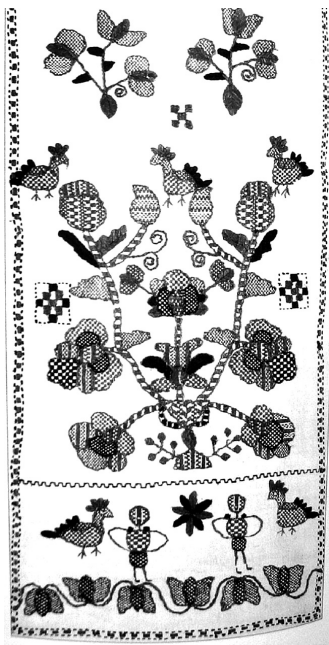


Рис. 32. Рушник. Фрагмент. Полотно, лляні нитки, рушниковий шов. ХХ ст. Полтавщина. (За Т.В. Кара-Васильовою)

хрестиком і орнаментальних мотивів з друкованої продукції (брокарівських узорів) призвели до майже повного зникнення антропоморфності в орнаментіці й поширення рослинних мотивів.

Південь України. Особливості орнаментики регіону сформувалися в результаті співіснування різних народів та етнічних груп, що заселяли південні землі. Іконографія мотивів відображала релігійно-побутову обрядовість певних осередків як автохтонних, так і сформованих у результаті міграційних потоків.

Серед місцевих традицій необхідно позначити орнаментуку тюркського населення Криму й архаїчні риси у декоративному мистецтві Південної Бессарабії. Як результат міграцій з інших регіонів України й Росії — поширення антропоморфних зображень і сюжетних сцен на Півдні України.

У декоративно-прикладному мистецтві кримськотатарського населення домінують абстрактні та рослинні орнаментальні побудови.

Інколи використовуються зображення тварин, архітектурних споруд, човнів, кораблів [Габдулліна]. Натяк на антропоморфність наявний тільки в назві елемента тканого орнаменту «індже белі» (тонка талія), розповсюдженого в килимарстві [Акчурина-Муфтієва, 36]. Однак жодного зв'язку з антропоморфною іконографією цей геометричний бітрикутний елемент не має. Під час вивчення кримського ткацтва дослідниками був зафіксований антропоморфний магічний знак, який з метою зцілення наносили на хвору частину тіла людини. За своєю конфігурацією знак збігався з орнаментом «індже белі». Висувалася гіпотеза щодо ідентичності магічних функцій знаків [Чурлу].

Дослідники звертали увагу на фітоморфне зображення у вишивках, що нагадує фігуру людини з піднятими руками [Спасская, 1926, 41]. Але стилізація, що перетворює зображення на квітку, не дозволяє констатувати існування антропоморфності в татарській орнаментіці. У словнику кримськотатарського декоративно-прикладного мистецтва [Акчурина-Муфтієва, 2007] не наведено жодного мотиву чи елемента з антропоморфними ознаками.

Певний відгомін архаїчного світосприйняття з'являється в різьблених з дерева завершеннях фронтонів будинків південно-західної Одещини та прикордонному Каушанському районі Молдови. Це здебільшого узагальнені жіночі постаті різноманітного силуету, фланковані парами птахів чи тварин. Дослідник української орнаментики М. Селівачов зазначав, що «власниками будинків ці “фігури” осмислюються не просто як оздоби, але й як апотропейони, аналогічні церковним зображенням Спасителя й Діви Марії» [Селівачов, 2005, 258]. Можемо стверджувати, що в народному світогляді збереглися певні символи-апотропеї, які персоніфікувалися в жіночі постаті, значно рідше — чоловічі.

Розповсюдження антропоморфних мотивів у результаті міграцій населення привело до співіснування різних типів фігуративних зображень. Перш ніж їх виявити, необхідно визначити етнічні складові міграційного процесу.

Більшість постійного населення регіону, здебільшого сільського, на всіх етапах його формування й розвитку становили переселенці з Київської, Подільської, Полтавської та Чернігівської губерній, які потрапили сюди внаслідок масової народної колонізації цих територій у XVIII — першій половині XIX ст. [Данильченко, 38]. Прагнучи

вільних земель, селяни рушили на південь та південний схід, залюднюючи степові простори Причорномор'я, Приазов'я, Криму та Кубані.

У середині XIX ст. колонізація Південної України в основному закінчується, чисельність і етнічний склад населення поступово стабілізується. Єдиним суттєвим чинником було значне збільшення в згаданий період вихідців з Росії, переважно в нових індустріальних центрах на півдні України.

Населення регіону з самого початку формувалося як багатонаціональне. Поряд з українцями в заселені брали участь представники багатьох інших народів, зокрема молдавани, болгари, греки, гагаузи. Окремо необхідно позначити Бессарабію. Якщо на Херсонщині, Таврії наприкінці XVIII ст. населення цілком змінилося, то в Бессарабії, приєднаній до Росії 1812 р., ядро місцевих мешканців залишилося.

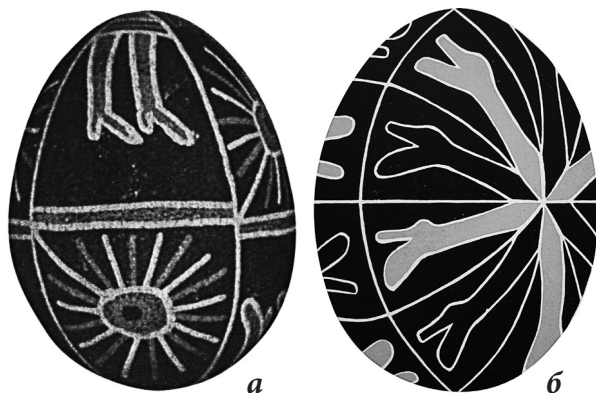
Однак незважаючи на співіснування різних етносів, антропоморфні мотиви в народній орнаментіці поширилися завдяки слов'янським і романським переселенцям.

Сакральні речі — рушники, писанки — стали часткою ритуальної гри, основи якої передавались із покоління в покоління та були привнесені переселенцями на Південь України. Вишитим виробам цих територій притаманний рослинно-квітковий орнамент. Але на деяких килимах, рушниках і писанках знаходимо умовно-реалістичні фігури.

Дослідники позначають, зокрема, декілька зразків рушників із Одеського історико-краєзнавчого музею. На вишитому виробі кінця XIX ст. із с. Десантне Кілійського району червоними й чорними нитками зображені людські постаті, що тримаються за руки. На іншому — аналогічна стрічкова композиція з двома рядами жіночих фігур, між якими розташований ряд коней. Співробітники музею припускають, що ця вишивка «розповідає про давнє язичницьке свято Івана Купала» [Каражей]. Але таке припущення не враховує хронологічну відстань, міграційні процеси та складні світоглядно-естетичні нашарування протягом століть. Вважається, що «вишиті вироби з конями на південноукраїнських вишивках найчастіше мають російське коріння» [Голикова].

На окремих рушниках використовуються сюжетні сцени, які копіювали з журналів «Нива», «Аполлон», «Искусство и художественная

Рис. 33. Писанки:
а — Київщина.
Кінець XIX ст. ДМУНДМ;
б — Херсонщина.
(За Е.В. Біняшівським)



промисленность». Фрагменти текстів українських та російських народних пісень свідчать про значний вплив на формування композицій музичної культури двох народів («Уж как я-ль мою коро-вущку люблю! Сытна пойла буренушке налью», «Взяв би я бандуру, та й заграв, що знав» тощо).

Умовно-реалістичні фігури в орнаментиці килимарства свідчать про існування як стійких регіональних традицій, так і запозичених завдяки міграції населення. Симетричне розміщення схематизованих жіночих фігур на темному тлі залавника з Одеської області є традиційним і для килимів Румунії. Горизонтальна композиція з фігурами біля великих «вазонів» на килимі з Херсонщини припускає використання художньої системи подільського килимарства.

Риси жанровості нового часу відобразилися і в декорі писанок. З Херсонщини походить мотив під назвою «чобітки» — зображення жіночого взуття, яке завдяки вдалому розташуванню у вигляді розеткової композиції і контрасту жовтого та чорного перетворюється на умовну декоративну композицію. Аналогічний мотив на писанках з Київщини припускає існування певної спорідненості у результаті міграцій населення (рис. 33).

Антропоморфність орнаментики Півдня України протягом XIX–XX ст. сформувалася в результаті співіснування місцевих традицій та культури переселенців. Побут і обрядовість не залишалися без змін, а перетиналися та взаємодоповнювалися.

Антропоморфні мотиви народної орнаментики порубіжних з Україною держав

Розвідка, яку містить цей підрозділ має узагальнюючий характер і не ставить за мету досконало репрезентувати антропоморфні мотиви орнаментики у народному мистецтві зарубіжних держав. Головна причина такої позиції полягає у нерозробленості цієї теми науковцями із закордону й обмеженій кількості досліджуваних зображень у друкованих та інтернет-джерелах. Виключенням є російські мотиви, які вивчалися і вивчаються систематично й досконало, хоча теж ґрунтовна узагальнена робота за цією проблематикою ще попереду. Тому мета нашої розвідки полягає у виявленні антропоморфних зображень, загальній характеристиці їх іконографії та символіки. Також достатньо актуальним є питання доведення конвергенції, тобто можливості появи ідентичних орнаментів у різних етнічних суспільствах без прямого наслідування, на основі схожих ідеологічних, економічних і культурних умов. Разом з тим важливо визначити народи та регіони, орнаментика яких найбільше вплинула на українську, позначити шляхи та причини впливу.

Вибір географічного поля мотивується насамперед прикордонним розташуванням країн, завдяки якому відбувались і відбуваються соціально-економічні та культурні контакти між народами Росії, Білорусі, Польщі, Словаччини та Угорщини, Румунії, Молдови. З метою з'ясування взаємовпливів до аналізу залучаються і більш віддалені регіони — Болгарія та Чехія.

Головною проблемою в дослідженні цього питання стала відсутність науково атрибутованих підписів до ілюстрацій в окремих виданнях зарубіжних авторів: не конкретизоване місцезнаходження речі з орнаментом, не позначений час, техніка тощо. Оскільки таке дослідження здійснюється вперше і є початковим як у формуванні візуального ряду, так і теоретичних висновків, то автор допускає певну частку неопрацьованого матеріалу і, відповідно, низку припущень. Але цей доробок закладає підґрунтя для подальших досліджень.

Росія. Зважаючи на існування значної кількості антропоморфних мотивів у російській орнаментики та загальновідомою їх домінантою у вишивці, ми обмежимося зоною їх найбільшого поширення — центральними та північними районами Росії. Увага в аналізі буде спрямована на визначення витоків мотивів і теорій щодо їх розповсюдження.

Історіографія досліджень антропоморфних зображень у російській орнаментики значна за обсягом, але в контексті етнічних взаємозв'язків потребує ґрунтовнішого розгляду та визначення певних акцентів. Російський учений Л. Динцес (1941) одним із перших визначив спільність форм, технік виконання і мотивів орнаментики російського й українського народного мистецтва. Дослідник порівнював орнаментуку дерев'яних різьблених виробів Полтавщини та російської Півночі, архангельську та подільську антропоморфну вишивку, курську й галицьку писанку. Зважаючи на перший такий досвід, Л. Динцес не досліджував механізм виникнення чи розповсюдження певних елементів декору. Він тільки позначив території, через які відбувався зв'язок, та висунув гіпотезу щодо впливу російської орнаментики на білоруську й українську: «перехід російських народних форм в українські спостерігається на територіях Орловської, Курської та Воронезької областей та сусідніх з ними Чернігівщини й Харківщини» [Динцес, 22].

На основі питань, окреслених Л. Динцесом, у російській науці сформувалися три основні гіпотези щодо виникнення та розповсюдження антропоморфних мотивів. Розгляд цих теорій необхідний для виявлення взаємозв'язків між українськими та російськими мотивами.

Перша теорія ґрунтується на доведенні контактів Півночі Росії з Індією. Серед її активних розповсюджувачів — дослідниця північноросійського орнаменту С. Жарнікова. Порівнюючи мотиви вишивок XIX ст. з аналогічними, але значно давнішими за часом індійськими, залучаючи етнографічні матеріали і тексти «Рігведи» й «Авести», автор наполегливо проводить думку про існування прабатьківщини індоєвропейців на Півночі Росії [Жарнікова, 25]. Дослідницею створюється така схема руху індоєвропейців у II тис. до н. е.: Північ Росії — степ і лісостеп Східної Європи — Поволжя — Іран — Афганістан — Індія [Жарнікова, 21]. У цій

теорії територія України є певною «транзитною зоною» в східному напрямку. Але автор не враховує локальних особливостей культури цих регіонів, місцевих джерел виникнення певних традицій. Відомо, що найдавніші поодинокі фрагменти вишивки датуються XIII ст., певна кількість зразків — кінцем XVIII і основна маса — XIX ст. (рис. 26–27 Додатку). Тому порівнювати ці зображення з матеріалами індійського мистецтва, що налічує тисячолітню історію, нецільно. У цьому разі відтворюється міф про існування домінуючої культури та не враховується розвиток локальних осередків.

Друга теорія ґрунтується на доведенні впливу слов'янського язичництва на формування антропоморфних мотивів північноросійської орнаментики. Це питання розглядав, зокрема, дослідник українського походження В. Василенко. Але його погляд досить узагальнюючий, поетичний, обмежується тільки визначенням джерел північноросійських мотивів: по-перше, це слов'янське язичництво взагалі, по-друге — стародавній Київ і частково Володимирська земля (Георгіївський собор) [Василенко, 1974, 30]. Такої ж думки дотримувався український науковець О. Тищенко, який дослідив витоки та механізм розповсюдження орнаментальних мотивів: перша міграція слов'ян на північ (поряд з іншими напрямками), яка відбувалася протягом VI–VII ст. [Тищенко, 1983, 28].

Третя теорія доводить існування автохтонної традиції північно-західної Росії (Ленінградська, Вологодська області, південь Карелії) в орнаментативній вжитковій речі антропоморфними мотивами. Ця теорія простежується у працях таких відомих науковців, як А. Косменко, І. Шангіна, І. Работнова, які певним чином корегують гіпотезу Г. Маслової щодо впливу новгородського мистецтва на північноросійську антропоморфну орнаменту. Дослідниця традиційної культури народів північно-західної Росії А. Косменко вважає, що антропоморфні мотиви вишивки та дерев'яного різьблення віконних прикрас мають місцеве походження. «В северном регионе, по обозримым нами археологическим данным, фитоантропоморфные мотивы фиксируются уже в материалах энеолита, железного века, раннего средневековья, наконец, в последней ипостаси мы видим их в вышивке XIX — начала XX века» [Косменко, 1984, 14]. Як приклад автор наводить зображення на керамічному посуді стоянки Пегрема-II із Заонежжя другої половини III тис. до н. е., Усть-Куломського водосховища II тис. до н. е. та ін.

[Косменко, 1984, рис. 2, 15]. Також дослідниця відзначає антропоморфні підвіски з металу — прикраси-обереги жінок племен мері та весі X–XII ст., знайдені на території від Прикам'я до Приладожжя, виключно у фінно-угорському середовищі, що виключає вплив слов'янських традицій [Косменко, 1984, 28].

Отже, означена теорія на основі ґрунтовно досліджених археологічних і етнографічних джерел пропонує розглядати північно-російські антропоморфні мотиви в народному мистецтві як такі, що виникли внаслідок місцевих традицій і світоглядних уявлень племен карел, вепсів, іжор і води [Шангина, 777]. Проте дослідники не відкидають впливу новгородців і ростово-суздальців, які до XII ст. невеликими групами, а з XII ст. масово просувалися на північ і північний схід сучасної Росії. Саме ця міграція привнесла мотиви з міського феодального середовища, зокрема зображення сиринів [Шангина, 771].

У цьому контексті розгляд міграційних теорій і взаємовпливів свідчить про автохтонність розвитку архаїчних антропоморфних зображень орнаментики на Півночі Росії. Певну узагальнюючу картину міграції слов'янських народів у часі та просторі пропонує дослідниця традиційної культури російсько-українського пограниччя Л. Чижикова. Вона вважає тиск кочових племен тим фактором, що змусив слов'ян наприкінці X ст. пересуватись на північ по Дону, в більш спокійні рязанські землі [Чижикова, 15]. У другій половині XVI ст., після створення Речі Посполитої, поширюється переселення українців Волині, Поділля, Чернігівщини в північні райони Курської і Воронежської губерній. Одночасно в окремі села Слобожанщини мігрувало населення південноросійських регіонів, а також центральних і північних губерній Росії [Чижикова, 23].

У результаті дослідження з'ясувалось існування протягом нового часу «пульсуючих» впливів Росії та привнесення антропоморфності на автохтонний архаїчний субстрат нинішніх українських земель. Серед домінуючих імпульсів необхідно виділити такі:

- переселення з російських губерній на Поділля (так само, як і на Буковину, Бессарабію, Добруджу) у другій половині XVIII ст. старообрядців (філіпівців), які тікали від релігійних переслідувань;

- переселення на територію Слобожанщини з 30-х років XVII ст. — до кінця XVIII ст. росіян Воронежчини, Курщини

і центральних районів Росії з метою створення оборонних ліній для захисту від нападів татар;

– масове переселення з російських територій на сучасну Донеччину та Дніпропетровщину протягом XIX ст. з початком промислового освоєння регіону;

– міграція росіян у Причорномор'я та Крим у XVIII — пер. пол. XIX ст. Серед сільських жителів росіян було порівняно мало (13,1 %), але саме останні становили 43 % міського населення Півдня України [Данильченко, 26].

Отже, міграційні потоки нового часу з Росії свідчать про імпортування антропоморфних мотивів орнаментики, зокрема жіночих фігур із птахами чи паростками в руках, зображень сиринів. Однак слід зазначити, що ці мотиви не були архаїчними, а склалися з нашарувань міської культури середньовіччя та Нового часу.

Білорусь. Відомо, що антропоморфні мотиви не характерні для білоруської орнаментики. На цьому наголошували М. Кацар (1955), Я. Сахута (Беларусы..., 2005). Невелика кількість зафіксованих пам'яток свідчить про не значне поширення архаїчних сюжетів з антропоморфними елементами у білоруській народній тканині, хоча знайомство населення з такими сюжетами не викликає сумнівів [Фадзеева, 1991, 129]. Ця теза засвідчується матеріалами більшості науковців, які у своїх дослідженнях звертали увагу на антропоморфні зображення та їх незначну кількість у народній орнаментіці XIX–XX ст.

1929 р. вийшов невеликий альбом білоруських тканих орнаментів, які збрала А. Астрейка. Серед мотивів Жарабоцького району надруковано дві рушникові композиції із зображенням чоловічих фігур [Беларускі ткацкі орнамент., 11]. В. Фадеева позначала домінування геометричних елементів, але й аналізувала окремі композиції на рушниках з антропоморфними мотивами. Автор окреслила два різновиди сюжетів: архаїчний, в якому простежуються відгуки міфологічних мотивів весняно-літньої обрядовості, та побутовий, який набув розповсюдження у XIX–XX ст. Саме завдяки аналізу побутових сцен виявлено зв'язок з Україною, а саме: зображення у вишитих орнаментах селянського житла (мазанка) й традиційного жіночого вбрання (плахта) [Фадзеева, 1991, 123–125].

Антропоморфні мотиви знаходимо в районах Білоруського Полісся, що дає можливість провести певні паралелі та розглядати подібні зображення в зоні українсько-білоруського порубіжжя.

Із Західного Полісся (південь Гродненської області) походять ткані рушники зі стилізованими чоловічими фігурками, розташованими над розетами. Із Ганцавіцького району Брестської області — окремі зразки вишитих рушників, у яких поєднуються сучасні друківані узорі з архаїчними зображеннями: в бордюрах жіночі постаті чергуються зі стилізованими деревами й птахами [Фадзеева, 1991, 129].

На Східному Поліссі (Гомельська область) антропоморфні мотиви знаходимо у ткацтві та вишивці. Дослідник народної архітектури А. Локотко наголошував на існуванні антропоморфних мотивів у декорі архітектурного різьблення [Локотко, 174]. Архаїчними композиціями з птахами та жіночими фігурами по центру прикрашалися різьблені надвіконні дошки Добрушського та Петриківського районів і приграничного Красногорського району Брянщини. Також з Гомельщини походять різьблені пряникові дошки, де поряд із зображенням коня, півня та кози розташовані людські силуети («жытня баба, паненка») [Беларусы..., 189, 302–311].

Із Добрушського району походять ткані рушники, аналогічні за стилістикою крелевецьким, в окремих зразках яких чітко окреслюється антропосна складова (рис. 34).

Серед номінацій орнаментальних фігур дослідники зафіксували «ляльки», «чалавечкі» («чалавекам»), «салдацікі» та відзначили вплив російського ткацтва [Арнаменты Падняпроўя, 79, 219]. Думка українських дослідників щодо запозичення мотивів крелевецьких рушників з домотканих, більш давніх зразків Городнянського району Чернігівської області, наближеного до Білорусі [Шафранська], припускає наслідування північно-орнаментальних традицій у крелевецькому ткацтві.

У результаті аналізу з'ясувалося, що зразки антропоморфних зображень у орнаменті декоративно-вжиткових речей концентруються на території Білорусі в кількох регіонах. По-перше, це вишиті рушники Надозер'я (Вітебщина, північ Білорусі) (рис. 28 Додатку). По-друге — Наднімання (Гродненщина, захід Білорусі), де архаїчні антропоморфні фігури знаходимо на тканих рушниках, а жанрові композиції на подвійних тканих «дыванах» (залавниках). І по-третє — Полісся, з архаїкою дерев'яного різьблення й текстилю (рис. 34, б).

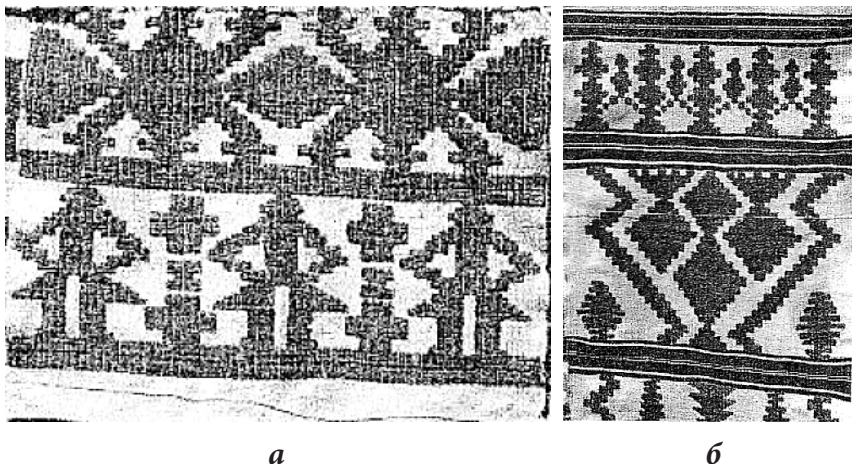


Рис. 34. Рушник тканий:
а — поч. XX ст.

Медведі, Красногорський р-н, Брянська обл., Росія. Музей народної творчості, с. Вітка (Ветка);

б — фрагмент. Поч. XX ст.

Борщовка, Добрушський р-н, Гомельська обл. Музей народної творчості, с. Вітка (Ветка)

Проте слід зазначити, що архаїчний мотив «на козака», розповсюджений в орнаментиці Житомирського Полісся, на білоруських ужиткових речах не зафіксований, що свідчить про локальність його існування та самотніть орнаментики українського регіону.

Польща. Антропоморфність не характерна для народної орнаментики Польщі. Але в орнаментиці окремих видів декоративно-прикладного мистецтва існують первинні архаїчні та умовно-реалістичні зображення.

Із Бескидів (південь Польщі) походять підставки для ложок — лижники, в яких вішачки декорувалися фігурою людини (lalka) [Fryś-Pietraszko, 76]. Існування аналогічного предмета хатнього начиння на заході України свідчить про загальні традиції деревообробки карпатського регіону (рис. 35).

Рис. 35. Підставка
для ложок (лижник).
Дерево. XIX ст.
Вітрилов (Witryłów),
воєводство Кросно (Krosno),
Погорже (Pogórze),
Польща.
(За E. Fryś-Pietraszowa)



Іноді в орнаментациі скринь та прядок використовувалися поодинокі різьблені фігури людини, а їх розміщення поряд із солярними знаками може свідчити про апотропеїчне значення.

Із середини XIX ст. на східних територіях Польщі поширюється мистецтво витинанки, що пояснюється культурними зв'язками із західними областями України [Grabowski, 25]. У витинанках існує два типи зображень — архаїчні антропоморфні й сюжетні (*kodra*), які вільно витинають, не складаючи папір. Поширення набула ловицько-саноцька витинанка, в основі композиції якої лежить жіноча фігура з птахами в руках (*lalka*) (рис. 36).



Рис. 36. Витинанка підваршавська. Близько 1900 р.
Польща. (За R. Peesch)

Використання антропоморфних постатей у вишивці рушників більш характерне для східних регіонів, де вони поширились, як вважають деякі польські дослідники, завдяки білоруській культурі [Ганцкая, 72]. Фігури людей та сакральні образи (ангелів, Адама і Єви) були запозичені сільськими майстринями зі збірки узорів «Взорнику» („Wzornik“, 1734р.), яка набула широкої популярності. Зображення людей іноді використовуються в орнаменті латунних прикрас широких чоловічих шкіряних поясів Сілезії [Ганцкая, 52]. На писанках антропоморфність поширилася тільки у XX ст.

Фігуративні зображення в орнаменті кераміки трапляються не часто, здебільшого це умовно-реалістичні фігури у сюжетних сценах на декоративному посуді XIX — початку XX ст. (Опольське воєводство), на кахлях Мазовецького (Варшава), Малопольського (Краків), Підкарпатського (Жешув) воєводств [Ганцкая, 29, карта № 2]. Межування з Україною Люблінського й Підкарпатського воєводств сприяло тісним економічним контактам та існуванню спільної орнаментальної зони.

У декорі килимів фігури людини з'явилися у першій половині XX ст. як результат співпраці професійних художників з народними майстрами. У 1920–1930-ті роки створювалися килими на сучасну тематику: «Першотравнева демонстрація», «Дорога в селі», «Сільська школа» тощо.

Отже, загальний аналіз побутування антропоморфних зображень у народній орнаменті Польщі дав можливість виявити контактні зони, в яких відчувався вплив української народної культури. Це південно-східний регіон Польщі — Малопольське (Краків), Підкарпатське (Жешув) та Люблінське воєводства. Візьмемо до уваги думку польських дослідників, які констатують пізне походження антропоморфних мотивів, на відміну від геометричної орнаментики [Fryś-Pietraszko, 76].

Молдова та Румунія. Під Молдовою ми розуміємо східну частину цього колишнього князівства, приєднану 1812 р. до Російської імперії (нині — Республіка Молдова). В орнаменті народного мистецтва регіону антропоморфні мотиви поширені у вишивці рушників та декорі народної архітектури [Опреску, 36]. Це питання ґрунтовно не вивчалось, але як джерело позначалися антропоморфні кам'яні стели епохи бронзи, пізніше — мініатюри з Біблії, книги

для ремісників («кунсти») [Лившиц, 20, 27]. Поодинокі зображення, як виключення, можна знайти на писанках, кераміці, різьбленні по кістці. Дослідники наголошують на розповсюдженні в орнаменті жіночих фігур і відсутності зображень чоловіка [Зеленчук, 38, 42]. При цьому існують як схематизовані архаїчні постаті, так і умовно-реалістичні.

Використання жіночих фігур свідчить про збереження в народному світогляді уявлень про культ плодючості. Однак в епоху Середньовіччя ці зображення втратили свій первинний магічний зміст і почали набувати реалістичних рис [Зеленчук, 42]. Варіації жіночих постатей поширилися у орнаментиці вишивки, килимарства, мережива, деревообробництва.

На рушниках північних районів Молдови умовно-реалістичні фігури розташовувалися поряд із зображенням тварин чи квітів. На полі окремих килимів першої половини ХІХ ст. поодинокі жіночі силуети в широких спідницях ритмічно розміщені між геометричними мотивами [Гоберман, 1975, 62]. Така композиція характерна для вертикальних прямокутних настінних килимів типу «резбой» [В краю народных мастеров, 16]. Іноді використовується фризове розташування фігур на каймі.

Жіночі постаті з вишивки та килимарства відтворювалися в узорках плетеного мережива, що пришивалося до кінців рушника. Мотив з фігурами, які тримаються за руки, отримав назву «ла жокул маре» («на великому танці») [Зеленчук, 33].

У різьбі по дереву цікаві зразки архаїчних антропоморфних фігур збереглися в центральних районах Молдови (Кодри). Верхні частини воріт утворювалися за допомогою стилізованих людських фігурок, а нижні прикрашалися різьбленими накладками — зірками з променями у вигляді антропоморфних силуетів [Лівшиц, 39, 45].

Для традиційної молдавської кераміки антропоморфні зображення не характерні, оскільки її специфічною рисою є відсутність складного декору. Тільки в кераміці професійних майстрів середини ХХ ст. з'являються сюжетні мотиви та побутові сцени [Зеленчук, 111, 113].

У румунській орнаментиці антропоморфні мотиви подекуди знаходимо у вишивці, килимарстві, кераміці. Дослідники відзначають спорідненість вишивки регіону з аналогами інших балканських

народів, які тривалий час зазнавали значного впливу з боку Туреччини [Опреску, 24]. Напевно, іслам не сприяв поширенню зображень людини. Але геометризовані людські постаті-апотропеї збереглися в декоруванні воріт на півночі Румунії [Пошивайло].

У районах Банат і Олтенія (південь Румунії між Дунаєм, Олтом і Карпатами) вишиті зображення людини іноді знаходимо на фартуках — старовинному елементі жіночого одягу, що складається з двох частин — довгої передньої та короткої задньої пілок. На деталі сакського костюма (1878) кайма складається з антропоморфного, зооморфного й рослинного орнаментів. Фронтальні жіночі фігури із розставленими в сторони руками оточені оленями й стилізованими квітами. Окремі зразки фігуративних композицій збереглися на рушниках.

На полях килимів з Олтенії іноді зображуються жінки в кринолінах, військові, вершники [Опреску, 54]. На півночі Румунії, в районі Марамуреш, що межує із Закарпаттям, на каймі килимів з геометричним орнаментом також розташовано поодинокі фігурки чоловіків і жінок. Поява умовно-реалістичних зображень свідчить про загальний для XIX ст. мистецький процес із його зацікавленістю реаліями життя.

Отже, зразки антропоморфних мотивів зосереджені в ткацтві та вишивці провідних районів народної творчості Румунії: на півдні (Олтенія, Банат), на півночі — (Марамуреш), у центрі (Хацег, поблизу Сибіу). Головним чином, це окремо розташовані умовно-реалістичні фігури чоловіків і жінок — результат існування загальних тенденцій у декоративно-прикладному мистецтві XIX — початку XX ст.

Болгарія. Як стверджують науковці, антропоморфність у болгарській орнаментіці народного мистецтва складає незначний відсоток, оскільки тут домінують рослинні мотиви [Вакарелски, 7]. Досліджувані зображення частіше використовувалися в ткацтві, вишивці, рідше — в кам'яному та дерев'яному різьбленні.

У ткацтві фігури людини розташовані у широких смугах килимів Добруджі (схід Болгарії) і на окремих рушниках Нікопола (на північному кордоні з Румунією) [Вакарелски, 10]. Проте у більшості з них домінують рослинні орнаментальні мотиви. Стрічкові композиції реально-антропоморфічних фігур знаходимо на фартуках (престилках) Нікопола.

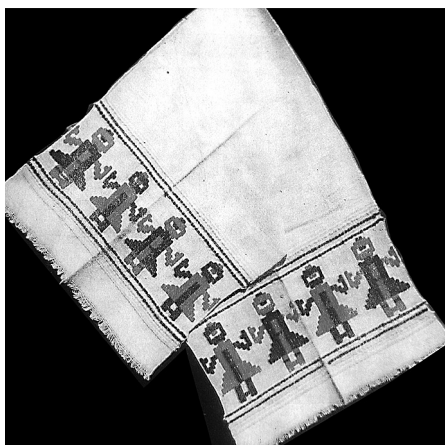


Рис. 37. Рушник. Ткацтво.
Плевен, Болгарія.
(За Г. Кръстева-Ножарова)

Жіночі сорочки на заході (Софія, Іхтіман) та півночі (Видин, кордон з Румунією) прикрашалися вишитими жіночими постатями [Пунтев, 15]. Іноді голова людини розташовувалася на верхівці рослинних елементів, що було типовим для вишиванок таких болгарських міст, як Видин, Враца, Самоков, Єлхово. Ткані рушники прикрашали рядами архаїчних антропоморфних фігурок (рис. 37; рис. 29 Додатку).

Дослідники пояснюють цей факт єдиними слов'янськими витоками та існуванням культу Великої богині від Паннонії до Приазов'я [Ангелов, 206, 207, Кръстева, 114]. Втрата символіки сприяла перетворенню зображень в орнаментальні фігури, які у майстринь отримували назви «хоро» (танок), «воїни» [Пунтев, 15].

У дерев'яному різьбленні антропоморфні зображення знаходимо на окремих культових та побутових речах. На верхній частині домашнього іконостасу із с. Острец (центральна Болгарія) зображено людину з німбом, яка тримає у руках драконів. Дослідники припускають співіснування архаїчної композиції з християнською іконографією (людина — небесна природа, змії — хтонічна, земна природа) [Ангелов, 198]. Композиція іконостаса повторюється на кам'яному рельєфі ХІХ ст. із церкви с. Извор [Вакарелски].

На писанках зображення умовно-реалістичних фігур існують у західних районах Болгарії — Самоков, Долішня Бая, Іхтіман



Рис. 38. Килим.
Фрагмент.
Словенія.
(За J. Grabowski)

[Вакарелски, 14]. У кераміці набули поширення побутові сцени, характерні для народного мистецтва XIX — початку XX ст.

Отже, антропоморфні мотиви зосереджені у вишивці, ткацтві, різьбі по дереву та розповсюджені на всій території Болгарії.

Серед інших Балканських держав не виявлено значної кількості антропоморфних зображень у орнаментиці. Дослідники вважають фігуру людини не характерним елементом орнаментики народного мистецтва Чорногорії, якому притаманні геометричні, рослинні, зооморфні сюжети вишивки й відсутність орнаменту на керамічному, дерев'яному та мідному посуді [Народное искусство Черногории, 6, 10]. Для Боснії архаїчними зображеннями є солярні знаки на різьблених прядках [Peesch, 48]. У Хорватії на порохівницях, різьблених з кістки, існують трикутні елементи, що віддалено нагадують людські фігури. Для вишивки Македонії антропоморфні мотиви не характерні. Тут більш розповсюджені прості стрічкові мотиви та складні геометричні форми [Македонские народние вышивки, 10].

Проте необхідно виділити орнаментику килимів Словенії: геометризовані бітрикутні елементи з гачками є аналогічні поліському мотиву «на козака» та анатолійським народним орнаментам [Grabowski] (*рис. 38*).

Таке порівняння припускає існування балканського шляху розповсюдження мотиву в Україну з Малої Азії.

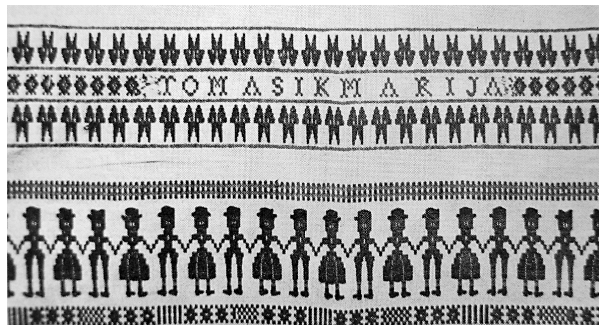
Чехія, Словаччина, Угорщина. Зважаючи на мінімальну та сподінену прикордонну контактну зону, розглянемо антропоморфні мотиви орнаментики цих держав у єдиному територіальному просторі.

Для Словаччини характерною особливістю було поєднання стилізованих фігур людини з ініціалами чи повними прізвищами на одязі (спідницях, рукавах сорочок, кожухах) та інтер'єрних тканинах (рушниках, серветках, обрядових покривалах на хрести). Вишивальниці використовували букви як декор, майстерно комбінуючи їх із рослинним чи фігуративним орнаментом [Paličkova-Pátkova, 47]. Наприклад, на рушнику з центральної Словаччини стрічкова композиція з умовно-реалістичними фігурами жінок і чоловіків розташовується над прізвищем “Tomasik Marija” (рис. 39).

Деяке іншого характеру є композиції на декоративних завісах до ліжка з Чехії, в яких зображення жінки домінують над стилізованими квітами [Peesch]. У кожній фігурі детально відтворене вбрання: широка орнаментована спідниця, стрічки в зачісці, намисто. Стилістика цих зображень свідчить про намагання реального відображення дійсності, що було так характерно для європейської орнаментики XIX ст.

В угорському народному мистецтві також набули розповсюдження сюжетні сцени з умовно-реалістичними фігурами, які прикрашали керамічні вироби, меблі, дерев'яне хатне начиння. Силуетами вершників, піших вояків, селян оздоблювали квадратні отвори спинок лав, декоративних дощок полиць та столів. Фігури

Рис. 39. Рушник.
Фрагмент.
Поч. XX ст.
Рейдова (Rejďová),
поблизу м. Рожнява
(Rožňava),
Словаччина.
(За J. Paličkova-Pátkova)



ошатно вдягнених дам та кавалерів традиційно розташовували на мисках та дзеркалах [Domanovszky].

Домінування умовно-реалістичних фігур в угорській орнаментіці відображає характерні риси загальноєвропейського розвитку народного мистецтва.

* * *

У результаті дослідження іконографії та символічного контексту антропоморфних мотивів були виявлені їх індивідуально-місцеві та регіональні особливості, з'ясовані шляхи та механізм взаємообміну з порубіжними державами, місце мотивів української орнаментики у східноєвропейському контексті.

Українське Полісся характеризується найбільшою місцевою самобутністю. Мотив «на козака» є індивідуально-місцевим, аналогію у білоруському та російському Поліссі (так само, як і в українському, за межами Житомирщини) не зафіксовано. Місцевими зображеннями на сьогодні вважаємо й фігури так званих «волосинь» з вишитого рушника Рівненщини.

До локально-регіональних відносимо зображення русалки, яке побутує на речах Полісся та Карпат, що може свідчити про збереження архаїчного світосприйняття в цих регіонах. Вищеназвані мотиви вважаємо автохтонними.

Процес взаємовпливів і запозичень антропоморфних мотивів українського декоративно-прикладного мистецтва у контексті європейських зв'язків досліджувався вперше. Відзначимо художню виразність та унікальність українських зразків (кераміка, вишивка, ткацтво). Разом з тим орнаментика Карпат і Поділля є частиною загального східноєвропейського контексту: Дністрово-Прутське межиріччя, незалежно від державних кордонів, є традиційним осередком побутування архаїчних антропоморфних зображень.

Народне мистецтво Білорусі має багато спільних рис із Україною, тому розглядається не під кутом впливу з того чи того боку, а скоріше як симбіоз територій з архаїчними ознаками та певними національними відмінностями.

Необхідно відзначити певний вплив російської орнаментики на Поділля (мотив «берегині» у вишивці) та Східне Полісся (орнаментика крелевецьких рушників). У різні історичні періоди, переважно з XVII ст., на місцевий субстрат нашаровувалися мотиви народної творчості переселенців, підтримуючи таким чином місцеву іконографію.

Поглиблене дослідження взаємовпливів та механізмів розповсюдження антропоморфних мотивів орнаментики у загальноєвропейському просторі є завданням подальших наукових розвідок.

Художні особливості антропоморфних мотивів у контексті морфології виробів: вишивка, ткацтво, килимарство, кераміка, витинання, писанкарство, дервообробництво, ковальство, гутництво

Найбільшу кількість антропоморфних мотивів спостерігаємо у **вишивці**, передусім у орнаменталії рушників. На композиції типу «берегиня» натрапляємо на рушниках Полісся, Східного Поділля, Полтавщини. Фігури розташовані завжди фронтально, частіше із розставленими в сторони руками. Архаїчність зображень людини проявляється в умовності їх окремих частин, коли замість рук — риски, замість голови — квітка, ромб з гачками, ноги іноді відсутні взагалі, а подеколи зображено п'ять чи сім кінцівок; одяг позначено тільки чіткими геометричними формами — трикутниками чи прямокутниками, без деталювання окремих елементів (рис. 40). Як самостійні варіанти існують композиції з вершинами.

Лаконічні геометризовані зображення рушників Східного Поділля створюються рахунковою технікою «качалочка». На Чернігівському Поліссі квадратні та ромбічні елементи геометризованих фігур відтворювали за допомогою вишивання хрестиком.

Кількість умовно-реалістичних зображень значно вища, ніж архаїчних. Завдяки різноманітним технікам (хрестик, «качалочки», гладь, стебловий шов) фігура відтворювалася з певною часткою реалістичності. Проте незважаючи на намагання передачі дійсності, означені способи вишивання формують умовний геометризований силует. Відповідно, якість загальної абстрагованості вища за кількість певних реалістичних складових (рис. 41).

На світлому тлі рушника створюється площинне зображення, але завдяки різниці фактур — гладкій щільності лляного полотна та м'якій рельєфності ниток — виникає відчуття мікрооб'єму.

Значну роль при цьому відіграє як тканина основа, так і колір ниток. Для вишивки Подніпров'я та Півдня України характерне використання чорного і червоного кольорів, для Східного Поділля — поліхромна вохристо-зелена гама. На світлому тлі створюються витончені силуети, завдяки гармонійному співвідношенню кольору та білої поверхні.

Умовно-реалістичні зображення утворюють на рушниках складні композиції з геометричними чи рослинними мотивами — квітами, гілочками, вазонами, іноді з птахами. Характерною ознакою орнаменту є розташування фігур у один чи кілька рядів. Такі ярусні композиції набули розповсюдження в багатьох регіонах України, зокрема на Поділлі, Подніпров'ї, Слобожанщині, Півдні України. Для них характерне щільніше заповнення площини рушника зображувальними елементами, їх роздрібнення. Поліхромна кольорова гама Поділля й дихромна червоно-чорна Подніпров'я формують площинну орнаментальну поверхню, в якій стафажна роль антропоморфних мотивів відповідає загальній декоративності.

Значна популярність сюжетних мотивів наприкінці XIX ст. призвела до зменшення кількості первинних антропоморфних зображень на рушниках. Якщо розглядати співвідношення архаїки й сучасності не тільки в зображенні окремої фігури людини, а в контексті всього орнаментального поля рушника, то архаїчна складова пов'язана насамперед із зображенням людської постаті, тоді як сучасність

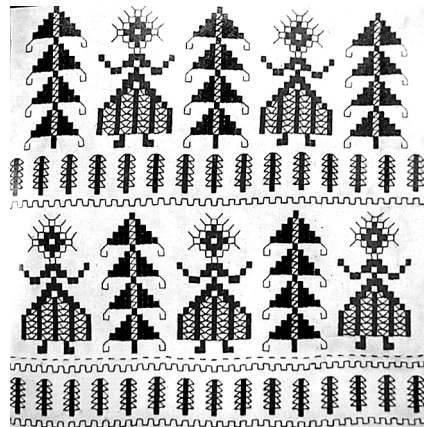


Рис. 40. Сидоренко М.В. Рушник.
Фрагмент. 1969 р.
Вінниччина



Рис. 41. Рушник, 178х30 см. Полотно, гладь качалочки. Сер. XX ст. Студена, Піщанський р-н, Вінницька обл. (За Є. Причепій, Т. Причепій)

проявляється у вишиванні брокарівських натуралістичних квіткових орнаментів у червоно-чорній гамі. Результатом такого співіснування при значному домінуванні рослинних елементів стала остаточна деса-кралізація антропоморфних мотивів, що сприяло розповсюдженню побутових сцен в орнаменталіції рушників.

Можемо констатувати, що художні особливості антропоморфних мотивів у рушниках залежать від змін техніки вишивки, популяриза-ції умовно-реалістичних зображень, що стало результатом як соці-ально-економічних змін, так і світоглядно-ментальних засад.

У ткацтві первинні антропоморфні мотиви залишилися на Східному Поліссі в орнаменталіції інтер'єрних тканин (килимів, рушників-завісок) та одягу (фартухи). Сюжетні композиції відобра-жалися на килимах Поділля.

Архаїчний мотив «на козака» займає особливе місце завдяки своїй самотності не тільки в східнополіському ткацтві, а й в українській орнаментиці в цілому. У поліхромних килимах, витканих «заклад-ним» перебором із вовняних ниток, і червоно-чорних рушниках у зображеннях «козака» домінують різні відтінки червоного кольору, що свідчить про збереження певних апотропеїчних функцій.

Зовсім інші художні особливості характеризують зображення людини на килимах Поділля. При розгляді окремих частин композиції цих виробів чітко вирізняються побутові сцени. Однак загальний характер декору вимагає їх аналізу не як самостійних композицій, а як складових орнаментальної системи в цілому.

Розглядаючи антропоморфні мотиви у ткацтві та килимарстві зокрема, слід наголосити на певній константі: домінуванні в масштабному співвідношенні рослинних чи геометричних мотивів над фігуративними.

Людські постаті, розташовані на полі килима із с. Яланець Ольгопольського повіту Подільської губернії (60–70-х років XIX ст.) композиційно врівноважують праву та ліву частини (рис. 30 Додатку). Зліва — чотири великі і два маленькі вазони з квітами, між якими зображені дві жіночі фігурки, що тримаються однією рукою за «вушко» вазона. У цій частині композиції домінують багатоголузкові різноманітні квіткові елементи, які разом із масивними формами вазонів створюють врівноважену вертикальну схему. У правій частині килима жанрова сцена розташована над п'ятьма невеликими вазонами, умовна «лінія землі», на якій стоять людські фігури, водночас є чіткою межею між фігуративними й рослинними елементами. Постаті шинкарки, що частує чоловіків та військового з люлькою в руках перед невеличким військом піших солдат і вершників підтримують вертикалі вазонів. Рівномірне заповнення площини килима фігуративними та рослинними мотивами, гармонійне співвідношення зображень і фону свідчить про створення майстерної декоративної композиції.

Значне місце, передусім у сюжетних сценах, займають зображення людини в орнаментіці **кераміки** XIX–XX ст. Первинні антропоморфні зображення не набули поширення. На формування орнаментики мали вплив не тільки матеріальні чинники (нові техніки й технології), а й духовні (міська культура, мода на ті чи ті орнаменти тощо).

Сюжетні сцени набули розповсюдження на тарілках і кахлях Карпатського регіону, на мисках і полумисках Східного Поділля та дещо менше — на Подніпров'ї.

Порівнюючи тематику композицій цих регіонів, можемо відзначити найпоширеніші сюжети: зображення вершників, військових, скрипалів і танцюристів, сцен залицяння й частування. Малюнки

на гончарних виробих далекі від ілюзорного відтворення дійсності, її натуралістичного копіювання, вони площинні, позбавлені перспективи та класичних пропорцій. Майстри уникали деталізації, залишаючи тільки істотне, необхідне для створення образно-декоративних рішень.

Але все ж таки майстри Поділля в зображенні людської фігури більше уваги приділяли чіткості контуру, пропорційності, деталям у оформленні одягу чи аксесуарів. У той час як для умільців Косова і Пістиня важливим було уникнення деталізації, свідома зміна форми і створення нестабільності контуру за допомогою певних технічних прийомів (*рис. 31 Додатку*).

Чітка пластична графічність Поділля та акварельна мінливість Гуцульщини в характері декору виявляють основну відмінність у створенні умовно-реалістичних зображень. Ця відміна полягає у використанні кольору, характері його нанесення на поверхню виробу та співвідношенні зображувальних форм із білим тлом поверхні. Відповідно створюється певна декоративно-просторова система, яка впливає на формування особливостей інтер'єру регіону.

Малюнки коломиїських виробів побудовані на чіткому контрасті білої та темної барв, де біла «побілка» та руда «червінька» були натуральними глинами з місцевих родовищ. Для зорового пом'якшення цілості, окрім цих двох кольорів, майстри неодмінно використовували зелену фарбу, котру отримували з окису міді, до якої додавали ще трохи побілки та свинцевої поливи. Остання клалася легко й не завжди точно збігалася з ритованим контуром малюнків, що збільшувало її затіки. Проте саме ця технічна недосконалість якраз і надавала зображеним сюжетам живописної невимушеності та легкості, пом'якшувала контраст двох фарб. Крім того, поліхромні зображення-затіки, заповнюючи більшу частину білої поверхні кахлі чи тарілки, створювали ефект мерехтіння, що зумовлювало домінування орнаментальної складової над сюжетом.

Слід зазначити, що всі ці фігуративні зображення в інтер'єрі гуцульської хати займали певне місце: домінантне, як кахельна піч, або, як тарілки на мисниках, доповнювали декорування та виконували функцію народної картинки. В обох випадках насиченість кольору керамічних виробів створювала контраст із темними стінами і надавала святковості сільському помешканню.

Зображення людей на мисках подільських майстрів розташовуються на політій білим ангобом поверхні. Розглядаючи композицію в деталях, ми констатуємо намагання майстра ретельно відтворити деталі костюма, зачіски, аксесуарів, наприклад в образі музики в кашкеті чи дами в модному вбранні. Аналізується не тільки певна сцена, а й уся система декору речі. Тому тут важливу роль відіграє композиційне і колористичне узгодження орнаменталії в цілому й зображень людини як її важливої складової. Малюнки, виконані з використанням зелених і червоних кольорів із додаванням чорного, створюють на фоні білої поливи чіткий контраст. Фігури розташовані на білому тлі вільно, їх об'єм не домінує над поверхнею, а гармонійно узгоджується з нею. Для створення загального декоративного поля майстри використовують стилізовані рослинні орнаментальні елементи, завдяки яким композиція набуває довершеності.

Так, на денці полумиска кінця XIX ст. невідомого автора статична композиція сцени взята під варту формується стовпоподібними прямокутниками ніг і торсів. Чорно-зелений силует центральної фігури контрастує з червоно-зеленими постатями двох солдат, які стоять по обидва боки від неї. Зелена риска підлоги підтримується стилізованою п'ятипелюстковою квіткою. Статику денця порушують діагональні жовті, червоні та зелені стрічки на розлогих вінцях полумиска. В результаті графічна сталість зображень людських фігур набуває певної динаміки, кружляння, рух кола органічно узгоджується із загальною формою виробу.

На іншому полумиску в центральному полі по обидва боки від стола з пляшками сидять скрипаль і чоловік з чаркою. Фігури на стільцях і стіл посередині створюють статичну симетричну композицію. Дата створення речі та прізвище майстра окреслені тонкою чорною лінією під композицією, фіксуючи умовний рівень підлоги. Над фігурами — червоні ромбічні мотиви в оточенні жовто-зелених розеток із червоним центром. Врівноважене композиційно й колористично денце полумиска обрамляється акантоподібними елементами на широких вінцях, що свідчить про довершеність чіткої пластичної орнаментальної системи.

Отже, аналізуючи зображення людини в декорі керамічних виробів, констатуємо наявність динамічної домінанти (Гуцульщина) та певної статичності (Поділля). Цьому сприяє не тільки композиційне та колористичне вирішення сцен, а й використання певних

технологічних прийомів, таких як заливка кольором до меж ритованого контуру в подільських виробих чи вільне затікання поливи в гуцульських. У результаті ми можемо припустити, що фактор статичності може свідчити про збереження архаїчної складової на рівні підсвідомості народного майстра, адже візуальна складова змінювалася під впливом різних чинників.

Зображення людей, які створював подільський гончар Я. Бацуца на глечиках, горщиках і тарілках, мають мало спільного з традиційною, проаналізованою вище, орнаментациєю кераміки. Серед формальних проявів необхідно виділити композиційні й колористичні особливості. На відміну від традиційної композиційної схеми, коли одна сюжетна сцена підпорядкована чітко окресленому полю — денцю тарілки чи певній частині горщика, — фігуративні зображення Я. Бацуци розташовуються вільно, не фіксуючи окрему площину. Так на генетичному рівні проявляється архаїчне розуміння пластичності форми, її органічного зв'язку з орнаментом гончарного виробу.

Монохромність, м'якість кольорової гами в зображенні людських фігур має органічний зв'язок із використанням народним митцями природних барвників. Тональне зіставлення кольорів створює гармонійне співіснування як орнаментики й фону в цілому, так і орнаментальних та антропоморфних зображень зокрема.

Присутність зображень людини в декорі сільського житла, витинанках, вишивці, створення іграшкових фігурок дали значно більший поштовх майстру для створення особистої фігуративної системи, ніж контакти з професійними художниками та дослідниками народного мистецтва. Тому слушною є думка О. Найдена про існування у творчості Я. Бацуци підсвідомого відчуття глибинної традиції і вираження сутності архаїчного мислення [Найден, 2006, 16].

Серед антропоморфних зображень на **писанках** існують первинні архаїчні й умовно-реалістичні. Архаїчні, узагальнені та статичні, значно легше піддаються відтворенню на мініатюрній опуклій поверхні овоїда, ніж реалістичні й детальні. Введення нових елементів з боку скутих ритуалами майстрів було рідкісним явищем. І лише з часом, коли поступово на архаїчний магічний зміст нашаровувався християнський ритуал, а войовничий атеїзм ХХ ст. намагався взагалі стерти з народної пам'яті залишки сакральних практик, антропоморфні зображення дуже повільно почали зазнавати змін. Час залишав свій відбиток. І на таких культових речах, як писанки

почали з'являтися риси жанровості. Але навіть нововведення протягом кінця XIX — початку XX ст. не говорять про зникнення полісемантичної символіки писанки і позбавлення її магічного значення.

Важко визначити, коли саме відбулися ці зміни — нетривкий матеріал і складність зберігання не дають можливість у деталях простежити розвиток окремих орнаментальних елементів. Досліджуючи друковані джерела, можемо говорити про існування двох типів зображень у орнаментиці писанок вже наприкінці XIX ст. Архаїчні переважають на писанках Східного Полісся та Поділля, умовно-реалістичні — на Закарпатті та Західному Поділлі. Протягом XX ст. зображення побутових сцен набуло поширення у східних та південних регіонах.

Завдяки обережному ставленню до нововведень у писанкарстві збереглися та побутують первинні антропоморфні мотиви. Писанка позначена найвищим семіотичним статусом. У ній символіка оновлення життя виражена максимально, утилітарність — мінімально. Розуміючи роль писанки як символу, конденсату певних уявлень у системі свята та обряду, ми можемо перенести семантичну складову і на антропоморфні зображення.

Серед архаїчних виділимо фігуру під назвою «берегиня» з Полісся. Це стилізоване зображення істоти з короноподібною решіткою замість голови та фігурою з трьома парами змієподібних кінцівок (рис. 15). Архаїчні риси композиції — фронтальна статичність і симетрія — підтримуються використанням традиційного для писанок червоного фону. Спостерігається певна спорідненість цього зображення із західноподільським із с. Окопи під назвою «княгиня» [Біняшівський]. Схожість полягає не в конкретних художніх особливостях (композиції, силуеті, тощо), а в самому принципі формування зображення антропоморфного організму на поверхні сакральної речі; коли абрис людської фігури, поєднуючись з фіто- чи зооморфними елементами, створює силует хтонічної істоти. Зображення, контаміноване з рослинними елементами, нагадує стовбур з чотирма пагонами та спіралеподібним завершенням. Нижні відростки утворюють волутоподібні елементи, верхні здіймаються догори. Колорит стриманий, біло-жовті риси й плями контрастують з чорним фоном.

Архаїчними рисами позначена бітрикутна жіноча фігура писанки із с. Немирів Вінницької області, руки якої спираються

на стегна (*рис. 20*). Зображення розташоване між хрестоподібними елементами, рамена яких складають трикутники. Таким чином геометричні складові узгоджуються з іншими елементами декору. Червоний колір фігур контрастує з чорним фоном.

На багатьох писанках присутні умовно-реалістичні зображення. Тонкими лініями створюється не тільки силует, а й окремі деталі одягу та атрибутів. Людина в тунікоподібному вбранні з хрестиком на шиї, німбом з крапок і хрестом у руці нагадує зразок християнської іконографії. Водночас як жіноча постать з детально декорованим фартухом, хрестиком на шиї та пагінцями в руках поєднує риси і християнської, і язичницької іконографії. Червоні фігури, вільно розташовані на чорному тлі, створюють традиційний для цього регіону декоративний контраст.

Жанровість як риса нового часу відобразилася в орнаменті карпатських писанок. Наприклад, у північно-західних Карпатах для створення фігуративних зображень («сусідки», «коломийка») розтягують воскову краплю шпилькою. Так утворюються характерні видовжені елементи з тонким хвостиком [Селівачов, 2005, 1223]. На відміну від традиційного лінійного письма, краплеподібні елементи створюють мотив віяла, який формує спідниці жіночих фігурок і декор на полюсах писанок.

На Гуцульщині протягом ХХ ст. набули розповсюдження сюжетні сценки з життя селян. Силуетні зображення музик, мисливців, велосипедистів не домінують на овоїдному полі. Розташовані над горизонтальними декоративними стрічками, разом з геометризованими квітами, зірками, вони складають узгоджену орнаментальну композицію.

Зовсім інший характер композиції та кольорового рішення мають зразки писанок із Луганщини. Сценки з народного життя на гусячих яйцях пластично охоплюють усю поверхню, не залишаючи вільного місця будь-яким геометричним елементам. Примхлива графічна лінія чітко відтворює риси обличчя та елементи костюмів. Певна плановість у композиції формується завдяки рельєфному різьбленню й тональному співвідношенню білого та жовтуватого кольорів.

Антропоморфні фігури у **витинанках** відзначаються узагальненістю силуету в силу специфіки виконання: характером вирізування деталей і розмірами паперу.

У 1920-х роках набула поширення техніка вирізування по контуру, таким чином створювалися «тіньові» витинанки. О. Отаманюк (с. Бакота Кам'янець-Подільського району) виготовляла різноманітні паперові прикраси з антропоморфними мотивами. У композиції «Баби» зображено дві фігури монументального звучання, що в дзеркальному протистоянні тримаються за руки [Станкевич, 1986, 64]. Лаконічні силуети сформовані плавним контуром, ледь позначені голови, корпуси, ноги. Руки виразно утворюють овал. Не менш узагальнена та схематична витинанка О. Отаманюк «Вершник». Прорізи, зроблені в силуеті, дають можливість умовно розрізняти фігурку людини й коня [Станкевич, 1986, 65].

Використовуючи кольоровий папір, сучасні майстри створюють контрастні декоративні зображення. Принцип симетрії, за яким будується витинанка, дає можливість часто звертатися до такого композиційного мотиву, як «світлове дерево».

В орнаментиці народного одягу антропоморфні зображення є рідкісним явищем. На одязі XIX — початку XX ст., що зберігся до нашого часу, здебільшого поширені рослинні та геометричні мотиви.

Якщо розглядати одяг не як окремих комплект тканин, шкіряних виробів та аксесуарів до них, а як певну оболонку людського тіла з урахуванням пластики й антропометричних даних останнього, то в такому, семіотичному, контексті вже існує антропосна складова — тіло людини. Тому, можливо, і не виникала необхідність створювати на поверхні цієї оболонки додаткові антропоморфні знаки. Цей «рухливий комплекс» натуральної природи тіла та штучної природи одягу сформував ритуальну та повсякденну функції костюма.

За відсутності зразків одягу давніх часів неможливо стверджувати, чи існували на ньому відповідні орнаменти. Упевненість окремих дослідників у тому, що на жіночих сорочках Західного Полісся використовується неолітичний орнамент «зуби», а західної Волині — «спіралеподібні узорі пізньої бронзи» [Давидюк, 348, 355] (а не елементи брокарівської вишивки XIX ст.), свідчить про необхідність ґрунтовного і комплексного дослідження орнаментики костюма. Адже зміни в орнаментациї одягу — це результат складних суспільних процесів, коли декоративна складова стала вирішальною у формуванні народних узорів. Цьому сприяли розвиток промисловості,

вплив міської культури, поширення друкованих орнаментів як відбиток (часто невисокого рівня) європейських мистецьких стилів.

Проте серед розмаїття рослинних і геометричних орнаментів народного одягу існує кілька зразків первинних антропоморфних фігур. Стилізоване зображення людини під назвою «на козака» знаходимо на запасках і фартухах Житомирського Полісся. Кептарі Косівського району Івано-Франківської області відрізняються декоративними прикрасами, які своїм силуетом нагадують людську постать. Стилізовані фігури характерні для орнаментики одягу Полісся й Карпат — регіонів України, де збереглися певні архаїчні елементи в матеріальній та духовній культурі.

Комплексне дослідження орнаментики народного одягу — завдання майбутнього, яке, навіть при залученні матеріалів суміжних наук, матиме гіпотетичний характер за відсутності старовинних зразків одягу.

Деревообробка як вид народного декоративно-прикладного мистецтва розповсюджена майже на всій території України. При розгляді антропоморфних зображень у орнаментиці художнього дерева XIX–XX ст. слід враховувати тисячоліття розвитку цього виду народного промислу, особливості матеріалу та мінімальну здатність до збереження.

Для Карпатського регіону, домінантного за кількістю зображень, традиційною є геометрична орнаментика. В оформленні гуцульських топирців і бондарних виробів майстри використовували орнамент під назвою «зубці січені з голівками». Антропосна номінація сприймається як відлуння архаїчних традицій і привід говорити про існування антропоморфної складової в орнаментиці. Але в цьому разі можемо припускати існування зворотного процесу, коли певна тотожність трикутників з наверхами у вигляді ромбів спокушає майстра до створення назви орнаменту з антропосною складовою. Оздоблювальні техніки, а саме: виїмчасте різьблення з його основними елементами — гравійованою лінією та трикутником — впливають на формування номінаційної складової.

Стилізовані, узагальнені фігурки людей зображуються на баклагах гуцульського різьбяра Ю. Шкрібляка. Опуклу частину речі фіксує композиція з трьох постатей, розташованих в арках. Таким чином об'єм підтримується відповідними лаконічними

пружними елементами. Важливою складовою декору є фігури, які позначають і, відповідно, організують об'ємність посуду, створюючи контраст із геометричним різьбленням. Таким чином підкреслюється пластика форми, в результаті чого річ набуває досконалості. Такі зображення відіграють декоративну роль, а відсутність семантичного навантаження дає можливість створювати нові міфологічні ряди.

Архаїчна антропоморфність проявляється в об'ємному моделюванні чи силуетному вирізуванні елементів у декорі свічників-трієць, ручних хрестів, поличок-підставок для ложок (ложкарників). Незважаючи на побутове призначення поличок, їх форми наділені певною сакральністю, як і ложки. Адже ложка — це важлива складова трапези з ритуалом освячення хрестом перед їжею. Отже, і місце для неї повинно бути відповідно оформлене. У цьому разі перетинаються релігійні світосприйняття — християнське та архаїчне.

В оформленні декоративної площини, яка навішується на стіну й тримає основу з отворами для втикання ложок, використовуються архаїчні антропоморфні постаті. Загальна композиція формується за принципом симетрії, центром якої є жіноча фігура у трикутній спідниці з чітко окресленою головою та піднятими догори руками. Випилювання по контуру створює силуети, які гармонійно узгоджуються з основою і водночас створюють на поверхні стіни ажурну декоративну площину.

На ложкарнику із с. Смереково Перечинського району фігуру оточують абстрактні пластичні трикутні елементи з круглим навершями та хрести. Силуети завершують складну композицію із зубчатих горизонтальних рядів. Ложкарник з Мукачівського району розрахований на меншу кількість ложок, тому «вішачок» має невеликі розміри (рис. 42) [Станкевич, 2002].

Він складається тільки з однієї антропоморфної стилізованої фігури з чітко окресленою головою та піднятими догори руками. Сама постать дещо розширена та видовжена парними трикутними елементами, в одному з яких розташований отвір під гвіздок. Зображення сформовано силуетно: гнучкий контур створює декоративну лінію на поверхні стіни.

Художньої виразності всім поличкам додають самі ложки — необхідно пам'ятати про функціональне призначення речей у селянській хаті. Лаконічний і водночас примхливий силует «вішачків»

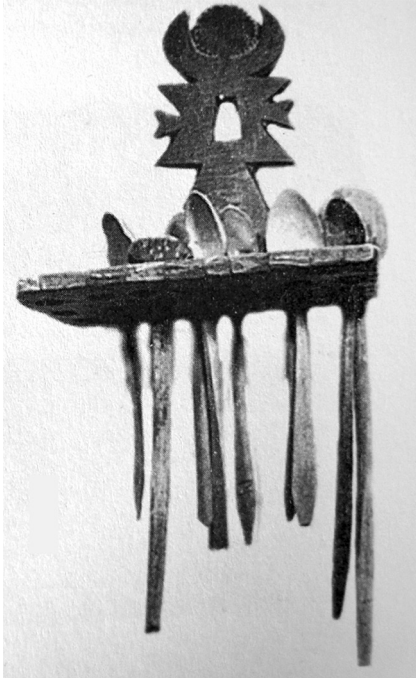


Рис. 42. Ложкарник. XIX ст.
Мукачівський р-н, Закарпатська обл.

відповідав мобільним і неврівноваженим вертикалям ручок ложок, що свідчить про підсвідоме розуміння народним майстром загальної пластики вжиткової речі.

Антропоморфна домінанта лежить в основі формоутворення свічників-трієць і деяких ручних хрестів. Якщо в окремих видах народного мистецтва (вишивці, писанкарстві) зображувальний елемент, виконаний іншим матеріалом, узгоджується з формою речі, підкреслюючи її характер, то в деревообробництві часто (як і в кераміці, гутництві) об'ємні елементи виконують не тільки декоративну, а й тектонічну функцію. Саме за таким принципом сформована композиція свічників-трієць. Антропоморфне зображення під центральною лійкою є не тільки декоративним елементом, а й важливою складовою конструкції. Його розташування в центрі різьбленого півкола, в гармонійно узгодженій пропорції з витягим простором акцентує увагу на антропоморфній домінанті (рис. 10).



Рис. 43. Хрест ручний антропоморфний.
Профілювання, різьблення. XVIII–XIX ст.
Завій, Калуський р-н. Підгір'я. НМЛ. Инв. № 15411.
(За М.Є. Станкевичем)

У деяких ручних хрестах Карпат домінує не християнська складова, а архаїчна язичницька. Форма цих сакральних речей створюється не на основі загальноновживаного хреста з чітко геометричними видовженими раменами, а з урахуванням форми певних символів. Як приклад — хрест-свастика, у якому чотири меандрові елементи прорізані в площині хреста з широкими й короткими раменами. У результаті домінантою виступає витята форма свастики.

Існування таких архаїчних хрестів не виключає присутності в їх декорі антропоморфних елементів. Загальна форма одного з рідкісних зразків формується на основі архаїчного силуету людини (*рис. 43*).

Рамена хреста виразно читаються як узагальнені, геометризовані складові людської фігури: ромбічна «голова», широкий прямокутник «рук», зрізаний з боків трикутник розставлених «ніг», що нагадує спідницю. Всі елементи об'єднані ритованими рядами ліній і підкреслюють загальну конструкцію фігури. Стилiстикою різьблення

хрест-свастика нагадує покутські трійці, які також успадкували архаїчні символи [Станкевич, 2002, 260].

Антропоморфність як основа формотворення відобразилася і в різьблених силуетах, які увінчують фронти хат Полісся, Наддніпрянщини (Черкащина) та Півдня України. У цьому разі орнаментальність формується завдяки примхливій лінії, створюючи гостроверхий контур і органічний перехід від маси будинку до легкості повітряних мас. Розташовані на перетині важливих конструктивних елементів фронти не тільки позначають декоративні та апотропейні складові оформлення будинку, а й узгоджують його загальний об'єм з довкіллям.

Означені характеристики певним чином стосуються і різьбленого декору вікон. Завдяки трикутному надвіконню та розміщенню стилізованої постаті за принципом центральної симетрії вікно стає більш видовженим і гармонійним відносно загальної площини будинку. Вирізуванням формується узагальнений силует, що нагадує антропоморфну постать. У фронтальному зображенні окреслюються «голова» та «руки» у вигляді рослинних пагонів. Плавна лінія силуету фігур надвіконня певним чином знімає геометричну напругу віконних рам.

Антропоморфність у орнаментиці **металевих виробів** — тема недосліджена. Зображення стилізованої людської фігури виявлено у декоруванні дверей, воріт чи їх окремих елементів, наприклад ручок. Клямки воріт іноді оформлювалися у вигляді постаті з піднятими догори руками. Узагальнений силует, що облямовував отвір клямки, зберігав дерев'яні двері (ворота) від розбивання і водночас виконував певні архаїчні апотропейні функції. Існування таких архаїчних хрестів не виключає присутності в їх декорі антропоморфних елементів. Загальна форма одного з рідкісних зразків формується на основі архаїчного силуету людини (*рис. 44*).

Інколи мініатюрна голова людини прикрашала наклеювач. Ретельна проробка деталей дозволяє констатувати певний прояв портретних рис і вплив міської культури. Адже використання людського образу в декоруванні металевих частин хатнього начиння відомі ще з XVII ст. [Клямка до дверей, куте залізо. XVII ст. МХП. Інв. № 8001]. Зображення на наклеювачу голови арідника — злого духа, чорта [Суша, 94] — засвідчує збереження певних прадавніх апотропейних вірувань.



Рис. 44. Клямка. Куте залізо. Пер. пол. XX ст.
Нові Петрівці, Вишгородський р-н, Київська обл.
(За М.Р. Селівачовим)

Стилізована антропоморфність присутня на поясних пряжках Східних Карпат. Існування народної назви — пряжка з кониками — припускає збереження давньої форми прикраси східних слов'ян [Суша, 9]. Акцентуємо увагу на центральній фігурі: згідно з архаїчною композицією, витончені гачки-коники фланкують узагальнений силует жіночої постаті. Мініатюрність пряжки, її функціональність не дають можливість детально відтворити зображення.

Характерною рисою декору **гутництва** початку XIX ст. були наближені до реалістичних фігури жанрових сцен, виконані на зеленому склі емалевими й олійними фарбами. Поверхня чіткого за контуром зображення покривалася однією фарбою, без моделювання (площинно, як під час виконання розписів на сюжетних кахлях). Колорит розписів на склі витриманий у оливково-червоно-жовтій гамі, тональність якої зазвичай приглушена. Барви в поєднанні із зеленим кольором прозорого скла добре читаються й роблять вироби стримано виразними.

У XIX ст. почали з'являтися великі скляні заводи, які орієнтувалися на тогочасні досягнення техніки склярства. Їх продукцію становили вироби, позбавлені художніх якостей — тарне та віконне

скло, господарський посуд. Надалі розвиток декорування скла був пов'язаний із вдосконаленням технологій, завдяки яким прозорість матеріалу вимагала інших прийомів оформлення. Тому розгляд антропоморфних зображень із урахуванням морфології декоративного мистецтва закінчується таким видом, як склярство, для декору якого досліджуваний матеріал не характерний.

Отже, найбільша кількість антропоморфних зображень концентрується в текстилі, дереворізьбленні, кераміці, писанкарстві, витинанці. Однак у кожному з цих видів (за виключенням двох останніх) є окремі групи речей за функціональним призначенням, в яких це домінування є більш характерним. У вишивці — це рушники, в ткацтві — килими, в кераміці — посуд (горщики, миски, полумиски) і кахлі, в деревообробництві — декор культових речей (свічники-трійці, хрести), елементи хатнього оздоблення та начиння.

У кожному з видів декоративно-прикладного мистецтва фігурують різні типи зображень. Первинні антропоморфні — схематичні, з вираженими ознаками архаїчної композиції, які присутні у вишивці рушників, тканих інтер'єрних виробів і одязі, різьблених культових речах, елементах хатнього оздоблення й начиння, писанках, витинанках. Найбільшу групу складають умовно-реалістичні зображення, що існують у орнаментиці кожного означеного вище виду декоративно-прикладного мистецтва.

Типологія антропоморфних мотивів

В українській науці було небагато спроб розробити розгалужену типологію антропоморфних зображень у орнаментиці декоративно-прикладного мистецтва. Певні складності щодо вирішення цього питання стосувалися не тільки загальнонаукової площини, а саме: відсутності ґрунтового узагальненого вивчення такого виду зображень. Проблема полягає також у невизначеності зв'язку між номінативною та зображальною складовими поняття «антропоморфний». Адже іноді цим терміном

позначають мотиви без попереднього дослідження, аналізу витоків, а лише на основі зовнішньої подібності силуету до людської фігури.

Визначення типологічних характеристик дасть можливість конкретизувати особливості еволюційних взаємовідносин між певними типами зображень із метою подальшого з'ясування принципів їх появи й існування: чи в результаті міграції територією України і зарубіжжя, чи завдяки конвергенції.

Аналізом типології антропоморфних зображень займалося небагато дослідників. Одним із перших у радянському науковому просторі типологію архаїчних жіночих фігур російської вишивки розглядав А. Амброз (1966). Вчений сформував типологічний ряд для виявлення етапів розвитку сюжетів вишивки XIX–XX ст. У композиціях «богині з прибогами» автор окремо розглядав жіночі постаті та зображення вершників. Жіночі фігури дослідник розділив на два варіанти, враховуючи особливості силуету голови (ромб і невизначений головний убір) і розташування рук (вгору та вниз). У результаті А. Амброз припустив, що зображення можуть позначати богиню-матір і богиню-діву.

Постаті вершників дослідник поділив на три варіанти: коні без вершників, вершник з руками, піднятими вгору й опущеними вниз. Типологічний ряд А. Амброз формував за іконографічним принципом, у якому важливу роль відіграє ракурс (фронтальність, профільність, розташування рук) і наявність певних деталей одягу [Амброз, 70].

Теоретичні засади типології як важливої складової наукового дослідження були сформульовані такими відомими українськими вченими, як Т. Романець (1996), М. Селівачов (1995, 2005), М. Станкевич (2002).

М. Селівачов розробив власну типологію антропоморфних зображень у народній орнаментиці. Дослідник виділив певні типи, базуючись на іконографічних ознаках мотивів. Головним принципом формування типологічного ряду було обрано міру та якість абстрагованості графіки останніх. Визначені постаті з вираженими рисами антропоморфності («тулубом, голівкою і піднятими руками»), із значною мірою стилізації («контаміновані з зображенням дерева чи квітки», «схожі на комаху», з головою у вигляді спіралі) та постаті «з умовно-реалістичним позначенням частин тіла

і деталей одягу» [Селівачов, 2005, 256]. Оскільки в дослідженні М. Селівачова висвітлюється питання номінації мотивів, у типологічному ряду були виокремлені геометризовані зображення з антропоморфною номінацією.

Серед науковців далекого зарубіжжя певну типологію створив Райнхард Пеш (Reinhard Peesch) (1982). У дослідженні орнаменту європейського народного мистецтва, поряд з лінійними, концентричними, анімалістичними мотивами, дослідник виділив три групи з фігурами людини: біблійні мотиви («Адам і Єва під райським деревом»), кавалери і дами («зразки життя верхівки суспільства»), прекрасна Мелюзина («створення казки») [Peesch, 10]. Із переліку зрозуміло, що дослідник зосередив увагу лише на окремих мотивах і сюжетах, не маючи на меті фундаментальне дослідження зображень людини в орнаментіці.

У свою чергу, Нікос Чаусідіс створив розгорнуту типологію антропоморфних зображень на археологічному матеріалі південних слов'ян. Типологічні ряди вчений сформував за іконографічними ознаками. Базовий розподіл враховував стать фігур, тому окремо були виділені жіночі й чоловічі постаті.

Американська дослідниця міфології Барбара Уолкер (Barbara Walker), інтерпретуючи символи й знаки, деякі глави своєї праці присвятила фантастичним істотам (ангел, кентавр, циклоп) та окремим частинам людського тіла.

Значна кількість досліджених антропоморфних мотивів орнаментики народного декоративно-прикладного мистецтва, їх видова, іконографічна та стилістична різноманітність вимагає різнобічного підходу при створенні типологічних рядів і функціонально розгалуженої типології. Тому насамперед необхідно вдосконалити термінологію та визначити дефініції, за якими далі будуть формуватися головні принципи типології зображень.

Як було зазначено, антропоморфність — подібність до людської постаті, її відтворення, повне або часткове, з домінуванням елементів людської фігури над рослинними чи тваринними.

До першої підгрупи відносимо мотиви, які мають архаїчні витоки (тип «берегині», «богині з прибогами»), та визначаємо як первинні антропоморфні. До другої — фігури, в яких окреслюються окремі реалістичні елементи (риси обличчя, костюм, атрибути),

але стилізація та узагальнення домінують над реалістичною складовою. Такі зображення отримують назву умовно-реалістичні.

Таким чином, дві визначені номінації дозволяють окреслити риси відмінності й тотожності зображень та перейти до принципу створення типологічних рядів.

Антропоморфні мотиви неможливо розглядати, відокремлюючи від елементів, які складають нерозривне ціле з досліджуваними фігурами. Це зауваження стосується двох видів композиції. Першої, яка в науковому середовищі отримала назву «богиня з приборгами», тобто центричного зображення жіночої фігури з вершниками чи птахами по обидва боки від неї. Другої — фризової, в якій фігури розташовані ланцюжком, тримаючись «за руки» чи на незначній відстані одна від одної, залежно від матеріалу і техніки виконання. В останньому варіанті фігури неможливо розглядати як окремі орнаментальні одиниці. Адже подібні зображення в стрічковій композиції несуть певне функціональне, іноді й семантичне навантаження. Отже, при формуванні типологічного ряду важливим є констатація провідних композиційних схем. Це допоможе позначити їх архетипні та стереотипні риси.

На певній функціональній композиційній спільності досліджуваних предметів (творів) при формуванні типологічної групи наголошував учений М. Станкевич. Кожна з них має вирізнятися сукупністю деяких формотворчих ознак, що сприяють її розпізнанню [Станкевич, 2002, 193]. Формування типологічного ряду на основі провідних композиційних схем не дисонує і з теорією Г. Земпера, який стверджував, що в основі системи повинно лежати вчення про типи форм, що існують у творах прикладного мистецтва [Земпер, 23]. Оскільки для орнаменту важливою формальною ознакою та конструктивною основою є композиція, то формування типологічного ряду саме за цим правилом є найбільш доцільним. Також цей принцип дозволить приєднати до розгляду сюжетні сцени, які не перебувають у центрі уваги дослідження, але є його невід'ємною складовою, оскільки відображають певні зміни у використанні фігури людини як орнаментального мотиву.

При формуванні типологічних рядів необхідно також враховувати іконографічні особливості зображень та їх стилістику. В контексті дослідження ці складові тісно пов'язані між собою. Так,

умовно-реалістичні зображення відзначаються стилізованими ознаками чоловічого чи жіночого одягу, сформованими пропорціями тіла, в той час як первинні антропоморфні — більш узагальнені. Тому наступним кваліфікаційним рівнем позначаємо існування певних статевих ознак (фігури чоловічі, жіночі); а в разі їх відсутності — узагальнених, схематизованих фігур, знаків «людини взагалі». Така диференціація дозволяє конкретизувати міру абстракції зображень і свідчить про правомірність їх розділення на архаїчні антропоморфні та умовно-реалістичні.

Отже, основу типології складають такі рівні.

1. Типи композиційних схем:

– композиція, сформована за принципом дзеркальної симетрії, якій відповідають такі іконографічні варіанти: «богиня з прибогами», світове древо, поодинокі фігури з піднятими чи опущеними руками;

– лінійна композиція;

– обертова композиція.

2. Міра абстракції — первинні архаїчні антропоморфні та умовно-реалістичні зображення.

3. Існування певних статево-вікових ознак чи їх відсутність (знак людини взагалі).

Розташування типів композиції є умовним, оскільки репрезентує не етапи розвитку мотивів, а їх паралельне існування протягом XIX–XX ст. Однак вибрана послідовність певною мірою збігається із загальноновживаними в науковій практиці етапами розвитку орнаментальних схем, чітко означеними серед яких є тільки початок (жіночі фігури з піднятими руками, мотиви зі світовим деревом, «богині з прибогами») та завершальний етап (привнесення XVII–XIX ст., сюжетні композиції) [Амброз, 1966, Богуславська, 1964]. Включений у структуру дослідження фризний тип композиції дає можливість виявити історичну мінливість типологічних груп. Слід зазначити, що сітчастий тип композиції не використовувався при зображенні антропоморфних мотивів у декоративно-прикладному мистецтві на теренах України.

І. Композиція, сформована за принципом дзеркальної симетрії. Архаїчні антропоморфні постаті, символи людини взагалі зображуються на рушниках, килимах, витинанках, різьблених ложкарниках; прикрашають фронтони та надвіконня будинків.

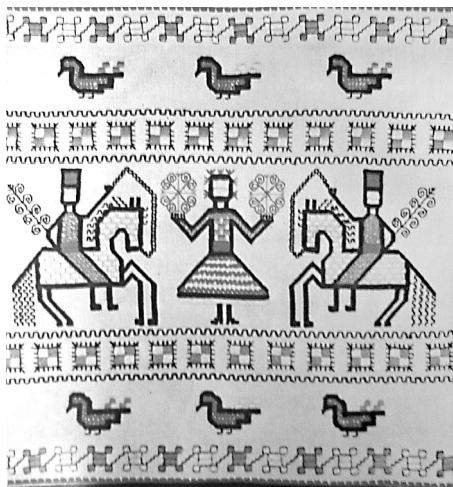


Рис. 45. Коржук У. Серветка.
Полотно, качалочки, лічильна гладь,
муліне. 1960–70-ті роки.
Вінницька обл.

Серед умовно-реалістичних зображень значний відсоток (майже у всіх видах народного мистецтва) жіночих фігур. Їх характеризує наявність окремих реалістичних деталей (костюм, зачіска, квіти в руках), але з певним узагальненням і стилізацією (рис. 45).

II. *Лінійні композиції*, в яких постаті тримаються «за руки» чи розташовані на незначній відстані одна від одної. Цей тип композиції представлений жіночими та чоловічими фігурами, а також схематизованими й узагальненими, належність яких до людської подоби додатково визначається номінативною складовою. Такі композиції формують декоративний фриз у вишитих рушниках, різьблених топірцях («зубці січені з голівками»), у витинанках («ляльки») (рис. 46). Фігури певної статі умовно-реалістичні, в той час як схематизовані тяжіють до абстрактних орнаментів. У меншій кількості присутні чоловічі зображення, зокрема у вишивці, витинанці, писанкарстві.

III. *Обертова композиція*. Дуже рідко використовувалася майстрами для відтворення окремих елементів людської фігури. Такі мотиви, як зображення долонь, ніг тощо є рідкісними в українській народній орнаментиці, на відміну від російської або східної

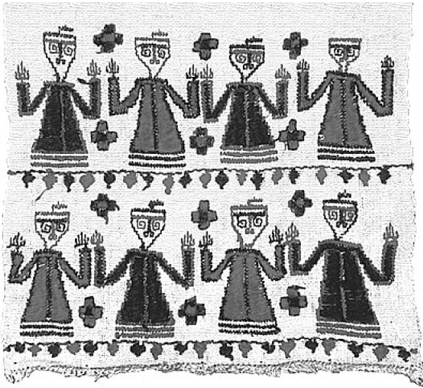


Рис. 46. Рушник. Фрагмент. XIX ст.
Київська губернія. ДМУНДМ

(наприклад, непропорційне збільшення долонь у північноросійській вишивці) (рис. 27 Додатку).

Так, зображення долонь є давнім символом, який несе семантичні нашарування від мисливської магії первісних суспільств до молитовних жестів іудеїв, християн, мусульман. Існуючий протягом тривалого часу й розгашований на обмеженій поверхні писанок, цей символ набув стилізації та узагальнення.

Мотив «чобітки» в орнаменталізації писанок має певні реалістичні складові — чітко окреслений силует з характерним каблучком (рис. 33). Майстер сміливо використав чобітки, розмістивши їх за принципом розетової з метою передати стрімкість руху людської ходи. Цей прийом характеризує не тільки майстерність писанкаря, а й свідчить про сучасність цього прийому.

У сюжетних композиціях фігури людини узгоджуються зі стилізованими архітектурними, рослинними й тваринними мотивами згідно з вимогами матеріалу. Разом із шрифтами (на рушниках) формується складна декоративна композиція, яка наближає зображення до інших видів народної творчості, зокрема народної картинки, чи є візуальним відтворенням різних фольклорних форм — пісні, прислів'я тощо.

Розповсюдження у XIX–XX ст. сюжетних композицій дозволяє не тільки аналізувати їх формальні ознаки, а й свідчить про ті зміни у відчутті часу, які у них відбилися. Ця важлива риса розвитку орнаментики виникла в результаті десакаралізації космосу, під впливом

наукових теорій індустріального суспільства. За словами М. Еліаде, Священний Час з його круговим ритмом, що відновлюється завдяки святам, поступився історичному сьогочасному [Еліаде, 49]. Цілковита єдність фольклорного часу була зруйнована виділенням індивідуальності, зацікавленістю подіями приватного життя. Тому для людини індустріального суспільства час пов'язаний не з потаємністю космосу, а з особистим життям і є головним мірилом людського існування — початком (народженням) та кінцем (смертю). Тобто йдеться про набутий досвід, у якому відсутні прямі прояви сакрального.

Розглядаючи сюжетні композиції, враховуючи саме цю точку зору, ми можемо припустити існування загального розвитку останньої з антропоморфними мотивами. Композиція центрична, з осью симетрії, замкнена сама на собі, завжди домінує в декорі та своєю статичністю у традиційному мистецтві відображає циклічність, повторюваність і водночас незмінність сакрального часу. Поступове виокремлення людської фігури протягом середньовіччя та Нового часу, надання їй конкретних рис, спочатку умовно-реалістичних, а потім — натуралістичних (як вплив професійного мистецтва), стали віддзеркаленням лінійного історичного часу, з його початком і кінцем.

Сформована типологія антропоморфних мотивів української народної орнаментики дає можливість підбити підсумки, окреслити співвідношення означених груп зображень і припустити існування між ними певних еволюційних взаємовідносин.

Серед зображень найбільша кількість фігур з жіночими ознаками (гінекоморфних). Варто звернути особливу увагу на мінливість існування фігури з піднятими догори руками — тип «Великої богині». Динаміка його існування протягом історичного часу мала певні коливання. Якщо в XIX — першій половині XX ст. цей мотив був відсунутий на другий план фігурами сюжетних сцен, то з середини XX ст. відбувається його відродження на хвилі зацікавленості історичним минулим і пошуків національних коренів.

Поряд із жіночими зображеннями значну кількість складають невизначені антропоморфні узагальнені постаті. Така стилізація пов'язана насамперед з особливостями матеріалу і прийомами, що вимагають певного підходу при створенні (наприклад, зображення на мініатюрному полі писанки) або завдяки рахунковим

технікам вишивки, тригранно-виїмчастому різьбленню тощо. До того ж спрощені зображення людини за принципом «ручки, ніжки» є найлегшим шляхом відтворення фігури для майстрів із різним рівнем творчого потенціалу. Чоловічі (маскуліноморфні) фігури складають незначну частку серед антропоморфних мотивів.

Завдяки системному підходу з'явилася можливість визначити прототипи та стереотипи серед антропоморфних мотивів. Прототипом є жіноча фігура з піднятими чи опущеними руками, відома ще за трипільськими зразками. Цей найдавніший стійкий прообраз входить і до так званих композицій «богині з прибогами» і «світового древа».

Стереотипами є узагальнені стилізовані фігури без статевих ознак. Саме такі зображення завдяки схематизації найбільше наближаються до геометризованих чи рослинних орнаментів і дозволяють створювати численні варіації декору.

Антропоморфний мотив як художня зображальна одиниця взагалі характеризується відповідною розчленованістю силуету й деталюванням елементів. Проте відтворення фігури людини в орнаменті декоративно-прикладного мистецтва залежить насамперед від матеріалу, техніки виконання та функціонального призначення речі. Аналіз художніх особливостей антропоморфних зображень виявив широку різноманітність силуетних, колористичних та фактурних рішень.

Протягом ХІХ–ХХ ст. відбулися формальні та змістовно-образні зміни в такій складовій національної орнаментики, як антропоморфні мотиви. Відродження й нова інтерпретація архаїчних композицій сьогодні свідчить про стійку зацікавленість народними майстрами образом людини, подальше його традиційне та інноваційне існування в декоративно-прикладному мистецтві.

Післямова

У результаті комплексного дослідження антропоморфних зображень української народної орнаментики: аналізу іконографії, художніх особливостей, символічного контексту, етнічних взаємовпливів було сформовано загальну картину їх існування.

Дослідження антропоморфних зображень у діахронічному аспекті довело, що неможливо говорити про їх послідовне та безперервне існування в орнаментіці декоративно-прикладного мистецтва на території України від первісної доби до сучасності.

Антропоморфні зображення поширюються в енеолітичній орнаментіці кераміки спільноти Трипілля-Кукутені на території України — в Наддністров'ї та Побужжі — наприкінці IV тис. до н. е. і згодом — на Подніпров'ї. Хронологічна пауза — епоха бронзи — й особливості художньої спадщини пізніших культур (скіфської, черняхівської, пеньківської) не доводять існування безперервного розвитку орнаментики з антропоморфними мотивами від Трипілля через всі архаїчні культури й до сьогодні.

Аналіз витоків і поширення антропоморфних зображень у добу енеоліту—бронзи залишає відкритим питання про міграційну чи конвергентну природу їх появи. Разом з тим можемо позначити первинні архаїчні осередки на території України: верхнє Подністрів'я та Попруття, Дніпровське Правобережжя та степи Півдня. Незмінна присутність ідеї «жінки-богині» існує на наших землях з середини III тис. до н. е. і продовжує впливати на народну орнаментіку протягом всього історичного часу й до сьогодні.

Соціально-економічні зрушення у XIX ст. створювали можливість для розвитку ремесла, а отже, для появи нових технік

і технологій, що сприяли детальному відтворенню реалістичних елементів. У пореформений період ідеологія народництва посилювала зацікавлення народним побутом, що сприяло появі в народному мистецтві сцен із сільського життя, використанню сюжетів із українських народних пісень. Поширення техніки «хрестик» привело до більш легкого та детального відтворення фігур у сюжетних композиціях.

Окреслено загальний механізм, що спричинив зрушення в характері антропоморфних зображень протягом XIX–XX ст. Варіювання мотивів (структурні, внутрішні) протягом усієї історії їх існування на землях України нерозривно пов'язані з процесом їх поширення.

Існування зображень зумовлюється традиціями та новаціями, які за допомогою варіативності формують різновиди мотивів і сюжетів [Путилов, 1994, 181]. Традиційні мотиви («богиня», «богиня з прибогами») завдяки існуванню ідеї «жінки-богині» протягом тисячоліть то активізувалися, то зникали з орнаментики, а наприкінці XX ст. відродилися в нових історичних умовах.

Новацією стали фігури в побутових сценах як відображення зміни світоглядної системи. Спочатку вони поширилися на площинних поверхнях кахель, мисок і штофів у XVIII ст. Тоді фігури ще були підпорядковані, як і архаїчні мотиви, одному принципу — домінуванню декору над сюжетом.

XX ст. кардинально змінює це правило на протилежне: із втручанням художника-професіонала у творчість народного майстра, поступовою переорієнтацією на міську культуру система орнаментики відокремлюється від її конструктивної основи, й сюжет починає домінувати над декором.

У першій половині XX ст. відбувся перехід від декоративних трактувань людської фігури у площину реального за допомогою засобів професійного мистецтва. У другій половині XX ст. зміни відбувалися у зворотному напрямі — від реального до декоративного, з появою нових семантичних інтерпретацій у контексті певних суспільних відносин.

Протягом останніх десятиліть XX ст. зацікавлення вітчизняною історією сприяло поверненню антропоморфних мотивів у орнаментики народного мистецтва. Сформувалися два напрями у використанні історичного матеріалу. Перший пов'язаний з ретельним

відтворенням зразків традиційного народного мистецтва. Другий ґрунтується на вільній інтерпретації майстром зображень далекого історичного минулого. В обох випадках ми маємо справу з копіями копій, в яких історична достовірність складає більший чи менший відсоток.

У результаті дослідження виявлено нерівномірність розповсюдження антропоморфних зображень як у етнографічних регіонах, так і в окремих видах декоративно-прикладного мистецтва.

Найбільшу групу в народній орнаментіці України становлять умовно-реалістичні зображення вишиваних рушників Поділля та Подніпров'я, подільських витинанок. Первинні архаїчні антропоморфні зображення присутні в меншій кількості, але поширені в різних видах народного мистецтва (вишивці, ткацтві, деревообробництві, писанкарстві, ковальстві). Зображення концентруються на Поліссі, Поділлі, Карпатах, поодинокі зразки — на Полтавщині, Подніпров'ї. Це так звані «волосині» з рівненського рушника, мотив «на козака» у ткацтві, «берегиня» на писанках Східного Полісся, фігури на рушниках Чернігівщини та Полтавщини, надвіконня Подніпров'я, карпатські ложкарники, свічники-трійці.

Аналіз зображень у слов'янському та частково загальноєвропейському контекстах дозволив акцентувати універсальні й унікальні особливості антропоморфної орнаментики народного мистецтва України. Формування ментальних засад, пов'язаних із культом жіночого божества, було характерним для всього європейського ритуального простору. Верхнє Подністров'я та Попруття, Дніпровське Правобережжя України були складовими загальноєвропейського контексту формування культури неоліту—єнеоліту, в якій закладені витоки антропоморфних мотивів.

Унікальні особливості антропоморфної орнаментики України пов'язані з іконографією окремих мотивів, зокрема фігур «волосинь» на вишитих рушниках Рівненщини. На сьогодні аналогій цьому зображенню за межами України не знайдено, це є важливим завданням майбутніх розвідок. Мотив «на козака», незважаючи на окреслені гіпотетичні зв'язки з орнаментикою малоазійського килимарства, теж є унікальним. Як було з'ясовано у процесі дослідження, умовні фігурки людини іншої іконографії розташовуються на архаїчних фартухах (типу запаски) жіночого костюма Румунії та Болгарії. Це дає можливість провести гіпотетичні паралелі,

але водночас свідчить про специфічність цього мотиву в національній орнаментіці.

Сформована типологія антропоморфних мотивів української народної орнаментіки дозволила окреслити співвідношення виявлених груп зображень та припустити існування між ними певних еволюційних взаємовідносин.

Аналіз типів композиції виявив збереження архаїчних уявлень у орнаментіці, адже трискладових композицій з жіночими посталями залишилося небагато. Натомість широке розповсюдження фризної композиції з фігурами людини в орнаментіці другої половини XIX–XX ст. та її незначне використання в попередні часи припускає достатньо пізню появу останньої в національному декорі. Серед зображень найбільшу кількість становлять фігури з жіночими ознаками та невизначені антропоморфні узагальнені постаті.

Визначення певного типу композиції базовим принципом при формуванні типологічного ряду дозволило виявити варіативність антропоморфних мотивів і позначити серед них прототипи та стереотипи. Прототипом є жіноча фігура з піднятими чи опущеними руками. Цей найдавніший стійкий прообраз входить і до так званих композицій «богині з прибогами» та «світового древа». Стереотипами є узагальнені фігури без статевих ознак. Саме такі зображення завдяки стилізації найбільше наближені до геометризованих чи рослинних орнаментів і дають можливість створювати багаточисельні варіанти декору.

Світоглядно-релігійні зміни, зокрема введення християнства, дозволили розглядати еволюцію антропоморфної композиції з погляду порівняння текстів: переходу від абстрактного мислення до конкретного. Світоглядна система архаїчних суспільств базувалася на розумінні загальних процесів буття, його циклічності, що відобразилося в існуванні фронтальних, лаконічних композицій стародавнього походження. Новий і новітній час приніс розуміння лінійної хронології, початку та кінця, що відбилось і в орнаментіці зокрема. У сюжетних сценах є очевидним намагання реалістичного, конкретного відтворення дійсності, що і набуло поширення у більшості видах народного мистецтва.

В антропоморфних мотивах середини XIX–XX ст. відобразилися істотні зміни селянського світогляду. Соціально-економічні зрушення, занепад патріархального побуту сприяли втраті

релігійно-міфологічної складової мотивів. Поєднання з образами казкового фольклору, новими побутовими звичками, господарськими, сімейними святами та обрядами привело до переваги поетичного змісту над магічним.

Дослідження антропоморфних мотивів у контексті морфології народного мистецтва дало можливість виявити та частково проаналізувати малодосліджені питання. Вперше було узагальнено існування антропоморфних мотивів у художній обробці дерева. Проаналізовано їх місце в комплексі народного вбрання, окреслено подальші дослідження в цьому напрямі. Також було порушено питання щодо виявлення й аналізу антропоморфних мотивів у ковальстві.

Серед головних завдань майбутніх досліджень необхідно виділити такі:

- поглиблено розглянути антропоморфні зображення України не тільки в контексті з сусідніми країнами, а й у загальноєвропейському та світовому масштабі;

- сконцентрувати увагу на інтерпретації сучасними майстрами антропоморфних зображень та використанні останніх у їхній творчості;

- здійснити всебічний узагальнюючий аналіз сюжетних композицій у декоративно-прикладному мистецтві України;

- дослідити орнаментальні системи національного вбрання як цілісний текст, що несе різнохарактерну інформацію: етнічну, регіональну, соціальну, вікову, статеву, індивідуальну.

Отже, в результаті комплексного дослідження антропоморфних зображень з'ясувалося, що означена група має розгалужену іконографію, багатшаровий символічний контекст і художні особливості, що стали результатом змін у ремісничих процесах упродовж усієї історії декоративно-прикладного мистецтва. Антропоморфні зображення можуть зайняти окреме важливе місце поряд із домінуючими в національній орнаментиці геометричними та рослинними мотивами як такі, що донесли до нашого часу виміри життя попередніх поколінь.

Додаток



Рис. 1. Фрагмент посуду, h 15 см.
Глина. Культура Трипілля-Кукутені.
Бернашівка, Могилів-Подільський р-н,
Вінницька обл. ВІКМ.
Експозиція



Рис. 2. Амулет-змійовик, d 4 см. XII ст.
Мякініно-1, Московська обл. Знахідка 2003 р.
(За І.Г. Переседовим)

Рис. 3. Рушник. Фрагмент. XVIII ст.
Млини, Лохвицький р-н, Полтавська обл.
(За Ю. Мельничуком)

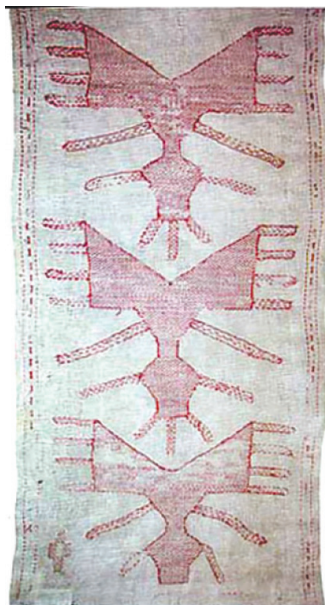




Рис. 4. Рушник.
Кін. XVII — поч. XVIII ст.
Полтавщина.
(За Ю. Мельничуком)



Рис. 6. Килим, 217x156 см. Вовна,
ручне килимарство. Поч. 1900-х років.
Немирівка, Коростенський р-н,
Житомирська обл. ДМУНДМ



Рис. 5. Окрайка, 25x35 см.
Лічильна, однобічна, двобічна гладь,
затяганка, ретязь, стебловий шов.
Кін. XVII — поч. XVIII ст. ЧОІМ.
Інв. № І-1012.
(За В. Зайченко)





Рис. 7. Килим, 390x830 см. Ткацтво, вовна. 1900 р.
Південь Центральної Анатолії, Туреччина



Рис. 8. Рушник. Полотно, заполич,
хрестиковий стіб. XIX ст.
Чернігівщина. ЧОІМ.
(За Т.В. Кара-Васильєвою)



Рис. 9. Рушник. Полотно, хрестик. 1930-ті роки.
Тупичів, Городнянський р-н,
Чернігівська обл. ПМА

Рис. 10. Рушник.
Фрагмент.
Полотно, хрестик.
1930-ті роки.
Тупичів,
Городнянський р-н,
Чернігівська обл.
ПМА



Рис. 11. Рушник. Фрагмент.
Полотно, бавовняні нитки, гладь,
штапівка. XIX ст.
Клембівка, Ямпільський р-н,
Вінницька обл. ДМУНДМ.
(За Т.В. Кара-Васильєвою)



Рис. 12. Рушник, 146x35 см.
Полотно, гладь качалочки, стебнівка.
Перша пол. XX ст.
Студена, Піщанський р-н,
Вінницька обл.
(За Є. Причепій, Т. Причепій)



Рис. 13. Рушник, 165х31,5 см.
Полотно, гладь качалочки. Сер. XX ст.
Студена, Піщанський р-н, Вінницька обл.
(За Є. Причепій, Т. Причепій)



Рис. 14. Рушник. XIX ст.
Вінницький повіт,
Подільська губернія.
МУНДМ

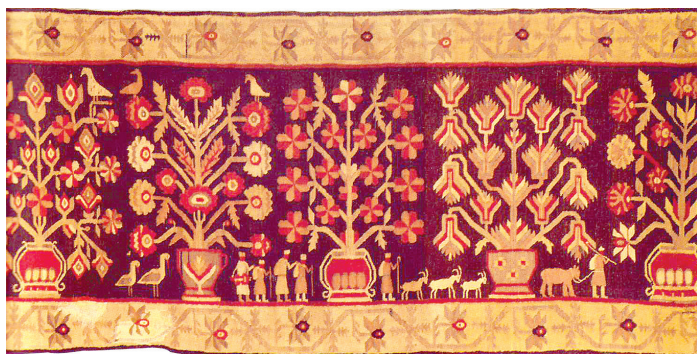


Рис. 15.
Килим.
Вовна,
ручне ткання.
1871 р.
Поділля.
ДМУНДМ



Рис. 16. Килим.
Вовна, ручне ткання.
XIX ст.
Поділля. ДМУНДМ



Рис. 17. Рушник.
Полотно, хрестик. Друга пол. XX ст.
Черкащина.
Музей українського рушника, ЧНУ



Рис. 18. Рушник.
Полотно, хрестик.
Друга пол. XX ст.
Черкащина.
Музей українського рушника,
ЧНУ



Рис. 19. Рушник.
Полотно, гладь, стебнівка, апликація. XIX ст.
Охматів, Жашківський р-н, Черкаська обл. ЧКМ.
Експозиція



Рис. 20. Рушник. Полотно, хрестиковий стіб. 1931 р.
Немороз, Звенигородський р-н, Черкаська обл.
Музей українського рушника, ЧНУ



Рис. 21. Рушник. Полотно, хрестиковий стіб.
Друга пол. XX ст.
Новоселиця, Черкаська обл.
Музей українського рушника, ЧНУ

Рис. 22. Рушник.
Фрагмент. Полотно,
хрестиковий стіб.
Друга пол. XX ст.
Новоселиця,
Черкаська обл.
Музей українського
рушника, ЧНУ



Рис. 23. Рушник
із зображенням «велосипедистів».
Полотно, хрестиковий стіб.
Друга пол. XX ст. Черкащина.
Музей українського рушника, ЧНУ



Рис. 24. Рушник.
Полотно, бавовна, хрестик.
Черкащина. ЧКМ. Експозиція



Рис. 25. Рушник. Фрагмент.
Домоткане полотно, заполич,
штапівка, гладь. XIX ст.
Полтавщина. ДМУНДМ.
(За Т.В. Кара-Васильєвою)



Рис. 26. Рушник. Фрагмент.
Друга пол. XIX ст.
Каргопольський повіт, Олонецька
губернія, Росія

Рис. 27. Рушник весільний.
Фрагмент. 1862 р.
Росія





Рис. 28. Рушник.
Перебірне ткацтво. Кін. XIX ст.
Кукляни, Поставський р-н,
Вітебська обл., Білорусь
(За В.Я. Фадзеевою)



Рис. 29. Рушник.
Фрагмент. Ткацтво.
Троян, Болгарія.
(За Г. Кръстева-
Ножарова)



Рис. 30. Килим. Вовна, ручне ткання. 60–70-ті роки XIX ст.
Яланець, Ольгопольський повіт, Подільська губернія



Рис. 31: а — Самолович П. Полумисок.
Глина, формування, ангоби, розпис. Кін. XIX ст.
Бар, Вінницька обл. НМІУ. Інв. № К-403;
б — миска. Глина, формування, ангоби, полива, розпис. Сер. XIX ст.,
Пістинь, Косівський р-н, Івано-Франківська обл. КМНМГП. Експозиція. (За Г.М. Івашків)

Список використаної літератури

1. Акчурина-Муфтиева Н. Терминологический словарь крымскотатарского декоративно-прикладного искусства / Н. Акчурина-Муфтиева. — Симферополь, 2007. — 120 с.
2. Амброз А.К. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа / А.К. Амброз // Советская археология. — 1966. — № 1. — С. 61–77.
3. Амброз А.К. Фибулы юга Европейской части СССР (II в. до н. э. — IV в. н. э.) / А.К. Амброз. — М. : Наука, 1966.
4. Ангелов В. Панорама на възрожденските приложни изкуства / В. Ангелов, Г. Михайлова, В. Асенова, Костадинова-Ковачева. — София : Академично издателство «Проф. Марин Дринов», 1998. — 229 с.
5. Антонович Є.А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є.А. Антонович, Р.В. Захарчук-Чугай, М.Є. Станкевич. — Львів : Світ, 1993. — 272 с.
6. Арнаменты Падняпроўя / [Нячаева Г.Р., Драбушўскі А.І., Кляус У.Л. та ін.]. — Мінск : Беларуская навука, 2004. — 606 с.
7. Артамонов М.И. Антропоморфные божества в религии скифов / М.И. Артамонов // Археологический сборник Государственного Эрмитажа. — 1961. — Вып. 2. — С. 57–87.
8. Арт-відступ. Чому держава стала пропагандистом кітчу. Крутий стіл // Дзеркало тижня. — 2008. — № 46 (725). — С. 1, 13.
9. Археологія Української РСР : у 3 т. / голов. редкол.: Бібіков С.М. (голова) [та ін.]. — К. : Наук. думка, 1975. — Т. 3. — 575 с.
10. Ашарина Н.А. Стекланный фольклор XVIII века / Н.А. Ашарина // Памятники русской народной культуры XVII–XVIII веков. Труды Государственного исторического музея. — 1990. — Вып. 75. — С. 51–80.
11. Беларускі ткацкі орнамент перебіранай і накладной тэхнікі : альбом / [склад. А. Астрэйка]. — Менск, 1929. — 18 с.
12. Беларусы : в 8 т. / [склад. Сахута Я. М.]. — Мінск : Беларуская навука, 2005. — Т. 8 : Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва. — 2005. — 350 с.

13. Березанская С.С. Северная Украина в эпоху бронзы / С.С. Березанская. — К. : Наук. думка, 1982. — 212 с.
14. Біляшівський М.Ф. Про український орнамент / М.Ф. Біляшівський // Записки Українського Наукового Товариства в Києві. — К. : Українське Наукове Товариство в Києві, 1908. — Кн. 3. — С. 40–53.
15. Біляшівський М.Ф. Дещо про українську орнаменту / М.Ф. Біляшівський // Сяйво. — 1913. — № 3. — С. 72–78.
16. Богуславская И.Я. О трансформации орнаментальных мотивов, связанных с древней мифологией в русской народной вышивке / И.Я. Богуславская // Труды VII МКАЭН. — М. : Наука, 1964. — Т. VII. — 11 с.
17. Богуславская И.Я. Вопросы изучения народного искусства / И.Я. Богуславская // Декоративное искусство. — 1974. — № 6. — С. 36–37.
18. Брицун-Ходак М. Літописна земля древлян. Археологія. Історія. Етнографія / М. Брицун-Ходак. — Коростень, 2002. — 362 с.
19. Булгакова Л. Поліський рушник ХХ ст. / Л. Булгакова // Полісся України : мат-ли історико-етнографічного дослідження / за ред. С.Павлюка, М. Глушка. — Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1999. — Вип. 2. Овручина. — 1995. — С. 329–340.
20. Вагнер Г.К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV веков / Г.К. Вагнер. — М. : Искусство, 1980. — 268 с.
21. Вакарелски Х. Българско народно изкуство / Христо Вакарелски. — София : Български художник, 1963. — 21 с.; 181 ил.
22. Валуйко М. Писанки / М. Валуйко // Сяйво. — 1913. — № 4. — С. 108–111.
23. Василевська Є.Є. Кролевецький рушник / Є.Є. Василевська. — Харків : Прапор, 1975. — 24 с.
24. Василенко В.И. Очерки кустарных промыслов Полтавской губернии. Вып. 1 : Прядение и ткачество в Зеньковском и Миргородском уездах / В.И. Василенко. — Полтава : Издание Полт. уезд. земства, 1900. — 111 с.
25. Василенко В.М. Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X–XX веков / В.М. Василенко. — М. : Сов. художник, 1974. — 293 с.
26. Винничук В.Г. Орнаменти у вишивці та ткацтві Волині / В.Г. Винничук. — Луцьк : Надстир'я, 2004. — 160 с.
27. Виноградова Л.Н. Мифологический аспект полесской «русальной традиции» / Л.Н. Виноградова // Славянский и балканский фольклор: духовная культура Полесья на общеславянском фоне. — М., 1986. — С. 141–160.
28. Вишивка козацької старшини XVII–XVIII століть : кат. колекції Черніг. обл. іст. музею ім. В.В. Тарновського / [авт. вступ. ст. та уклад.: В. Зайченко]. — К. : Родовід, 2001. — 199 с.
29. Вишивка Східного Поділля : альбом / [авт. Є. Причепій, Т. Причепій]. — К. : Родовід, 2007. — 344 с.

30. В краю народных мастеров. Молдавия: традиции — искусство — быт : альбом / [авт.-сост. М. Я. Лившиц]. — Кишинев : Тимпул, 1985. — 207 с.
31. Вовк (Волков) Ф.К. Отличительные черты южно-русской орнаментики / Ф.К. Волков // Труды III Археологического съезда в России. — К., 1878. — Т. 2. — С. 317–325.
32. Воронов В.С. О крестьянском искусстве / В.С. Воронов. — М. : Искусство, 1972. — 350 с.
33. Габдуллина Ф.Г. Татарский орнамент. Цветочно-растительные мотивы в национальных узорах [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.narodko.ru/article/ornament>
34. Галайчук В. Календарно-обрядовий фольклор Овруччини: огляд мотивів та образів / В. Галайчук // Полісся України: мат-ли історико-етнографічного дослідження / [ред. С. Павлюк, М. Глушко]. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — Вип. 2 : Овруччина. — 1995. — С. 245–273.
35. Ганцкая О.А. Народное искусство Польши / О.А. Ганцкая. — М. : Наука, 1970. — 182 с.
36. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа / Ю.Я. Герчук. — М. : Галарт, 1998 — 328 с.
37. Гимбутас М. Цивилизация Великой Богини: Мир Древней Европы / М. Гимбутас. — М. : РОССПЭН, 2006. — 483 с.
38. Гнатюк В. Знадоби до української демонології / В. Гнатюк. — Львів, 1903.
39. Гоберман Д.Н. По Молдавии / Д.Н. Гоберман. — Ленинград : Искусство, 1975. — 167 с.
40. Гоберман Д.Н. Мотиви гуцульського керамічного розпису / Д.Н. Гоберман. — К. : Дух і літера, 2005. — 184 с.
41. Горинь Г.И. Шкіряні промисли західних областей України / Г.И. Горинь. — К. : Наук. думка, 1986. — 93 с.
42. Голан А. Миф и символ / Ариэль Голан. — М. : Русслит, 1994. — 375 с.
43. Голод І.В. Миське ремесло Західної України XIV–XVIII ст. : [курс лекцій] / І.В. Голод. — Львів : ЛАМ, 1994. — 200 с.
44. Голубева Л.А. Весь и славяне на Белом озере. X–XIII вв. / Л.А. Голубева. — М. : Наука, 1973. — 212 с.
45. Голубева Л.А. Зооморфные украшения финно-угров / Л.А. Голубева // САИ. — Вып. Е1-59. — М. : Наука, 1979. — 112 с.
46. Гончаров В.К. Археологічні дослідження древнього Галича у 1951 р. // Археологічні пам'ятки УРСР. — К. : Інститут археології АН УРСР, 1955. — Т. 5. — С. 22–31.
47. Городцов В.А. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве / В.А. Городцов // Труды Государственного исторического музея. — М., 1926. — Вып. 1. — С. 7–36.
48. Граков Б.Н. Скифы / Б.Н. Граков. — М. : Московский ун-т, 1971. — 168 с.
49. Греков Б.Д. Киевская Русь / Б.Д. Греков. — М. : Политиздат, 1953. — 569 с.

50. Даниленко В.Н. Начала цивилизации: Космогония первобытного общества / В.Н. Даниленко // Праистория Руси (VII тыс. до н. э. — I тыс. н. э.). — Свердловск : Деловая книга ; Москва : Раритет, 1999. — 376 с.
51. Данильченко О.П. Етнічні групи півдня України: економічне та соціально-політичне становище на початку 20-х років ХХ ст. / О.П. Данильченко. — К. : Інститут історії України НАН України, 1993. — 58 с. — (Історичні зошити).
52. Данченко Л.С. Народна кераміка Середнього Подніпров'я / Л.С. Данченко. — К. : Мистецтво. — 1974. — 191 с.
53. Динцес Л.А. Древние черты в русском народном искусстве / Л.А. Динцес // История культуры Древней Руси. — М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1951. — Т. 2. — С. 465–491.
54. Дrevляни : зб. статей і матеріалів з історії та культури Поліського краю / Інститут народознавства НАН України ; [відп. ред. С. Павлюк, В. Скура-тiвський, В. Омеляшко]. — Львів : [б. и.], 1996. — Вип. 1. — 423 с.
55. Енциклопедія трипільської цивілізації : у 2 т. / голов. редкол.: Ново-хатько Л.М. (голова) [та ін.]; [ред. кол. Відейко М.Ю., Бурдо Н.Б.]. — К. : Петроімпекс, 2004. — Т. 1. — 703 с.
56. Жарникова С.В. Архаические мотивы севернорусской орнаментики (к вопросу о возможных праславянско-индоиранских параллелях) : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. ист. наук / С.В. Жарникова. — М., 1988. — 27 с.
57. Жебелев С.А. Северное Причерноморье / С.А. Жебелев. — М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1953. — 387с.
58. Жолтовський П.М. Соціальні теми в народному мистецтві ХVІІІ–ХІХ ст. / П.М. Жолтовський // Матеріали з етнографії та художнього промислу. — К. : НАН Української РСР, 1954. — Вип. 1. — 70 с.
59. Запаско Я.П. Деякі питання теорії орнаментального мистецтва / Я.П. Запаско // НТЕ. — 1959. — № 1. — С. 24–60.
60. Запаско Я.П. Українське народне килимарство / Я.П. Запаско. — К. : Мистецтво, 1973. — 112 с.
61. Зайченко В. Архаїчні мотиви рушників Чернігівщини / Віра Зайченко // Народне мистецтво. — 2000. — № 1–2. — С. 34–35.
62. Захарчук-Чугай Р.В. Народне декоративне мистецтво / Р.В. Захарчук-Чугай // Полісся України : мат-ли історико-етнографічного дослідження / [ред. С. Павлюк, М. Глушко]. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — Вип. 2. Овруччина. — С. 293–328.
63. Збенович В.Г. К проблеме связей Триполья с энеолитическими культурами Северного Причерноморья / В.Г. Збенович // Энеолит и бронзовый век Украины. — К. : Наук. думка, 1976. — С. 57–69.
64. Зеленчук В.С. Народное декоративное искусство Молдавии / В.С. Зеленчук, М.Я. Лившиц, И.Г. Ханку. — Кишинев : Картя Молдовянескэ, 1968 — 156 с.

65. Земпер Г. Практическая эстетика / Годфрид Земпер. — М. : Искусство, 1970. — 321 с.
66. Золота скарбниця України: Музей історичних коштовностей України : [каталог / авт. текстів О. Старченко, О. Підвисоцька та ін.]. — К. : Акцент, 1999 — 207 с.
67. Иванов Вяч. Вс. Наука о человеке: введение в современную антропологию / Вяч. Вс. Иванов. — М. : РГГУ, 2004. — 194 с.
68. Иванов С.В. Народный орнамент как исторический источник / С.В. Иванов // Советская этнография. — 1958. — № 2. — С. 3–23.
69. Івашків Г.М. Декор української народної кераміки XVI — першої половини XX ст. / Г.М. Івашків. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007. — 544 с.
70. Історія українського селянства : нариси в 2 т. / [відп. ред. В. А. Смолій]. — К. : Наук. думка, 2006. — Т. 1. — 2006. — 632 с.
71. Кара-Васильєва Т.В. Історія української вишивки : [книга-альбом] / Т.В. Кара-Васильєва. — К. : Мистецтво, 2008. — 463 с.
72. Каражей О. Украинские рушники в фондах Одесского историко-краеведческого музея [Електронний ресурс] / О. Каражей // Вісник Одеського історико-краєзнавчого музею.— Вип. 1. — Режим доступу : <http://www.history.odessa.ua/publication/vestnik1.htm>
73. Карпинець І.-І.І. Кептарі українських Карпат / І.-І.І. Карпинець. — Львів : Панорама, 2003. — 56 с.
74. Кацар М.С. Народно-прикладное искусство Белоруссии / М.С. Кацар. — Мінск : Навука і Тэхніка, 1972. — 129 с.
75. Кацар М.С. Беларускі орнамент. Ткацтва. Вышыўка / М.С. Кацар. — Мінск : Беларуская энцыклапедыя, 1996. — 208 с.
76. Клейн Л.С. Воскрешение Перуна. К реконструкции восточнославянского язычества / Л.С. Клейн. — СПб. : Евразия, 2004. — 480 с.
77. Климова И. Что означали древние образы для крестьян в XIX веке / И. Климова // Декоративное искусство. — 1974. — № 10. — С. 41–42.
78. Кожин П.М. О древних орнаментальных системах Евразии / П.М. Кожин // Этнознаковые функции культуры / [Ю.В. Бромлей, А.К. Байбурин, Б.Х. Бгажноков и др.]. — М. : Наука, 1991. — С. 129–152.
79. Кокорина Ю.Г. Морфология декора / Ю.Г. Кокорина, Ю.А. Лихтер. — М. : Едиториал УРСС, 2007. — 200 с.
80. Колпакова Г.С. Искусство Древней Руси: домонгольский период / Г.С. Колпакова. — СПб. : Азбука-классика, 2007. — 600 с.
81. Кордуба М. Писанки на Галицькій Волині / Мирон Кордуба // Матеріали до українсько-руської етнології / [ред. Х. Вовк]. — Львів : [б. в.], 1899. — Т. 1. — С. 169–210, [13] табл.
82. Косменко А.П. Народное изобразительное искусство вепсов / А.П. Косменко. — Л. : Наука, 1984. — 199 с.

83. Косменко А.П. Традиционный орнамент финноязычных народов Северо-Западной России / А.П. Косменко. — Петрозаводск : КарНЦ РАН, 2002. — 220 с.
84. Кръстева-Ножарова Г. Домашното традиционно тъкачество и орнаментираниите тъкани в България / Гина Кръстева-Ножарова. — София : Издателство на Българската Академия на науките, 1981. — 132 с.
85. Кулжинский С.К. Описание коллекции народных писанок. Вып. 1. С альбомом из 33 хромофотографированных и 2 черных таблиц (всего 2219 рис.) (Лубенский музей Е.Н. Скаржинской. Этнографический отдел) / С.К. Кулжинский. — М. : Т-во Скоропечатни А.А. Левенсон, 1899. — 176 с.
86. Культуры эпохи бронзы на территории Украины / [Березанская С.С., Отрощенко В.В., Чередниченко Н.Н., Шарафутдинова И.Н.]. — К. : Наук. думка, 1986. — 165 с.
87. Курилич М.В. Гуцульський орнамент / М.В. Курилич. — К. : ЛК Мейкер, УВЦ, 2001. — 126 с.
88. Кутельмах К. Русалки в повір'ях поліщуків / К. Кутельмах // Записки НТШ. — Львів, 2001. — С. 87–53.
89. Лащук Ю.П. Народне мистецтво українського Полісся / Ю.П. Лащук. — Львів. : Каменяр, 1992. — 135 с.
90. Лащук Ю.П. Українські кахлі ІХ–ХІХ ст. / Ю.П. Лащук. — Ужгород : Госпрозрах. ред.-вид. відділ. Закарпат. обл. управління по пресі, 1993. — 80 с.
91. Лащук Ю.П. Покутська кераміка / Ю.П. Лащук. — Опішне : Українське народознавство, 1998. — 160 с.
92. Лившиц М.Я. Декор в народной архитектуре Молдавии / М.Я. Лившиц. — Кишинев : Штиница. — 1971. — 90 с.
93. Локотко А.И. Белорусское народное творчество / А.И. Локотко. — Минск : Наука і тєхніка, 1991. — 287 с.
94. Лысенко С.И. Очерки домашних промыслов и ремесел Полтавской губернии / С.И. Лысенко. — Одесса : Издание Полтавського губернского земства. — 1900. — Вып. 2. Роменский уезд. — 540 с. // Львівський державний музей етнографії та художнього промислу АН УРСР : альбом / [авт.-упоряд. Здоровега Н. та ін.]. — К. : Мистецтво, 1976. — 131 с.
95. Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник / Г.С. Маслова. — М. : Наука, 1978. — 207 с.
96. Мистецтво Гуцульщини та Покуття. Ікони на склі, кахлі, миски, хрести, свічники : каталог / [ред. Т. Зарвіна, О. Лоза]. — К. : Родовід, 2002. — 359 с. — (Українська старовина із приватних збірок : [Кн. 1]).
97. Мифологический словарь / [гл. ред. Е. Мелетинский]. — М. : Сов. энциклопедия, 1991. — 736 с.

98. Мовша Т.Г. Антропоморфные сюжеты на керамике культур трипольско-кукутенской общности / Т.Г. Мовша // Духовная культура древних обществ на территории Украины : [сб. научн. трудов / Ин-т археологии АН УССР / отв. ред. Ф. Генинг]. — К. : Наук. думка, 1991. — С. 34–47.
99. Народное искусство в музее Брукенталья Сибиу / [авт. текста Корнела Иримие]. — Бухарест : Меридиане, 1964. — 22 с.
100. Найден О.С. Орнамент українського народного розпису: витоки, традиція, еволюція / О.С. Найден. — К. : Наук. думка, 1989. — 130 с.
101. Найден О.С. Іконографічні і вербальні образні форми у народному мистецтві / О.С. Найден // Народне мистецтво. — 2005. — № 1–2. — С. 3–4.
102. Найден О.С. Творчість українських народних майстрів як феномен мистецтва ХХ сторіччя / О.С. Найден // Образотворче мистецтво. — 2005. — № 3. — С. 76–79.
103. Найден О.С. Розписи Якова Бацуци. Традиційні та індивідуально-творчі аспекти / О.С. Найден // Народне мистецтво. — 2006. — № 1–2. — С. 15–17.
104. Найден О.С. Таємничий світ орнаменту / О.С. Найден // Народне мистецтво. — 2006. — № 1–2. — С. 74.
105. Найден О. С. Українська народна лялька / О.С. Найден. — К. : Стилос, 2007. — 240 с.
106. Найден О.С. Марія Приймаченко: Орнамент простору і простір орнаменту: Нариси жанрової поетики творів. — К. : Стилос, 2011. — 240 с.
107. Нечаева Г. Рушники «орел» и «человеком» (королевские мотивы в традициях ткачества на порубежье Беларуси, Украины и России) / Г. Нечаева // Рушник: символ, образ, знак : мат-ли третьої наук.-практ. конф. : доповіді та повідомлення / ред. кол. Т. Кара-Васильєва (голова), відп. ред. Ю. Смолій / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. — Глухів : РВВ ГДПУ, 2004. — С. 50–56.
108. Николаева Т.В. Древнерусские амулеты-змеевики / Т.В. Николаева, А.В. Чернецов. — Москва : Наука, 1991. — 124 с.
109. Никорак О.І. Сучасні художні тканини Українських Карпат / О.І. Никорак. — К. : Наук. думка, 1988. — 224 с.
110. Опреску Г. Народное искусство Румынии / Г. Опреску. — Москва : Искусство, 1960. — 78 с.
111. Павлуцький Г. Історія українського орнаменту / Г. Павлуцький. — К. : Вид-во АН УРСР, 1927. — 28 с., XII табл.
112. Переседов И.Г. Об амулетах-змеевиках и их связи с натальными крестами и иными предметами церковной культуры / И.Г. Переседов // Византия в контексте мировой истории : мат-лы науч. конф., посвященной памяти А.В. Банк. — СПб. : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2004. — С. 108–121.

113. Петрякова Ф.С. Українське гутне скло / Ф.С. Петрякова. — К. : Наук. думка, 1975. — 160 с.
114. Пошивайло І. Народномистецькі скарби Румунії / Ігор Пошивайло // Народне мистецтво. — 2009. — № 1–2. — С. 90–95.
115. Пунтев П. Орнаменты болгарской народной вышивки / Пенко Пунтев. — София, Септември, 1977. — 187 с.
116. Путилов Б.И. Вариативность в фольклоре как творческий процесс / Б.И. Путилов // Историко-этнографические исследования по фольклору / [сб. стат. / ред. Петрухин В.Я.]. — М., 1994. — С. 180–197.
117. Раевский Д.С. Очерки идеологии скифо-сакских племен: опыт реконструкции скифской мифологии / Д.С. Раевский. — М. : Наука, 1977. — 216 с.
118. Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры / Д.С. Раевский. — М. : Наука, 1985. — 256 с.
119. Романець Т.А. Писанка і прадавні джерела українського народного мистецтва / Т.А. Романець // Мат-ли наук.-практ. конф. «Писанка — символ України» III Міжнародного з'їзду писанкарів, 2–7 верес. 1992 р. / Український центр народної творчості Мін. культури України. — К., 1993, С. 13–17.
120. Романець Т. «Орнамент»: можливість уточнення терміна / Т. Романець // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології (примітив, фольклор, аматорство, наїв, кіч) : [колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань / ред. М. Селівачов]. — К. : Музей Івана Гончара і фірма «Родовід», 1995. — С. 46–57.
121. Романець Т.А. Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки / Т.А. Романець. — К. : Просвіта, 1996. — 208 с.
122. Рыбаков Б.А. Древние элементы в русском народном творчестве. (Женское божество и всадники) / Б.А. Рыбаков // Советская этнография. — 1948. — № 1. — С. 90–106.
123. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. — М. : Наука, 1981. — 608 с.
124. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси / Б.А. Рыбаков. — М. : Наука, 1987. — 783 с.
125. Свенцицкая В.И. Украинская народная гравюра XVII–XIX веков // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. : мат-лы научн. конф. Гос. музея изобразит. искусств им. А.С. Пушкина. — М. : Сов. художник, 1976. — С. 57–87.
126. Седов В.В. Восточные славяне в VI–XIII вв. / В.В. Седов. — М. : Наука, 1982. — 327 с.
127. Селівачов М. Антропоморфні сакральні зображення в українській народній орнаментіці // Михайло Селівачов, Мері Келлі // Богородиця і українська культура. — Львів, 1995. — С. 51–52.

128. Селівачов М.Р. Про стилістичні зміни в орнаментиці українського народного ткацтва кінця XIX–XX століття / М.Р. Селівачов // Рушник: символ, образ, знак : мат-ли третьої наук.-практ. конф. : доповіді та повідомлення / ред. кол. Т. Кара-Васильєва (голова), відп. ред. Ю. Смолій / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. — Глухів : РВВ ГДПУ, 2004. — С. 57–61.
129. Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики / М.Р. Селівачов. — 3-те вид., доп. та виправ. — К. : Редакція вісника «Ант». — 2013. — 416 с.
130. Семенов В.А. Первобытное искусство: Каменный век. Бронзовый век / В.А. Семенов. — СПб. : Азбука-классика, 2008. — 592 с.
131. Симонова Е.Н. Пальчатая фибула Венгерского национального музея / Е.Н. Симонова // Древние славяне и их соседи. — М., 1970. — С. 75–79.
132. Соломченко О.Г. Писанки Українських Карпат / О.Г. Соломченко. — Ужгород : Карпати, 2004. — 240 с. ; кольор. іл.
133. Станкевич М.Є. Українські витинанки / М.Є. Станкевич. — К. : Наук. думка, 1986. — 124 с.
134. Станкевич М.Є. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / М.Є. Станкевич. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. — 480 с.
135. Станкевич М.Є. Візерунок чи орнамент? / М.Є. Станкевич // Мистецтвознавство : [зб. наук. праць / гол. ред. М.Є. Станкевич] — Львів : СКІМ, 2004. — С. 15–24.
136. Сумцов Н.Ф. Очерки народного быта. (Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии) / Н.Ф. Сумцов. — Х., 1902. — 59 с.
137. Суха Л.М. Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини XIX–XX ст. / Л.М. Суха. — К. : Вид-во АН Української РСР, 1959. — 104 с.
138. Сымонович Э.А. Ингульский клад / Э.А. Сымонович // Советская археология. — 1965. — № 1. — С. 127–142.
139. Титаренко В. Миски Поділля : [альбом] / В. Титаренко [за редакцією Є. Шевченка]. — К. : Народні джерела, 2007. — 152 с. ; іл. — (Скарби українського народного мистецтва).
140. Толстой Н.И. К реконструкции семантики и функции некоторых славянских изобразительных и словесных символов и мотивов / Н.И. Толстой // Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. — Л. 1990. — С. 47–67.
141. Ткачук Т.М. Личини в росписи кераміки культури триполье-кукутени / Т.М. Ткачук // Духовная культура древних обществ на территории Украины. — К., 1994. — С. 47–50.
142. Тищенко О.Р. Декоративно-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності / О.Р. Тищенко. — К. : Вища школа, 1983. — 110 с.

143. Тищенко О.Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.) / О.Р. Тищенко. — К. : Либідь, 1992. — 192 с.
144. Українська вишивка : альбом / [авт.-упоряд. Т. Кара-Васильєва]. — К. : Мистецтво, 1993. — 264 с.
145. Українські порохівниці XVII — початку XX століть з колекції Музею українського народного декоративного мистецтва : каталог / [авт.-упоряд. Л. Білоус]. — К. : Родовід, 2007. — 90 с.
146. Українські писанки : альбом / [авт.-упоряд. Э. В. Біняшівський]. — К. : Мистецтво, 1968. — 94 с.
147. Фадзеева В.Я. Беларускі ручнік / В.Я. Фадзеева. — Мінск : Польша, 1994. — 328 с.
148. Чатал-Гуюк. Реконструкції розписів [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://rec.gerodot.ru/chatal/recmurals1.htm>
149. Чижилова Л.Н. Русско-украинское пограничье: истории и судьбы традиционно-бытовой культуры / Л.Н. Чижилова. — М. : Наука, 1988. — 253 с.
150. Чистов К.В. Народные традиции и фольклор. Очерки теории / К.В. Чистов. — Л. : Наука, 1986. — 237 с.
151. Чурлу М. Крымскотатарский килим [Електронний ресурс] / Мамут Чурлу. — Режим доступу : <http://magic.qirim.org/tukyan/larec.htm>
152. Шангина И.И. Вышивка Вологодского края / И.И. Шангина // Русский Север: этническая история и народная культура XII–XX века. — М. : Наука, 2001. — С. 760–785.
153. Шарафутдинова И.Н. Бронзовые украшения сабаатиновской культуры (К вопросу о контактах) / И.Н. Шарафутдинова // Межплеменные связи эпохи бронзы на территории Украины. — К. : Наук. думка, 1987. — С. 69–85.
154. Шафранська Г. Народні рушники Чернігівщини [Електронний ресурс] / Галина Шафранська. — Режим доступу : <http://storinka-m.kiev.ua/article>
155. Щербаківський В.М. Основні елементи орнаменталістики українських писанок та їхнє походження. Студія / В.М. Щербаківський — Прага : Видання Українського історично-філолог. тов-ва в Празі, 1925. — 34 с.
156. Энеолит СССР / [ред. В.М. Массон, Н.Я. Мерпет]. — М. : Наука, 1982. — 359 с. — (Археология СССР в 20-ти томах / ред. Б.А. Рыбаков).
157. Domanovszky G.A magyar nép díszítő-művészete. II. Kötet / György Domanovszky. — Akadémiai kiadó, Budapest, 1981.
158. Dunăre N. Ornamentică tradițională Comparată / Nicolae Dunăre. — București : Meridiane, 1979. — 160 p.
159. Fryś-Pietraszkowa E. Sztuka ludowa w Polsce / Ewa Fryś-Pietraszkowa, Anna Kunszyńska-Irackska, Marian Pokropek. — Warszawa : Arkady, 1988. — 339 s.
160. Grabowski J. Sztuka ludowa w Europie / Jozef Grabowski. — Warszawa : Arkady, 1978. — 347 s.

161. Mallett M. Textiles and Tribal Oriental Rugs [Електронний ресурс] / Marla Mallett. — Режим доступу: <http://www.marlamallett.com>
162. Michalides P. Umelecké remeslá na Slovensku / Pavol Michalides. — Bratislava : Tatran, 1980. — 231 p.
163. Paličkova-Pátkova J. Pismo a lidový textil / Jarmila Paličkova-Pátkova, Miroslava Ludvikova // Umění a řemesla. — 1986. — № 4. — S. 47–50.
164. Peesch R. The ornament in European folk art / Reinhard Peesch. — Leipzig, 1982. — 210 p.
165. Petresen P. Motive decorative celebre / P. Petresen. — București, 1971.
166. Petrie F. Decorative Symbols and Motifs for Artists and Craftspeople / Flinders Petrie. — New York : Dover Publications, Inc., 1986. — 17 p., LXXXVIII plates.
167. Tin Mikkel B. The image of power: From Asia to the Atlantic with the migrating warrior. Tradition and transformation. The migration of motifs in material and im material culture. Interdisciplinary conference in archaeology, ethnology, history of religions, folkloristics, philosophy / B. Mikkel Tin. — Norweg, Oslo. — The 15th and 16th of January, 2008.
168. Walker B. The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects / B.G. Walker. — San Francisco : Harper, 1988. — 564 p.

Перелік ілюстрацій

Чорно-білі

- Рис. 1.* Зображення людини в мистецтві трипільсько-кукутенського суспільства. Перша пол. III тис. до н. е.: 1-10, 12-15 — глина; 11 — кістка; 1-2, 6-7 — Костешти IV; 3-5 — Бринзени III; 8-9 — Ржищів; 11 — Кошилівці-Обоз; 12 — Більче-Золоте (печера Вертеба); 10, 14-15 — Траян-Дялул Фінтинілор III; 13 — Гелешти. — Опубл.: Энеолит СССР / [ред. В.М. Массон, Н.Я. Мерпет]. — М. : Наука, 1982. — 359 с. — (Археология СССР в 20-ти томах / ред. Б.А. Рыбаков). — С. 294.
- Рис. 2.* Класифікація антропоморфних зображень на посуді трипільсько-кукутенської спільноти (жванецька археологічна культура). Поч. III тис. до н. е. — Опубл.: Мовша Т.Г. Антропоморфные сюжеты на керамике культур трипольско-кукутенской общности / Т.Г. Мовша // Духовная культура древних обществ на территории Украины : [сб. научн. трудов / Ин-т археологии АН УССР / отв. ред. Ф. Генинг]. — К. : Наук. думка, 1991. — С. 36.
- Рис. 3.* Антропоморфні фігури на керамічному горщику. Кадри з фільму «Трипільське диво». Студія «Київнаукфільм», науково-пізнавальна програма «Невідома Україна. Нариси нашої історії». Фільм 6 (1993 р.). Автори: А. Данильченко, М. Бернадський, Ю Макаров.
- Рис. 4.* Кінський налобник, h 41,4 см. Золото. IV ст. до н. е. Курган Велика Цимбалка. Запорізька обл. Ермітаж. Інв. № ДН 1868 1/8-10. — Опубл.: Scythian art... — Іл. 144.
- Рис. 5.* Бляшка, 5,3x5,3. Золото. IV ст. до н. е. Курган Велика Близниця. Запорізька обл. Ермітаж. Інв. № ББ 49. — Опубл.: Scythian art... — Іл. 208.

- Рис. 6. Застібка. V ст. н. е. Новгород-Сіверський, Чернігівська обл. — Оpubл.: Рыбаков Б.А. Прикладное искусство и скульптура / Б.А. Рыбаков // История культуры Древней Руси : в 2 т. / [ред. Б.Д. Греков, М.И. Артамонов]. — М.: Изд-во АН СССР, 1951. — Т. 2. Общественный строй и духовная культура. — С. 398, рис. 192, 2.
- Рис. 7. Амулет-змійовик, d 4,5 см. Бронза, литво. XII–XIII ст. Обухів, Київська обл. — Оpubл.: Альбом «Християнська металопластика. Змійовики» [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://domongol.getbb.ru/gallery/image_page.php?image_id=574
- Рис. 8. Плитка. Глина, тиснення у формі. XII ст. Галич, Івано-Франківська обл.: а — ПМА; б — реконструкція. — Оpubл.: Івашків Г.М. Декор української народної кераміки XVI — першої половини XX ст. / Г.М. Івашків. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007. — С. 373.
- Рис. 9. Браслет. Фрагменти. Срібло, гравірування, чернення. XII ст. Стара Рязань. КДІМ. — Оpubл.: Рыбаков Б.А. Русское прикладное искусство X–XIII веков : альбом / Б.А. Рыбаков. — Ленинград : Аврора, 1971. — С. 107.
- Рис. 10: а — свічник-трійця, 36,5x21 см. Профілювання, різьблення. Друга пол. XIX ст. Корнич, Коломийський р-н, Івано-Франківська обл. ПЗ Ярослава Лемика. — Оpubл.: Мистецтво Гуцульщини та Покуття. Ікони на склі, кахлі, миски, хрести, свічники : каталог / [ред. Т. Зарвіна, О. Лоза]. — К. : Родовід, 2002. — 359 с. — (Українська старовина із приватних збірок : [Кн. 1]). — С. 306; б — свічник-трійця. Профілювання, різьблення. XIX ст. Покуття. ПЗ. — Оpubл.: Станкевич М.Є. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / М.Є. Станкевич. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. — С. 306.
- Рис. 11. Кахля. Глина, полива, тиснення у формі. XVI ст. Потелич, Тернопільська обл. МХП (збірка П. Лінинського). Інв. № ЕП 83874. — Оpubл.: Івашків Г.М. Декор української народної кераміки XVI — першої половини XX ст. / Г.М. Івашків. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007. — С. 493.
- Рис. 12. Рушник. Ткацтво. Кін. XIX ст. Житомирщина. УЦНК «МІГ». Інв. № КН-1466/Т-361. — Оpubл.: Український об'єднаний портал. Укрфолк. Полісся [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.ukrop.com/>
- Рис. 13. Реконструкція настінного розпису храму Е. VІВ, 31 (прорисовка). VII–VI тис. до н. е., Чатал-Гуюк, Туреччина. — Оpubл.: Чатал-Гуюк (Из серии «Древняя Анатолия»). Настенные росписи [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://rec.gerodot.ru/chatal/index.htm>
- Рис. 14. Реконструкція настінного розпису храму А.ІІІ, 11 (прорисовка). VII–VI тис. до н. е., Чатал-Гуюк, Туреччина. — Оpubл.: Чатал-Гуюк

- (Из серии «Древняя Анатолия»). Настенные росписи [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://rec.gerodot.ru/chatal/recmurals2.htm>
- Рис. 15.* Писанка. Мотив «берегиня». Полісся. — Оpubл.: Українські писанки : альбом / [авт.-упоряд. Е.В. Біняшівський]. — К. : Мистецтво, 1968. — С. 29.
- Рис. 16.* Рушник. Фрагмент. Полотно, хрестиковий стіб. Острівці Володимирецький р-н, Рівненщина. Музей українського рушника, ЧНУ. Фото автора.
- Рис. 17.* Рушник, 210x32 см. Полотно, гладь качалочки. Перша пол. XX ст. Студена, Піщанський р-н, Вінницька обл. — Оpubл.: Вишивка Східного Поділля : альбом / [авт. Є. Причепій, Т. Причепій]. — К. : Родовід, 2007. — С. 78.
- Рис. 18.* Рушник, 214x31 см. Полотно, гладь качалочки, стебнівка. Перша пол. XX ст. Студена, Піщанський р-н, Вінницька обл. — Оpubл.: Вишивка Східного Поділля : альбом / [авт. Є. Причепій, Т. Причепій]. — К. : Родовід, 2007. — С. 132.
- Рис. 19.* Рушник, 172x35 см. Полотно, мереживо, гладь качалочки. Сер. XX ст. Студена, Піщанський р-н, Вінницька обл. — Оpubл.: Вишивка Східного Поділля : альбом / [авт. Є. Причепій, Т. Причепій]. — К. : Родовід, 2007. — С. 90.
- Рис. 20.* Писанка «барильце з чоловіком». Немирів, Брацлавський повіт, Подільська губернія. — Оpubл.: Кулжинский С.К. Описание коллекции народных писанок. Вып. 1. С альбомом из 33 хромофотографированных и 2 черных таблиц (всего 2219 рис.) (Лубенский музей Е.Н. Скаржинской. Этнографический отдел) / С.К. Кулжинский. — М. : Т-во Скоропечатни А.А. Левенсон, 1899. — Табл. XIV, № 15.
- Рис. 21.* Кушнір Н.П. Витинанка. Папір, вирізування. 1970 р. Саїнка, Чернівецький р-н, Вінницька обл. — Оpubл.: Колекція МУНДМ. Витинанки. [Електронний ресурс]. — Режим доступа : <http://www.mundm.kiev.ua/COLLECTN/PFLASKS.HTM>
- Рис. 22.* Бацуца Я. Гладущик. Глина, вохра, формування, розпис. Поч. XX ст. Адамівка, Хмельницька обл. — Оpubл.: Івашків Г.М. Декор української народної кераміки XVI — першої половини XX ст. / Г.М. Івашків. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007. — С. 315.
- Рис. 23.* Кожух. Овеча шкура, аплікація різнокольоровою шкірою, метал. капслі. Поч. XX ст. Пістинь, Косівський р-н, Івано-Франківська обл. — Оpubл.: Львівський державний музей етнографії та художнього промислу АН УРСР : альбом / [авт.-упоряд. Здорова Н. та ін.]. — К. : Мистецтво, 1976. — Іл. 33.
- Рис. 24.* Ложкарник. XIX ст. Сімерки, Перечинський р-н, Закарпатська обл. — Оpubл.: Станкевич М.Є. Українське художнє дерево XVI–XX ст. /

М.Є. Станкевич. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. — С. 331.

- Рис. 25.* Рушник. Фрагмент. Полотно, хрестик. Друга пол. XX ст. Золотоніський р-н, Черкаська обл. Музей українського рушника, ЧНУ. Фото автора.
- Рис. 26.* Рушник, 2,45x37 см. Фабричне полотно, хрестиковий стіб. 30–40-ві роки XX ст. Правобережна Черкащина. ЧКМ. Інв. № Іп 7009. Фото автора.
- Рис. 27:* *а* — рушник. Фрагмент. Полотно, хрестиковий стіб. Друга пол. XX ст. Новоселиця, Черкаська обл. Музей українського рушника, ЧНУ. Фото автора; *б* — кам'яний рельєф. Імотські (Хорватія). — Оpubл.: Чаусідіс Н. Раносреднековната бронзена рака от Романја и нејзините релации со словенските пагански традиции // *Studia mythologica Slavica*. — Ljubljana, 2003. — № 6. — С. 37–106.
- Рис. 28.* Кахлі. Глина, ангоби, полива, формування, розпис. Поч. XIX ст. Сунки, Черкаська обл.: *а* — за Г.М. Івашків; *б* — за Л.С. Данченко.
- Рис. 29.* Писанка. Рослинні барвники, восковий розпис. Кін. XIX ст. Київщина. — Оpubл.: Державний музей українського народного декоративного мистецтва УРСР : альбом / авт.-упоряд.: Н.Л. Россошинська, Є.Д. Антоненко, Л.М. Ульянова та ін. — К. : Мистецтво, 1983. — Іл. 278.
- Рис. 30.* Рушник, 260x47 см. Полотно домоткане, конопляне, заполоч, мереживо фабричне. XX ст. Харківська обл. — Оpubл.: Матеріали ХІМ. — С. 32.
- Рис. 31.* Рушник, 260x48 см. Полотно домоткане, хрестик та настил по сітці, заполоч. XIX–XX ст. Харківська обл. — Оpubл.: Матеріали ХІМ. — С. 33.
- Рис. 32.* Рушник. Фрагмент. Полотно, лляні нитки, рушниковий шов. XX ст. Полтавщина. — Оpubл.: Кара-Васильєва Т.В. Історія української вишивки... — С. 290.
- Рис. 33.* Писанки: *а* — Київщина. Кін. XIX ст. ДМУНДМ; *б* — Херсонщина. — Оpubл.: Українські писанки : альбом / [авт.-упоряд. Э.В. Біняшівський]. — К. : Мистецтво, 1968. — С. 41.
- Рис. 34:* *а* — рушник тканий. Поч. XX ст. Медведі, Красногорський р-н, Брянська обл., Росія. Музей народної творчості, с. Вітка (Ветка). — Оpubл.: Арнаменты Падняпроўя / [Нячаева Г.Р., Драбушўскі А.І., Кляус У.Л. та ін.]. — Мінск : Беларуская навука, 2004. — С. 521; *б* — рушник тканий. Фрагмент. Поч. XX ст. Борщовка, Добрушський р-н, Гомельська обл. Музей народної творчості, с. Вітка (Ветка). — Оpubл.: Арнаменты Падняпроўя / [Нячаева Г.Р., Драбушўскі А.І., Кляус У.Л. та ін.]. — Мінск : Беларуская навука, 2004. — С. 594.
- Рис. 35.* Підставка для ложок (лижник). Дерево. XIX ст. Вітрилов (Witryłów), воєводство Кросно (Krosno), Погорже (Pogórze), Польща. — Оpubл.:

- Fryś-Pietraszowa Ewa. Sztuka ludowa w Polsce / Ewa Fryś-Pietraszowa, Anna Kunszyńska-Iracka, Marian Pokropek. — Warszawa : Arkady, 1988. — Іл. 109.
- Рис. 36.* Витинанка підваршавська. Близько 1900 р. — Оубл.: Peesch R. The ornament in European folk art / Reinhard Peesch. — Leipzig, 1982. — С. 167.
- Рис. 37.* Рушник. Ткацтво. Плевен, Болгарія. — Оубл.: Кръстева-Ножарова Г. Домашното традиційно тъкачество и орнаментираниите тъкани в България / Гина Кръстева-Ножарова. — София : Издателство на Българската Академия на науките, 1981. — С. 5.
- Рис. 38.* Килим. Фрагмент. Словенія. — Оубл.: Grabowski J. Sztuka ludowa Europy / Jozef Grabowski. — Warszawa : Arkady, 1978. — С. 144.
- Рис. 39.* Рушник. Фрагмент. Поч. XX ст. Рейдова, поблизу м. Рожнява, Словаччина. — Оубл.: Paličkova-Pátkova J. Pismo a lidový textil / Jarmila Paličkova-Pátkova, Miroslava Ludvikova // Umění a řemesla. — 1986. — № 4. — С. 47.
- Рис. 40.* Сидоренко М.В. Рушник. Фрагмент. 1969 р. Вінниця. — Оубл.: Державний музей українського народного декоративного мистецтва УРСР : альбом / [авт.-упоряд. Є. Антонечко, Н. Россошинська, Л. Ульянова та ін.]. — К. : Мистецтво, 1983. — Іл. 23.
- Рис. 41.* Рушник, 178x30 см. Полотно, гладь качалочки. Сер. XX ст. Студена, Піщанський р-н, Вінницька обл. — Оубл.: Вишивки Східного Поділля : альбом / [авт. Є. Причепій, Т. Причепій]. — К. : Родовід, 2007. — С. 102.
- Рис. 42.* Ложкарник. XIX ст. Мукачівський р-н, Закарпатська обл. — Оубл.: Станкевич М.Є. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / М.Є. Станкевич. — Л. : Інститут народознавства НАН України, 2002. — С. 331.
- Рис. 43.* Хрест ручний антропоморфний. Профілювання, різьблення. XVIII–XIX ст. Завій, Калуський р-н, Підгір'я. — Оубл.: Станкевич М.Є. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / М.Є. Станкевич. — Л. : Інститут народознавства НАН України, 2002. — С. 301.
- Рис. 44.* Клямка. Куте залізо. Перша пол. XX ст. Нові Петрівці, Вишгородський р-н, Київська обл. Фото 1981 р. — Оубл.: Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики / М.Р. Селівачов. — 3-тє вид., доп. та виправ. — К. : Редакція вісника «АНТ». — 2013. — С. XI.
- Рис. 45.* Коржук У. Серветка. Полотно, качалочки, лічильна гладь, муліне. 1960–70-ті роки. Вінницька обл. — Оубл.: Сучасне українське народнє мистецтво. — К. : Мистецтво, 1976. — С. 16, іл. 47.
- Рис. 46.* Рушник. Фрагмент. XIX ст. Київська губернія. ДМУНДМ. — Оубл.: Колекція рушників ДМУНДМ [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://museum.iatp.org.ua/MUSEUMS/DMUNDM/COLLECTN/VISH/IMG-A01H_JPG.htm

Кольорові

- Рис. 1.* Фрагмент посуду, h 15 см. Глина. Культура Трипілля-Кукутені. Бернашівка, Могилів-Подільський р-н, Вінницька обл. ВІКМ. Експозиція. Фото автора.
- Рис. 2.* Амулет-змійовик, d 4 см. XII ст. Мякініно-1, Московська обл. Знахідка 2003. — Оpubл.: Переседов И.Г. Об амулетах-змеєвиках и их связи с нательными крестами и иными предметами церковной культуры / И.Г. Переседов // Византия в контексте мировой истории : мат. науч. конф. — СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2004. — С. 108–121 [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://ec-dejavu.ru/z/Zmeevik.html>
- Рис. 3.* Рушник. Фрагмент. XVIII ст. Млини, Лохвицький р-н, Полтавська обл. — Оpubл.: Мельничук Ю. Семантика українських вишитих рушників / Ю. Мельничук // НМ. — 2005. — № 29–30 (1–2). — С. 62.
- Рис. 4.* Рушник. Кінець XVII — поч. XVIII ст. Полтавщина. — Оpubл.: Мельничук Ю. Семантика українських вишитих рушників / Ю. Мельничук // НМ. — 2005. — № 29–30 (1–2). — С. 59.
- Рис. 5.* Окрайка, 25x35 см. Лічильна, однобічна, двобічна гладь, затяганка, ретязь, стебловий шов. Кінець XVII — поч. XVIII ст. ЧОІМ. Інв. № И-1012. — Оpubл.: Вишивка козацької старшини XVII–XVIII століть : кат. колекції Черніг. обл. іст. музею ім. В.В. Тарновського / [авт. вступ. ст. та уклад. В. Зайченко]. — К. : Родовід, 2001. — С. 47, іл. 69.
- Рис. 6.* Килим, 217x156 см. Вовна, ручне килимарство. Поч. 1900-х років. Немирівка, Коростенський р-н, Житомирська обл. ДМУНДМ. — Оpubл.: Український об'єднаний портал. Укрфолк. Полісся [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.ukrop.com/>
- Рис. 7.* Килим, 390x830 см. Ткацтво, вовна. 1900 р. Південь Центральної Анатолії, Туреччина. — Оpubл.: Mallett M. Textiles and Tribal Oriental Rugs [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.marlamallett.com/w-7492.htm>
- Рис. 8.* Рушник. Полотно, заполоч, хрестиковий стіб. XIX ст. Чернігівщина. ЧОІМ. — Оpubл.: Кара-Васильєва Т.В. Історія української вишивки : [книга-альбом] / Т.В. Кара-Васильєва. — К. : Мистецтво, 2008. — С. 278.
- Рис. 9.* Рушник. Полотно, хрестик. 1930-ті роки. Тупичів, Городнянський р-н, Чернігівська обл. ПМА.
- Рис. 10.* Рушник. Фрагмент. Полотно, хрестик. 1930-ті роки. Тупичів, Городнянський р-н, Чернігівська обл. ПМА.
- Рис. 11.* Рушник. Фрагмент. Полотно, бавовняні нитки, гладь, штапівка. XIX ст. Клембівка, Ямпільський р-н, Вінницька обл. ДМУНДМ. — Оpubл.: Українська вишивка : альбом / [авт.-упоряд. Т.В. Кара-Васильєва]. — К. : Мистецтво, 1993. — Іл. 184.

- Рис. 12.* Рушник, 146x35 см. Полотно, гладь качалочки, стебнівка. Перша пол. XX ст. Студена, Піщанський р-н, Вінницька обл. — Оpubл.: Вишивка Східного Поділля : альбом / [авт. Є. Причепій, Т. Причепій]. — К. : Родовід, 2007. — С. 148.
- Рис. 13.* Рушник, 165x31,5 см. Полотно, гладь качалочки. Сер. XX ст. Студена, Піщанський р-н, Вінницька обл. — Оpubл.: Вишивка Східного Поділля : альбом / [авт. Є. Причепій, Т. Причепій]. — К. : Родовід, 2007. — С. 100.
- Рис. 14.* Рушник. XIX ст. Вінницький повіт, Подільська губернія. — Оpubл.: Колекція МУНДМ. Вишивка [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.mundm.kiev.ua/COLLECTN/PFLASKS.HTM>
- Рис. 15.* Килим. Вовна, ручне ткання. 1871 р. Поділля. — Оpubл.: Державний музей українського народного декоративного мистецтва УРСР : альбом / авт.-упоряд.: Н.Л. Россошинська, Є.Д. Антоненко, Л.М. Ульянова та ін. — К. : Мистецтво, 1983. — Іл. 9.
- Рис. 16.* Килим. Вовна, ручне ткання. XIX ст. Поділля. — Оpubл.: Державний музей українського народного декоративного мистецтва УРСР : альбом / авт.-упоряд.: Н.Л. Россошинська, Є.Д. Антоненко, Л.М. Ульянова та ін. — К. : Мистецтво, 1983. — Іл. 6–7.
- Рис. 17.* Рушник. Полотно, хрестик. Друга пол. XX ст. Черкащина. Музей українського рушника, ЧНУ. Фото автора.
- Рис. 18.* Рушник. Полотно, хрестик. Друга пол. XX ст. Черкащина. Музей українського рушника, ЧНУ. Фото автора.
- Рис. 19.* Рушник. Полотно, гладь, стебнівка, аплікація. XIX ст. Охматів, Жашківський р-н, Черкаська обл. ЧКМ. Експозиція. Фото автора.
- Рис. 20.* Рушник. Полотно, хрестиковий стіб. 1931 р. Неморож, Звенигородський р-н, Черкаська обл. Музей українського рушника, ЧНУ. Фото автора.
- Рис. 21.* Рушник. Полотно, хрестиковий стіб. Друга пол. XX ст. Новоселиця, Черкаська обл. Музей українського рушника, ЧНУ.
- Рис. 22.* Рушник. Фрагмент. Полотно, хрестиковий стіб. Друга пол. XX ст. Новоселиця, Черкаська обл. Музей українського рушника, ЧНУ.
- Рис. 23.* Рушник із зображенням «велосипедистів». Полотно, хрестиковий стіб. Друга пол. XX ст. Черкащина. Музей українського рушника, ЧНУ.
- Рис. 24.* Рушник. Полотно, бавовна, хрестик. Черкащина. ЧКМ. Експозиція.
- Рис. 25.* Рушник. Фрагмент. Домоткане полотно, заполоч, штапівка, гладь. XIX ст. Полтавщина. ДМУНДМ. — (За Т.В. Кара-Васильєвою).
- Рис. 26.* Рушник. Фрагмент. Друга пол. XIX ст. Каргопольський повіт (уезд), Олоонецька губернія, Росія. — Оpubл.: Славянское язычество. Славянские орнаменты (28 иллюстраций) [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://paganism.ru/ornament/11.jpg>

- Рис. 27.* Рушник весільний. Фрагмент. 1862 р. Росія. — Оубл.: Изобразительные мотивы в русской народной вышивке. Музей народного искусства / авт.-сост.: Г.П. Дурасов, Г.А. Яковлева. — М. : Сов. Россия, 1990. — 320 с. — С. 76.
- Рис. 28.* Рушник. Перебірне ткацтво. Кінець XIX ст. Кукляни, Поставський р-н, Вітебська обл., Білорусь — Оубл.: Фадзеева В.Я. Беларускі ручнік / В.Я. Фадзеева. — Мінск : Польша, 1994. — С. 48.
- Рис. 29.* Рушник. Фрагмент. Ткацтво. Троян, Болгарія. — (За Г. Кръстева-Ножарова). — Оубл.: Кръстева-Ножарова Г. Домашното традиционно тъкачество и орнаментираните тъкани в България / Гина Кръстева-Ножарова. — София : Издателство на Българската Академия на науките, 1981. — С. 6.
- Рис. 30.* Килим. Вовна, ручне ткання. 60–70-ті роки XIX ст. Яланець, Ольгопольський повіт, Подільська губернія. — Оубл.: Народне мистецтво. — 2000. — № 1–2. — С. 10–11.
- Рис. 31:* а — Самолович П. Полумисок. Глина, формування, ангоби, розпис. Кін. XIX ст. Бар, Вінницька обл. НМІУ. Інв. № К-403; б — миска. Глина, формування, ангоби, полива, розпис. Сер. XIX ст. Пістинь, Косівський р-н, Івано-Франківська обл. КМНМГП. Експозиція. — Оубл.: Івашків Г.М. Декор української народної кераміки XVI — першої половини XX ст. / Г.М. Івашків. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007. — С. 463.

Перелік умовних скорочень

- ВІКМ — Вінницький історико-краєзнавчий музей
ДИ — журнал «Декоративное искусство»
ДМУНДМ — Державний музей українського народного декоративного мистецтва УРСР (з 2010 р. — Національний музей українського народного декоративного мистецтва (МУНДМ))
КДІМ — Київський державний історичний музей (з 1991 р. — Національний музей історії України (НМІУ))
КМНМГП — Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського
МЕХП — Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України
НТЕ — журнал «Народна творчість та етнографія»
ПЗ — Приватна збірка
ПМА — Польові матеріали автора
УЦНК «МІГ» — Український центр народної культури «Музей Івана Гончара»
ХІМ — Харківський історичний музей
ЧКМ — Черкаський краєзнавчий музей
ЧНУ — Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького
ЧОІМ — Чернігівський обласний історичний музей імені В.В. Тарновського

Зміст

Передмова	3
РОЗДІЛ I	
Еволюція антропоморфних мотивів у декоративно-прикладному мистецтві на території України (III тис. до н. е. — XVIII ст. н. е.)	6
<i>Антропоморфність: етимологія та іконографія</i>	6
<i>Антропоморфні мотиви в орнаментіці первісного суспільства</i>	9
<i>Антропоморфні мотиви у декоративно-прикладному мистецтві скіфо-сарматської та ранньослов'янської доби</i>	15
<i>Антропоморфні мотиви у декоративно-прикладному мистецтві Київської Русі</i>	21
<i>Антропоморфні мотиви у декоративно-прикладному мистецтві України XIV–XVIII ст.</i>	26
РОЗДІЛ II	
Іконографія та символічний контекст антропоморфних мотивів XIX–XX ст.	33
<i>Іконографія та символіка антропоморфних зображень у контексті регіональної локалізації</i>	40
<i>Антропоморфні мотиви народної орнаментики порубіжних з Україною держав</i>	78
РОЗДІЛ III	
Художні особливості антропоморфних мотивів у контексті морфології виробів:	
вишивка, ткацтво, килимарство, кераміка, витинання, писанкарство, деревообробництво, ковальство, гутництво	94
<i>Типологія антропоморфних мотивів</i>	110
Післямова	119
Додаток	124
Список використаної літератури	135
Перелік ілюстрацій	147
<i>Чорно-білі</i>	147
<i>Кольорові</i>	151
Перелік умовних скорочень	154

Наукове видання

Коновалова Ольга Володимирівна

Антропоморфні мотиви української народної орнаментики

За зміст і якість поданих матеріалів відповідає автор

Видання підготовлене до друку в НМЦ видавничої діяльності
Київського університету імені Бориса Грінченка

Завідувач НМЦ видавничої діяльності *М.М. Прядко*

Відповідальна за випуск *А.М. Даниленко*

Над виданням працювали: *Л.В. Потравка, Т.В. Нестерова, О.Д. Ткаченко*

Поліграфічна група: *А.А. Богадельна, Д.Я. Ярошенко, О.М. Дзень,
Г.О. Бочарник, В.В. Василенко*

Підписано до друку 01.09.2016 р. Формат 60x84/16.

Ум. друк. арк. 9,7. Обл.-вид. арк. 8,4. Наклад 52 пр. Зам. № 6–114.

Київський університет імені Бориса Грінченка,
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, 04053.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи серія ДК № 4013 від 17.03.2011 р.

Попередження! Згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» жодна частина цього видання не може бути використана чи відтворена на будь-яких носіях, розміщена в мережі Інтернет без письмового дозволу Київського університету імені Бориса Грінченка й авторів. Порушення закону призводить до адміністративної, кримінальної відповідальності.