

**КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ
КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА**

«Допущено до захисту»:

Завідувач кафедри образотворчого мистецтва

Ольга ШКОЛЬНА

Протокол № ____ від «__» _____ 2025 р.

ЯЦКОВА ЮЛІЯ ПЕТРІВНА

**ХУДОЖНЬО-СИМВОЛІЧНІ АСПЕКТИ ОБРАЗУ ЖІНКИ-ЧАКЛУНКИ В
ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ**

Кваліфікаційна робота бакалавра зі спеціальності

023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

**Керівник творчої частини дипломної
роботи:**

Ситник Ірина Володимирівна, доцент
кафедри образотворчого мистецтва, доктор
філософії, член НСХУ

**Керівник науково-дослідної частини
дипломної роботи:**

Коновалова Ольга Володимирівна, кандидат
мистецтвознавства, доцент кафедри
образотворчого мистецтва

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I ОБРАЗ ЖІНКИ-ВІДЬМИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ КРАЇН ЄВРОПИ	7
1.1. Відьма як персонаж європейської історії.....	7
1.2. Особливості зображення образу відьми в творах європейських митців	19
1.3. Жінка-чаклунка в мистецтві України: художньо-символічні аспекти	36
Висновки до першого розділу.....	48
РОЗДІЛ II. ТВОРЧА РОБОТА «УКРАЇНСЬКА ЖІНКА- ВІДЬМА».....	50
2.1. Вивчення зразків відповідного мотиву в творчості світових митців.....	50
2.2. Робота над ескізами, виконання картону.....	57
2.3. Етапи створення живописного полотна.....	61
Висновки до другого розділу.....	63
ВИСНОВКИ.....	65
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	67
ДОДАТКИ.....	74

ВСТУП

Жінка-відьма є, мабуть, однією з найбільш загадкових і суперечливих образів у європейській художній традиції. Від найдавніших днів і до сучасності страхи та фантазії, пов'язані з відьмами, відігравали не останню роль у розвитку багатьох легенд, міфів і творів мистецтва. Це троп, який має різноманітні відтінки в своєму зображенні протягом різних періодів часу на теренах Європи. У народних казках і легендах відьми іноді зображуються як злі провісниці, які завдають нещастя, а іноді як мудрі наставниці з глибокими знаннями про природні явища.

Трансформація в образі відьми від середньовіччя до сьогодення також формує зміни в суспільних цінностях, культурних темах і релігійних віруваннях. Митці середньовіччя зображували відьму як жінку, дуже часто демонічну істоту з надприродною силою. Цей стереотип багато в чому пов'язувався з релігійним уявленням про добро і зло, а також із загальним страхом перед невідомим.

З часом, у період Ренесансу та бароко, образ відьми піддався змінам. Відьма стала символом непокори та незалежності, викликаючи інтерес митців та письменників. Художники використовували цей образ, щоб досліджувати питання моральності, влади та свободи. Відьма перестала бути лише втіленням зла і стала складнішим символом, який міг мати як негативні, так і позитивні риси.

У XVIII-XIX століттях, з розвитком раціоналізму та науки, віра в чаклунство поступово відступила на задній план. Проте образ відьми залишився в мистецтві як символ відмінності та маргінальності. Відьми стали героїнями романів, п'єс та картин, уособлюючи силу, мудрість та незалежність.

У сучасному мистецтві відьма постає як багатогранний символ, що відображає боротьбу за жіночі права, індивідуальність та самовираження. Вона є як відображенням історичних стереотипів, так і символом звільнення від них. Художники використовують цей образ, щоб досліджувати питання гендеру, ідентичності та соціальної справедливості.

Історію виникнення і становлення такого соціального класу як відьма вивчали Ітон Дойл Уайт, Лілі Кліменхага, Даян Пуркіс, Седа Явуз. Проаналізували твори європейських митців Керіган Пікетт. Дослідженням тілесності відьом займався І. Поп-Курсеу. Описом жінок-чаклунок в міфології ранньомодерної Німеччини займався Райан Фрелай. Вивченням мистецтва та чаклунства в ранньомодерній Італії займався Гай Тал.

Серед українських науковців, які вивчали фольклорні особливості образу відьми Анатолій Свидницький, Дмитро Саврій, Милорадович В., Тиховська О., Володимир Гнатюк, Катерина Диса.

Проте, на сьогодні недостатньо уваги приділено художньо-образній інтерпретації зображення жінки-чаклунки у візуальних мистецтвах і живописі, зокрема.

Актуальність дослідження. Це дослідження є актуальним з огляду на кілька важливих факторів. По-перше, цей образ глибоко вкорінений у культурі і міфології Європи, відображаючи зміни в суспільних уявленнях про жіночність, владу та магію. Аналіз цього образу дозволяє краще зрозуміти історичні контексти і трансформації, які впливали на формування європейської культурної ідентичності.

По-друге, вивчення образу жінки-чаклунки в мистецтві сприяє розширенню знань про гендерні стереотипи і ролі жінок у суспільстві. Цей аспект особливо важливий у контексті сучасних феміністичних досліджень, які прагнуть розкрити і переосмислити історичні уявлення про жінок.

По-третє, дослідження символіки відьми в картинах європейських художників надає можливість ширшого розуміння традицій і звичаїв, а також дозволяє визначити особливості зображення. Це сприяє розвитку міждисциплінарних підходів і створює нові перспективи для аналізу мистецтва, культури та суспільства.

Об'єкт дослідження: образ жінки-чаклунки в образотворчому мистецтві.

Предмет дослідження: художньо-символічні аспекти інтерпретації образу жінки-чаклунки в образотворчому мистецтві.

Мета дослідження: визначити форми взаємодії та символічного значення образу жінки-чаклунки у контексті розвитку європейського мистецтва на тлі історико-соціальних змін від Середньовіччя до XIX століття.

Завдання дослідження:

- проаналізувати основні фольклорні мотиви, де містичний жіночий образ відіграє головну роль;
- дослідити характерні риси жінки-відьми у фольклорі країн Європи;
- обґрунтувати особливості символічного значення образу жінки-чаклунки та його узгодженості із відповідними художніми прийомами у живописних творах європейських та українських митців.

Теоретичне значення роботи полягає в аналізі образу жінки-чаклунки, що охоплює не лише мистецтвознавство, але й фольклористику, культурологію, а також дозволяє інтегрувати результати роботи у ширший академічний дискурс. Додає нові відомості про символіку та художні особливості образу жінки-чаклунки, що сприяє глибшому розумінню європейського мистецтва та культурних контекстів, у яких цей образ виникав і розвивався. Робота висвітлює еволюцію образу жінки-чаклунки від Середньовіччя до XIX століття, демонструючи впливи соціально-політичних та культурних змін на його сприйняття та інтерпретацію у мистецтві. Визначення специфіки зображення образу жінки-чаклунки в європейському та українському мистецтві сприяє порівняльному аналізу національних художніх традицій та культурних відмінностей.

Практичне значення роботи становлять її результати, висновки і положення, які сприятимуть популяризації знань про художньо-символічні аспекти образу жінки-чаклунки, що корисно для підвищення культурної обізнаності. Висновки дослідження можуть стимулювати подальші наукові дослідження у галузі мистецтвознавства, фольклористики, зокрема, у напрямку вивчення символіки та її ролі у мистецтві. Дослідження сприятиме збереженню та переосмисленню культурної спадщини, пов'язаної з образом жінки-чаклунки, через створення нових інтерпретацій.

Методи дослідження. Для досягнення мети і розв’язання поставлених завдань на різних етапах дипломної роботи застосовувався комплекс наступних методів: з філософського блоку – герменевтичний дозволив ґрунтовно інтерпретувати твори образотворчого мистецтва; історико-порівняльний (компаративний) дозволив шляхом порівняння встановити схожість та відмінність досліджуваного матеріалу; з історичного блоку – історико-культурний, завдяки якому визначено характеристику жінок-чаклунок.

Мистецтвознавчий метод було спрямовано на аналіз мистецьких творів.

Структура науково-дослідної частини. Дипломна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаної літератури і додатків. Основний зміст викладений на 64 сторінках. Загальний обсяг роботи – 83 сторінки.

РОЗДІЛ I

ОБРАЗ ЖІНКИ-ВІДЬМИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ КРАЇН ЄВРОПИ

1.1. Відьма як персонаж європейської історії

У західному суспільстві сьогодення образ відьми утворювався завдяки численним узагальненням і стереотипам. Таке сприйняття створило сучасний образ відьми як некрасивої літньої жінки в темному одязі, з мітлою та капелюхом, або ж красивої рудоволосої жінки, яка може своїми чарами звести з розуму. Незважаючи на те, що ці характеристики пройшли шлях протягом не одного століття, але ці уявлення про європейську відьму мають своє історичне коріння. Відьомські стереотипні риси були виявлені у ранньомодерному періоді. Оскільки характеристика відьми змінювалася в різних аспектах, то змінювався і опис поведінки тих, кого підозрювали у відьомстві. Проаналізувавши цей образ в мистецтві і в текстах, можливо досягнути те, як сприймали цих жінок в різних епохах.

Переслідування і судові процеси над відьмами в країнах Європи тривали в проміжку між пізнім Середньовіччям та раннім Новим часом. Лілі Кліменхага каже, що орієнтовно 110 000 чоловіків та жінок були засуджені за звинуваченням у чаклунстві в європейських країнах і також в американських колоніях. Це відбувалося між 1450 і 1750 роками. Піддали страті приблизно 60 000 осіб [43].

Діана Пуркісс, Руна Хаген, Ітан Дойл Уайт мають єдине переконання в трактуванні терміну відьма — це особа, яка використовує магічну силу, що включають надприродні сили, які вона носить у своєму тілі, для того, щоб спричиняти шкоду іншим людям [28]. Можемо припустити, що не всі відьми були зі злим умислом. Деякі з них були просто цілителями або так званими «мудрими жінками», яких просто неправильно розуміли.

Термін «чаклунство» походить від староанглійського «wicsecraeft». Споріднені поняття існували в інших європейських мовах, таких як французька («sorcellerie»), німецька («hexerei»), італійська («stregoneria») та іспанська («brujería»).

Приклади термінів, які вживали на позначення людей, що займаються чаклунськими практиками в Німеччині: «Venefici, malefici, Bockreiter, Nachtfrauen, Wettermacher, Losleger, Giftköcher» [33]. Терміни містять тлумачення про поведінку відьом, таких як «вершник на козлі», що нерідко зображувався на шабашах, або «творець погоди», ще одна діяльність відьом. Термін «отруйник» вирізняється своїм підтекстом, адже з початком Середньовіччя відьом здебільшого звинувачували в отруєннях. Про це зазначається в «Молоті відьом» («Malleus Maleficarum»), де таких відьом називають «venefici». Практично всі ці дії відображені в мистецтві раннього нового часу [60].

Жіночий образ відьми в офіційній демонології мав міфологічні корені; вони пов'язані з міфічними передумовами європейських вірувань у відьом, давньою та середньовічною вірою в жіночих демонів (стріг, ламій), культом язичницьких богинь (Діани, Хольди тощо), жіночою природою традицій «нічної відьми» [65]. Починаючи з Регіона Прюмського в 906 році, середньовічні церковні джерела часто згадують жіночі культи та жіночих шанувальниць таких богинь, як Діана, Хольда, Іродіада. Ці жінки, як зазначали Норман Кон та Карло Гінзбург, серед інших, були важливими предками відьом в європейських системах вірувань. Міфічні предки німецьких відьом також жіночі: Hagzissa/Hagazussa (від якого походить слово Hexe), а також Unholde та Drude були всі назвами жіночих демонів [31, 36, 38].

Демонологічні трактати також містять негативний підхід до давніх та середньовічних чаклунок. Ці чаклунки, які спеціалізувалися на любовній магії, пророцтвах, спілкуванні з померлими та зціленні, і яких можна вважати до певної міри «предками» європейських відьом, безумовно, представлені як жіночі отруйниці [70].

Діана Пуркісс пише про те, як багато людей думає, що відьма як образ зародилася в християнські часи. Проте уявлення про відьму, яка здійснює нічні польоти й бере темну силу, щоб робити зло іншим людям, з'явилося ще задовго до християнства [28].

Достатньо давня згадка «відьми» описується в Біблії в першій книзі Самуїла, яка, написана між 931- 721 рр. до н. е. Відьма з Ендору викликала дух мертвого пророка Самуїла, щоб допомогти йому перемогти військо філістимлян. Розбудивши Самуїла, який згодом передбачив загибель Саула та його синів. На наступний день, сини Саула загинули в битві, а Саул самовільно пішов з життя [42].

Ніколас Перес додає думку, що у двадцять першому та двадцять другому віршах історії Ендорська чаклунка застовує мову, що має прямий з'язок із сексуальністю і спокушає царя Саула. Відьма промовляла слова, які на івриті мають сексуальний підтекст [37].

У поемі Гомера «Одіссея» (близько 800 р. до н.е.) Цирцею описують як відьму. Плутарх теж наводить згадки у своєму трактаті «Про забобони» (близько 100 р. н.е.) про чаклунство. Опис магічних практик зазначений ще у римському праві, звідки вони частково перейшли до християнства. Але ці закони були направлені проти чаклунства. На противагу було чарівництво, яке мало позитивний контекст, і для нього теж потрібно мати специфічні навички, застосувати заговори та атрибутику.

Археологами було знайдено численну кількість давньогрецьких табличок з прокльонами. Вони називалися катарами, «прокльонами, що міцно зв'язують», і, ймовірно, що греки їх і винайшли. Переважна частина табличок містила описи спортивних змагань чи юридичних суперечок. Їх лишали в колодязях, могилах або фонтанах, де мертві могли взаємодіяти своєю магією [28].

Від початку середньовічної доби теологи і каноністи ставилися до магії з недовірою, але терпимістю. В певних випадках відьом карали, однакв цілому вони мали змогу займатися своїм ремеслом. Щодо правової сфери було все складніше: люди наражалися на покарання за віру в чаклунство. Канонічне право, а саме «Канон Єпископів» («Canon Episcoporum»), розроблене на початку X століття, стало суттєвим законом у Середньовічній Європі, який розробила церква [57].

Богослови мали переконання, що білої магії не існує, а ті, хто займався нею, то визнавали Бога партнером Диявола. Це корелюється з визначенням єресі, що відьма має єретичну душу. Через асоціацію чаклунства як демонічної практики, що має негативний підтекст, то традиційно в різних культурах його пов'язують із жінками.

Необхідно уточнити, що деякі основоположники християнства, які заклали основи християнства, явно звинувачували жінок, що вони мають безпосередню причетність до зла. Між іншим, ранньохристиянський теолог Тертуліан описував Єву як «ворота диявола». Відповідно, італійський теолог Фома Аквінський стверджував, що жінки мають більшу тягу до демонічних практик, ніж чоловіки. Такі погляди відображалися безпосередньо в Біблії. Християнський місіонер Савл Тарський підтверджує антижіночі погляди словами: «Дружини повинні підкорятися своїм чоловікам у всьому, як раби своїм панам» [59].

Без того хитка ситуація ще радикальніше змінилася в XV столітті. Седа Явуз визначає причину, що у XIV столітті папство та монархи Континентальної Європи мали на меті створити сильного ворога, задля досягнення безумовної влади. Католицька церква після проголошення себе спадкоємцем римського язичництва, намагалася створити «нефізичний» гріх, який існував у свідомості єретика. Вони створили фізичний гріх через таврування відьом [59].

Судові процеси над відьмами включали нові звинувачення: перетворення на тварин та нічні польоти, хоча в першочергово звинувачувалися у взаємодії з Дияволом.

Під час епохи Відродження збільшилася зацікавленість до магії. Паралельно в європейських університетах і в наукових спільнотах змінювалося уявлення про чаклунство. Суспільство переконувалося у тому, що будь-які магичні ритуали пов'язані зі Сатаною. Таке переконання сформувало ідеї та дії, які відбувалися в подальших кількох століттях.

Джефрі Бартон Рассел вказує на конкретні часові рамки формуванню образу відьми. Це виникло між 1420 та 1486 роками частково переконанням, але

більшою мірою застосовувалося насилля та терор. Утверджене уявлення було збережене до XVIII століття. Рассел небезпідставно зазначив 1486-й рік як той, що поставив крапку, підтвердивши образ на не одне століття. В 1485-1486 роках написано книгу, яка зробила сприятливе підґрунтя для чаклунських стереотипів. Це стало причиною, завдяки якій було страчено багато жінок. Важливою відмінністю цієї причини від попередніх інквізиторських страт є те, що тут створили таку структуру, що змогла охопити всі аспекти чаклунства [18].

Текст «Молот відьом» («Malleus Maleficarum») (1486) написаний домініканськими ченцями Генріхом Крамером й Яковом Шпренгером – це епохальне дослідження злочинів чаклунства. Цей трактат став своєрідною інструкцією з полювання на відьом і переслідування протікали аж 300 років, задівши всю Європу. Вступ до «Молота відьом» містить буллу папи Інокентія VIII, яка надає дозвіл переслідувати всіх, хто має зв'язок з чаклунством і магією. Завдяки поширенню друкарства, текст широко розлетівся та був надрукований у декількох виданнях. Генріх Крамер зазначає, що відьмами були зазвичай жінки, що укладали угоду з Сатаною, отримуючи магічний потенціал. Ця передача сил відбувалася через сексуальні стосунки з демонічними істотами. Згідно з трактатом, чаклунство супроводжувалося злочинними діями та добровільним фізичним контактом жінок з демонами [57].

У книзі відьми зображені як єретики, з акцентом на їхню взаємодію з людьми, тваринами та Всесвітом. Наявний детальний опис, як відьми шляхом примусу обмежували людей від статевих контактів, могли наносити пошкодження чоловікам, що стосуються статевих органів. Є твердження, що такі жінки перетворювали людей на тварин, вбивали немовлят та приносили їх як жертву Дияволу. Підозрюваних легко змушували зізнаватися у звинуваченнях, зібраних у «Молоті відьом», під загрозою тортур. Кожне зізнання приймалося як свідчення з доказами, що перетворювало підозрюваного на справжню відьму, як зазначено в декларації Папи Інокентія VIII. Наявні свідчення, що автор "Молота відьом", а саме Крамер, зазнав кількох нападів з боку злих жінок. Вони приходили як непрохані гості вночі у вигляді докучливих собак і кіз [59].

Елізабет Сріч пише, що 1485 році домініканський інквізитор Генріх Інстіторіс (латинізоване ім'я Генріха Крамера) організував судові процеси над відьмами в Інсбруку за дозволом єпископа Гослера. Однак через його неадекватну поведінку єпископ припинив ці процеси. Інстіторіс, розчарований цим, написав трактат «Молот відьом». Ерцгерцог Сигізмунд Австрійський доручив Ульріху Моллітору розслідувати питання чаклунства, що призвело до створення трактату «Про ламів та жінок-піфоніків» («*De lamiis et pythonicis mulieribus*»). Ламії- це міфічні істоти, що живляться людською кров'ю (аналогічні відьмам), а піфоніки- це жінки, що могли спілкуватися з духами (жінки-віщуни). Цей трактат, опублікований спочатку на латині та згодом перекладений німецькою, був написаний у формі діалогу, щоб представити різні думки щодо чаклунства [46]. Основні аргументи узагальнила Наталі Кван: «Диявол був могутнішим за людину, хоча й був обмежений межами провидіння. Однак відьми були безсилі: хоча вони вважали, що отримали силу від диявола, насправді вони були обдурені ним, думаючи, що можуть завдати шкоди людям, перетворюватися чи подорожувати на шабаш надприродними засобами. Тим не менш, ці жінки заслуговували на спалення, оскільки вони зреклися Бога і присвятили себе дияволу» [39].

Неостанніми текстами з цієї теми є: «Про чари демонів» («*De praestigiis daemonum*») Йоганна Вейєра , яка мала на меті захист відьом (і, можливо, критику католицької церкви); «Демономанія чаклунів» («*Démonomanie des sorciers*») Жана Бодена [66].

До вже розпусного та блюзнірного образу відьми в християнській думці додався міф про вбивство немовлят та канібалізм. Історії про те, як єретичні групи нападають на дітей, висмоктують у них кров, споживають їхнє м'ясо та готують зілля чи порошок з їхніх трупів, не були незвичайними в середньовічному суспільстві.

Річард Кікхефер висуває теорію, що історії про вбивство немовлят могли бути реакцією на високий рівень дитячої смертності в середньовічній Європі. Діти, вбитими відьмами, часто були нехрещеними немовлятами або потомством

оргії попереднього шабашу. Кікхефер проводить паралель між шабашем, де відьми «висмоктували кров» у вбитих ними дітей, і «їли тіла», і християнською Євхаристією [45].

Проте зазвичай звинувачували в «навмисному» вбивстві немовлят саме доглядальниць, адже вони безпосередньо контактували з дітьми. Смертність була спричинена низьким рівнем медицини в тій епосі. А жінки зі заможних родин, яким прислужували доглядальниці, не отримували засуджень через те, що вони мали зв'язки і за них могли заступитися [71].

Гай Тал досліджував, що важалося, що відьми, як чоловіки, так і жінки, збиралися, щоб вшанувати Диявола на шабаші, на зібраннях, відомих в Італії як *stria* (від *stria*, відьма), *cursus* (курс), *gioco* та *ludus* (гра). Відомі автори, такі як Берк в «Чаклунство та магія» («Witchcraft and Magic»), Кікхефер у «Міфологія чаклунства» («Mythologies of Witchcraft»), Монтезано у «Полювання на відьом» («Caccia alle streghe») та Дуні в «Під чарами диявола» («Under the Devil's Spell»), досліджують явища, відомі як «*cursus*» та «*gioco*». У італійських судових протоколах ці зібрання часто описуються як благодійні, проте інквізитори трактували їх як диявольські зібрання. Улюбленим місцем італійських відьом було горіхове дерево за межами села Беневенто, приблизно за сімдесят кілометрів на північний схід від Неаполя. Відьми прибували на ці збори під час нічних подорожей, наземних чи повітряних [30]. На шабаші відьми виявляли своє поклоніння Дияволу, огидно цілуючи його сідниці, висловлюючи свою відверту апостасію від християнства шляхом топтання хреста та співжиття з демонами. В деяких з цих елементів, наприклад, зізнавалася обвинувачена відьма у Модені у 1539 році [45]. Іншими не менш жахливими заняттями були: проникнення в будинки та вбивство дітей; могли випивати кров немовлят та витягувати їхній жир для створення зілля. На шабашах відьми харчувалися трупами або приносили в жертву Дияволу [47]. Такі уявлення, що описують чаклунство не єдині, але вони були зібрані з різних італійських текстів. На думку Річарда Кікхефера, об'єднання різних уявлень про чаклунство в єдину штучну

модель призвело б до зникнення місцевих особливостей "міфів" про чаклунство як у Європі загалом, так і на італійській території зокрема [48].

Цікаво, що були заборони на зображення чаклунських практик у мистецтві. Про це зазначалося в книзі «Роздуми про священні та світські образи» («Discorso intorno alle imagini sacre e profane»), написаній кардиналом Габріелем Палеотті та опублікованій у Болоньї в 1582 році. Він забороняв картини, що зображують «некромантію, ворожіння, ворожбу, магічні мистецтва, заклинання, зображення з невідомими знаками, прив'язування травами, кістками померлих, заплетене волосся та подібні обряди, засуджені канонами» [34].

Схоже, що ця заборона застосовувалася рідко. Єдиний відомий такий випадок стосується Якоба ван Сванебурга, що був перший вчитель Рембрандта. У 1608 році неаполітанські інквізитори здійснили арешт Сванебурга. Причиною стало розміщення ним біля власної майстерні, в одному з найбільш метушливих місць Неаполя, великої картини, що зображувала танок відьом у супроводі демонічних істот. Таке публічне виставлення моторошного та єретичного сюжету викликало роздратування в інквізиції. Вони розцінили увагу перехожих до цієї фантасмагоричної сцени не як прояв природної цікавості, а як небажану прихильність до магічних практик. Однак, завдяки вагомим аргументам, наданим Сванебургом під час розгляду справи, його було повністю виправдано. [55].

Навіть подалі від громадськості, кардинали, вельможі та купці Венеції, Генуї, Риму та Неаполя збирали картини на тему чаклунства від італійських та північноєвропейських художників. Генуезький колекціонер Джованні Карло Доріа придбав «Стрегарію» Бартоломеуса Шпрангера, а Лоренцо Онофріо Колонна володів чотирма картинами «Стрегонії» (ймовірно, Брейгеля) і однією картиною П'єтро Тести. Римський банкір Карло де Россі був захопленим колекціонером робіт Сальватора Розі, включаючи сцени чаклунства. У Венеції хроніст Джованні Нані володів «Відьма та маг, які займаються чаклунством» («Strega et un mago che fanno strigarie») П'єтро делла Веккіа, а видавець Джованні

Баттіста Комбі мав «Сцена чаклунства» («Una scena di stregoneria») Йозефа Гейнца Молодшого [30].

Буркгардт говорив, що в епоху Відродження древні забобони поширилися завдяки італійським гуманістам через магію та «примітивну й народну форму» чаклунства [41]. Так звана «класична» форма чаклунства, що мала особливу популярність в районі Перуджі, досягла піку своєї інтенсивності наприкінці п'ятнадцятого століття, в епоху активного «полювання на відьом» у німецьких землях. Хоча німецька концепція чаклунства, яка передбачала віру в здатність відьом літати, їхні зв'язки з демонами-інкубами та застосування зловісної магії, мала певний вплив на північні італійські території, вона не отримала широкого розповсюдження в центральних та південних регіонах країни. Там вже існувала інша форма чаклунства з власним набором уявлень. Італійська відьма, за описом Буркгардта, часто поставала як доброзичлива фігура, що використовувала любовну магію для покращення людських відносин. Однак його спроба поділити відьом на «італійських» та «німецьких» була розкритикована через наявну в ній упередженість, оскільки італійські судові протоколи та трактати також містять описи відьом, наділених диявольськими рисами, характерними для німецьких уявлень [63].

Енні Кофлан підкреслює, що європейська «відьомська криза» XVI-XVII століть залишається в історичній пам'яті як дійсно важливий період загального релігійного напруження, кульмінацією якого стали епідемії насильства в суспільстві. Шотландія не була виключенням зі списку країн, які зіткнулися з тривогою щодо чорної магії. Перше серйозне переслідування осіб, обвинувачених у чаклунстві, на північ від англійського кордону було зафіксовано в Норт-Бервіку (1590- 1592 рр.). Побоювання щодо дій відьом зросли за часів правління Якова VI, який проявляв глибокий інтерес до цієї теми, видавши свій трактат про шкідливі магічні практики «Демонологія» («Daemonologie») у 1597 році. Під час його морської подорожі до Данії в 1598 році для зустрічі зі своєю майбутньою королевою, корабель короля змушений

був повернутися через потужні шторми – незвичайне природне явище, яке Яків незабаром розцінив як спробу чаклунського замаху на його життя [56].

У XVI столітті інтелектуальні вчення про відьом і демонологію набули більшого значення. Віра в відьом досягає свого піку, а переслідування поширюються. Вчені розробили більш песимістичну та загрозливу концепцію всієї відьомської діяльності в порівнянні з уявленнями, що переважали у попередньому столітті. З кінця XVI століття чаклуни стають ще небезпечнішими та агресивнішими, ніж раніше. Більше того, це вже не лише окремі особи, які укладають угоду з дияволом, але й великі групи людей. Чаклунство стало великою змовою і суперзлочином проти християнського суспільства. Відьми здобули ярлик головного ворога суспільства через ідею, що це певний прихований організований колективний злочин.

Руна Блікс Хаген описує, що європейські держави ухвалили суворі закони для протидії значній загрозі відьомства. Найінтенсивнішим періодом правового переслідування відьом у Європі був 1560-1700-х роки. Це було включно зі спалахами масових переслідувань до і після цього головного періоду. Під час полювання на відьом у європейських країнах було вбито приблизно 45 000 осіб, переважною кількістю з яких були жінки. Більшість з них спалювали, проте застосовувалися інші види страт. Через правову систему в Європі пройшло 110 000 осіб, які звинувачувалися в різних видах використання магії. Застосовували як міру покарання не тільки страту, а й піддавали тілесним мукам, виганяли з громади чи саджали за ґрати. Однак також можливим було проведення судового процесу, що завершувався виправданням обвинувачених. В ході великого полювання на відьом у Швеції з 1668 по 1676 роки 60% обвинувачених виправдано за звинуваченнями у чаклунстві та ворожбитстві. Велику кількість людей було звільнено в Іспанії. На півночі Іспанії інквізиція звільнила тисячі обвинувачених відьом в ході великої баскської паніки 1608-1614 років.

Найжорстокіші суди над відьмами відбувалися в німецьких землях, де було страчено близько 25 000 осіб. Історик Йоганнес Діллінгер назвав Німеччину «Матір'ю відьом». Значна кількість судових процесів над відьмами також

спостерігалася в Люксембурзі, Швейцарії, Австрії, Шотландії, Фландрії, Нормандських островах, Східному Фіннмарку в Норвегії, та Даларні в Швеції. Хоча ці процеси були менш поширені на півдні Італії, в Іспанії, Португалії, Ірландії, Голландії та частково у Франції. Європейські суди над відьмами не були пов'язані з інквізицією, яка більше цікавилася єретиками і загалом скептично ставилася до звинувачень у чаклунстві [57].

Проте Лара Еппс та Ендрю Гоу пишуть, що є переоцінення часто цитованого факту, що 75-80 відсотків припадає на засудження жінок в ранньомодерний період. Ця цифра зазвичай включає статистику по континентальній Європі, Британських островах та американські колонії. В своєму тексті вони надають таблицю, в якій розписані значення по різних регіонах [29].

І вже протягом XVIII століття переслідування та звинувачення відьом поступово скорочувалося. Завершальні смертні вироки виносили вже наприкінці XVIII ст. Останнім відомим смертним вироком в Норвегії з Боркенеса в Сьор-Тромсі було спалення Жанни Нільсдаттер в 1695 році. Її було звинувачено у використанні погодного чаклунства, яке, як вважалося, спричинило аварію корабля. Той факт, що полювання на відьом було обмежене певним періодом в історії західної цивілізації, є однією з ключових характеристик цього явища, що відрізняє злочин чаклунства від більшості інших тяжких злочинів [57].

Нові правила судової процедури поступово вимагали більш строгих стандартів доказів і показували занепокоєння через поширене використання тортур. Зросла кількість виправдувальних вироків за чаклунство, а суди все менш охоче відкривали такі справи. Вищі судові органи неодноразово втручалися, щоб зупинити регіональні полювання на відьом, які, на їхню думку, вийшли з-під будь-якого контролю. Сумніви еліти щодо судових процесів доповнювалися зростаючим скептицизмом щодо самого існування чаклунства. У XVIII-XIX століттях багато європейських країн змінювали або скасовували закони, що криміналізували чаклунство, тим самим завершивши еру судових переслідувань. Незважаючи на закінчення судів над відьмами, страх перед

зловмисним чаклунством зберігався в багатьох громадах, а звинувачення та рідкісні напади на обвинувачених відьом тривали і в ХХ столітті [67].

Жорстокі покарання були припинені, але через ці переслідування зменшилася кількість членів, що займалися чаклунством. Шабашів з чисельною кількістю учасників не було, проте відбувалися збори в приватних будинках. Деякі знання та сила збереглися, оскільки багато сімей одружувалися між собою, і з часом їхні сили зростали, і у віддалених місцях культ виживав. Саме від цих людей, ймовірно, походять родини відьом, що вижили.

Джеральд Б. Гарднер зазначає, що більшість ритуалів між собою схожі. Відбувається викликання привида чи потойбічної сили, щоб ті виконали певне прохання. Усі члени стоять у колі для захисту і попереджені, що якщо вони покинуть коло до того, як дух буде відпущений, вони можуть бути уражені ним. Є ще культи, які вважають, що всі магичні обряди повинні складатися з дії разом з римованим заклинанням. Тобто ви повинні показати Силам, що робити, а потім зв'язати їх римою. Метод, яким користуються англійські відьми зовсім інший. Вони вірять, що сила знаходиться всередині них і виходить з їхніх тіл. Вона б розсіялася без кола, як зазначалося раніше, щоб утримувати силу всередині, а не, як маги зазвичай використовують його, щоб утримувати духів зовні. Чаклунка може вільно рухатися всередині і поза колом, коли вона цього бажає.

Також Джеральд виділяє ортодоксальний римо-католицький погляд. Культ у ньому був або вигаданий Дияволом, або складений людьми, які ненавиділи католицьку церкву. Якщо це так, то, безумовно, проявилось б в обрядах або вченнях. Проте всі практики проходять так, ніби це не стосується ні одного з вищесказаних припущень, що вказує на те, що він, принаймні, дохристиянський. Інші люди кажуть: "Це був протест проти тиранії дворян і Церкви" [50].

У ХІХ та на початку ХХ століть наукові дослідження процесів над відьмами дали кілька інтерпретацій. Домінувала думка, що процеси виникли через соціальні омани, які еліти використовували для зміцнення своєї влади. Інші автори стверджували, що була змова сатанинських відьом або спроба знищити

дохристиянську віру в рогатого бога. Ці погляди переважно відкинули в 1960-х роках після багаточисленних академічних досліджень.

Незважаючи на те, що віра в буквальну силу зловмисного чаклунства зараз маргінальна серед європейців і спільнот європейського походження, занепокоєння щодо чаклунства зберігається в секуляризованій формі. Ранні побоювання щодо таємних поклонників Диявола знову спливали в істерії сатанинських ритуальних насильств 1980-х і 1990-х років, а також у теорії змови в 2010-х і 2020-х. [19]. Прибічники цього руху є не лише ті, хто вірить у таємний зговір зі сатаністами-педофіліями, а й ті, хто думає, що світом правлять рептилоїди. Серед них можна зустріти як тих, хто заперечує існування COVID-19, так і тих, хто вірить у таємний світовий уряд, а також прихильників інших конспірологічних теорій [49].

Дослідження образу відьми в європейській історії обмежитися XIX століттям, адже відкритих джерел з цієї тематики мало. В періоди Нового та Новітнього часу відбувалася індустріальна революція, був розвиток науки та філософії, проходили революції та політичні конфлікти. Змінювався устрій політичних та економічних систем. В наслідок цих масштабних змін зменшився інтерес в цілому до міфології і конкретно до образу відьми.

1.2. Особливості зображення образу відьми в творах європейських митців

Певні митці окреслювали красу відьом, але іноді звертали свою увагу на протилежні риси (Альбрехт Дюрер, прерафаеліти, Кловіс Труйє) або на їхню потворність (Гойя, Фюслі). Все залежало від думок, які вони хотіли зобразити. Нерідко ідеї коливалися від прославлення магічних практик, до їхнього осуду в ім'я християнської моралі або філософії доби Просвітництва. Незалежно від цього, у багатьох творах зустрічаються образи, де краса та потворність відьом взаємодіють, створюючи своєрідний діалог і синергію між ними. Разом зі зовнішніми відбувалася зміна і в уявленні про поведінку людей, яких

підозрювали у чаклунстві. Через мистецтво буде досліджено, як формувався образ жінки-чаклунки в різні періоди.

Перші зображення відьом відомі з манускрипта Мартина Ле Франка «Захисник Жінок» XV століття (див. Додаток 1, рис. 1.1). На одній зі сторінок можна побачити двох жінок: одна літає на мітлі, інша на палиці. Письменник називає їх вальденсами — люди, які сповідували протестантське вчення та протестували проти католицької церкви та папства, вказуючи на їхню корумпованість та відсутність духовності [64]. Зображення декількох відьом можна обґрунтувати словами Чарльза Цики, який описував в своїй праці, що зазвичай відьом сприймали у XV столітті, як групу осіб, а не як когось конкретного. Коли чаклунок багато, то вони здатні вчинити багато лиха [71].

На фрагменті жінки зображені зліва від тексту манускрипта. Оскільки вони невеликого розміру, тому вони показані без деталізації. Також помітно застосування обмеженої кольорової палітри — чорний, коричнево-червоний, жовто-охровий та коричневий. Цей колорит використовується як для зображень, так і для тексту. Верхня фігура відьми зображена в динамічній позі. Її голова з білою хусткою піднята, погляд спрямований вліво, на обличчі присутня усмішка. Вона сидить верхи на мітлі, що рухається вгору. Ліва нога підігнута, обидві руки міцно тримаються за руків'я мітли. На ногах - прості за формою коричневі чоботи, що сягають майже колін. Одягнена в довгу сукню червоно-коричневого кольору. Художник майстерно передав драпірування тканини, що підкреслює об'ємність фігури.

Нижня фігура, також жіноча, розташована нижче першої. На її голові - біла хустка, на ногах - аналогічні чоботи. Вона сидить на палиці, розташованій майже горизонтально, та тримається за неї руками з протилежних сторін. Погляд спрямований на верхню відьму, на обличчі - сумний вираз. Одягнена в сукню, подібну за кроєм до сукні верхньої відьми, але виконану в коричнево-охристій кольоровій гамі. Можливо намагалися передати виразом обличчя різний характер чи одна відьма навчала іншу літати.

Якщо розглядати однорідність і стиль зображення відьом на гравюрах XVI століття, можна виявити певні закономірності, адже художники дотримувалися вже встановленої іконографії відьом. Вони не вигадували, як на їхню думку, повинні виглядати ці жінки, а зображували їх такими, якими їх уявляли люди того часу. Джейн Девідсон каже: «Такі художники, як Бальдунг і Дюрер, інколи могли використовувати образ відьми як етюд оголеного тіла, але навіть вони не вигадували магичне приладдя чи не втілювали вчинків відьом, яких не було у сучасній літературі» [44]. І це є причиною, чому їх зображували як людей, а не як демонічних істот. Відображення відьом мають спільні риси, які повторюються у різних творах, демонструючи загальні теми та характеристики.

Альбрехт Дюрер це той художник, який утвердив образ відьми в образотворчому мистецтві. Шарлотта-Роуз Міллар зазначила, що деякі з жахливих та водночас яскравих втілень чаклунства походять з батьківщини Дюрера, тобто з Німеччини [64]. Він зміг вивести два протилежних архетипа- відьма як красива, молода дівчина, і відьма як стара, неприємна жінка. Його гравюра «Відьма» є прикладом другого архетипу (див. Додаток 1, рис. 1.2) [54]. Головна фігура в цій композиції- відьма, що їде верхи на цапі. Шкіра в неї дрябла, волосся рухається в протилежний бік від руху цапа, обличчя перекошене від вигуків прокльонів. Також має так усім відомий відьомський атрибут- мітлу, яку тримає в правій руці, а лівою тримається за рог козла [10]. Цей нелогічний рух волосся символізує виклик самій природі. Німецьке суспільство XVI століття було переконане, що чаклунки вміють змінювати закони природи, і Дюрер це взяв до уваги. А цап в західних культурах трактувався символом диявола [4].

Під відьмою та козлом зображено четверо дітей з крилами, що схожі на херувимів, які несуть різні предмети, які, як вважають, використовувалися для чаклунства. Один, той що праворуч біля козла, несе котел для алхімії. Другий, який ліворуч від цапа, піднімає на плечі малу колючу яблуню, відому своїми магичними властивостями в зіллях і заклинаннях. Третій, той що ліворуч і ближче до глядача, зігнувся і через свою праву руку кидає вітер на глядача, коли четвертий херувим, що біля нього сидить, тягнучись до своєї палиці. Їх тіла

зображені так, щоб утворити коло на гравюрі. Завершенням кола є тіло цапа, яке зависло в стрибку [4].

Послання, яке Дюрер вкладає у «Відьму», явно не викликає симпатії. Він створив її потворною за стандартами початку XVI століття. Це гола стара жінка, яка використовує херувимів для виконання своєї важкої роботи, тримає в руках мітлу, але їде верхи на клишоногій тварині. Відьом вважали не лише грішними та непривабливими, але й загрозою для суспільства та спасіння. Між 1560 і 1630 роками в Західній Європі було вбито понад 40 000 людей в результаті того, що історики називають Великим полюванням на відьом. Цьому сприяли такі публікації, як «Молот відьом» («Malleus Maleficarum»), посібник для очищення суспільства від відьом [4].

Гравюра не має перенавантаженості фігурами за рахунок того, що простір в кутах композиції списаний, або взагалі пустий. Виключно в лівому верхньому куті втілено щось на зразок метеорита, який розбився на багато малих частин і летить вниз. Проте воно зроблено достатньо схематично і не привертає зайвої уваги. Також в центрі кола, про яке зазначено вище, немає важливих сюжетних компонентів і за рахунок цього воно зчитується. Там видно тільки фрагмент берега і водойма. Тіла херувимів зображені в динамічних позах. Лінія і штрих майстерно передають об'єм фігур. Разом з тим Альбрехт Дюрер зміг передати різницю молодого і старшого тіла. Видно, що в жінка більш худирлява, шкіра десь звисає, зображені виразні зморшки на обличчі, випирають суглоби рук і ніг. На противагу цьому образу, херувими зображені більш округлими, з молодого і пружною шкірою. Козел представлений в реалістичній манері з передачею фактури шерсті, риг. За рахунок цього він не втрачається з уваги. Задні кінцівки автор списує, ніби роблячи акцент, що це не просто тварина, а міфічна істота, що може розчинитися в будь-який момент. Фон зроблений лаконічно, без надмірних деталей. Ми розуміємо, що на дальньому плані водойма, а це дійство відбувається на березі, який зроблений відривчастим заокругленим штрихом, що і відділяє його від інших фігур, і не акцентує на собі.

Діана Петербрідж пояснює, що можливою причиною, чому було відразливе бачення відьми серед митців епохи Відродження, є те, що Дюрер і його сучасники надихнулися гравюрою «Битва морських богів» [1] італійського митця Андреа Монтенї (приблизно 1431-1506 рр.), де митець подав своє бачення заздрості. Цей мотив, який відобразив Монтенї, став для митців тієї епохи своєрідним еталоном зображення відьми як відразливої старої [54].

Однією з поширених тем, пов'язаних з відьмами, яка часто зустрічається в образах, є трансформація. Вважалося, що відьми могли перетворюватися на різних тварин, таких як ворони чи вовки, що підтверджується численними зображеннями та літературними згадками того часу. Наприклад, можна побачити цей зв'язок між відьмами та їхніми демонами у гравюрі невідомого автора «Верхи на вовку», де зображено чоловіка середніх років, одягненого в просту селянську одягу (див. Додаток 1, рис. 1.3). Він сидить верхи на вовку, який прямує по дорозі. На задньому плані зображено горбистий ландшафт, ймовірно, з декількома фортецями вдалі, що оточені водоймою. Ближче до глядача намальовано пагорби з декількома деревами. Деталі зображення спрощені, а форми узагальнені. На мою думку, це зосереджує увагу глядача на ключових елементах композиції — чоловікові та вовкові. Також спрощення форм зумовлено обмеженням розміру, адже це зображення міститься в книзі «Про ламів та жінок-піфоніків».

Ймовірно, чоловіки-відьми ще більше асоціювалися з перетвореннями на тварин. Людина-вовк, що часто згадувалася в ранньомодерний період, не завжди розглядалася як окрема істота від відьми. У трактатах «Про ламів та жінок-піфоніків» («De lamiis et pythonicis mulieribus») та «Молот відьом» («Malleus Maleficarum») зустрічається скептицизм щодо здатності відьом перетворюватися на тварин. Інстіторіс пояснює, що це неможливо, оскільки тварина насправді не існує, але духи можуть змінювати форму і створювати ілюзії, що пояснює, чому виглядає, ніби відьма перетворюється [35]. Незважаючи на те, що тексти дискредитують ідею трансформації, мистецькі зображення часто демонструють

її. Це свідчить про глибоке вкорінення вірувань у можливість таких метаморфоз у свідомості людей того часу.

Один із великих митців німецького Відродження, Ганс Бальдунг Грін, мав, схоже, захоплення відьмами, адже він зобразив їх у своїх гравюрах: «Відьми» («Witches») (1508), «Відправляючись на шабаш» («Departing for the Sabbath») (1514) і «Новорічне вітання з трьома відьмами» («New Year's Greeting with Three Witches») (1514). Йоан Поп-Куршеу зазначає, що ці твори передають складні історії за допомогою майстерного використання змістовних візуальних елементів. Бальдунг Грін віртуозно застосовує просторові співвідношення та протиставлення, досягаючи значного візуального ефекту. У більшості його композицій, або принаймні у тих, які мають найбільший візуальний вплив, молоді красиві відьми контрастують з потворними старими. Вони пов'язані між собою, мають стосунки влади чи співпраці, взаємодіють у різноманітний спосіб, що робить роботи Бальдунга Гріна надзвичайно багатограними в наративному та символічному сенсі [61].

Картини «Відправляючись на шабаш» та «Новорічне вітання з трьома відьмами» виконані сангіною, з використанням пера та білої крейди, що типово для того часу. Завдяки такому поєднанню матеріалів та відривному штриху, що відображає рельєф шкіри, створюється об'єм фігур.

На картині Ганса Бальдунга «Відправляючись на шабаш» більше різноманіття фігур: п'ять оголених жінок різного віку та дитина (див. Додаток 1, рис. 1.4). Також присутні козел та кіт на передньому плані, які розміщені з різних боків та ще одна кішка позаду, яка дивиться на двох жінок, які кружляють вгорі. В молодих жінок досить розгублений вираз обличчя. Тільки стара відьма дивиться впевненим поглядом і, підхопивши молодицю, летить. Праворуч жінка, піднявши руку догори, тримає зілля, яке димить. Навпроти стоїть казан, оточений димом, що рветься догори, утворивши стіну. На передньому плані сидить жінка, скрутившись, і тримає шматок паперу з палицею з подвійним наконечником. Цікаво, що на ній тонально найбільше зосереджена увага. Праворуч, біля жінки, що тримає чашу, лежить козел, як символ сатанинського

дійства, і на нього вилазить дитина. Перед глядачем зображені кістки, як символ смерті. Фігури більшою мірою виконані лінійно, з додаванням не контрастної тіні. І тільки з додаванням білої крейди силуети стають об'ємними.

У другому малюнку «Новорічне вітання з трьома відьмами» [68] видно більш просту, з точки зору наповнення композицію з трьома оголеними жінками у викривлених позах, з прямим еротичним підтекстом. Одна з жінок в зігнутому стані, яка майже перекиляється на землю, її торс не видно. З рис обличчя видніються лише круглі очі та тонкі брови, а сідниці зухвало повернені до глядачів. Дві інші жінки, що стоять, домінують над нею і пригнічують своєю владою. Особливо добре це спостерігається по тому, що одна з них тримає праву ногу на плечі своєї супутниці. Йоан Поп-Куршеу каже, що ці дві відьми утворюють надзвичайно цікаву пару. Та, що праворуч, молода і красива, має пишно округлені груди. Більше того, вона тримає ліву руку перед інтимною ділянкою тіла, а правою рукою піднімає невелику ємність, в якій, ймовірно, кипить зілля, яке зображено й на попередній роботі, що дає зрозуміти, що ця чаша необхідний атрибут у відьомському чаклунстві. Інша відьма, та, що зліва, стара, має обвислу шкіру [61].

Дереворит «Відьми» представляє одну з найвідоміших сцен чаклунства Бальдунга Гріна (див. Додаток 1, рис. 1.5). Нам представлено, як четверо відьом зібралися на землі біля сухого стовбура дерева. Вони зосереджені на горщику з чарівним зіллям, яке кипить, наповнюючи атмосферу димом і парою. Дві відьми спереду здаються молодими, а інші дві значно дивніші. Одна з них, стара жінка з розпущеним волоссям і оголеним тілом, тримає в руках тканину і тарілку з, ймовірно, рештками тварин. Друга, що позаду всіх, зі серйозним поглядом дивиться на небо, тримаючи довгий факел з вогнем. Серед пари та диму видніється козяча голова. Найцікавіша відьма – це та, що летить над іншими на козлі, але обличчям до хвоста тварини. Вона молода, красива, мускулиста, з довгим кучерявим волоссям, і тримає вилку з двома рогами, між якими знаходиться чаша зі зіллям [61].

Особливість цієї гравюри є композиційно щільне наповнення, в якому немає вільного простору. Але особлива увага тримається на відьмах, що сидять внизу. Хоча, на перший погляд, вони просто сидять, але в їхніх рухах є динаміка: одна, з ложкою в руках відкриває глечик, з якого виходить пар; друга витягує руку назад, ніби потягуючись; третя, стоячи на колінах, підіймає руки з тканиною та тарілкою; четверта здійснює факел. Зверху немає порожнього місця, адже летить відьма на козлі зі глечиком, сидячи головою проти руху. Основна кольорова гама – це неаполітанська рожева, трав'янисто-зелена, індиго, сепія і сієна натуральна. Кольори покладені в два три шари. Чорний штрих, покладений місцями перпендикулярно задля затемнення тіньових ділянок, доповнює об'єм фігур. Контур зображено більш жирним, ніж штрих всередині.

Зображення сексуальності, такі як оголені жіночі груди та істоти, пов'язані з родючістю, присутні на картині, пов'язуючи її з теологічними уявленнями про відьом у ранній Новий час. Тодішні зображення спокусливих відьом відображають молодість, життєрадісність та привабливість сексуальності, але на картині Остзанена «Саул і Ендорська чаклунка» зображена зла та зіпсована сексуальність, про яку попереджали іудео-християнські релігійні вчителі (див. Додаток 1, рис. 1.6) [37].

Праворуч можна побачити, як Саул звертається до відьми з Ендора, щоб та передбачила результат битви з філістимлянами. Чаклунка для цього викликає дух померлого Святого Самуїла. Через те, що вона потривожила дух Святого Самуїла від його смертного сну, відьма розгнівала його і Самуїл оголошує, що Бог відвернувся від Саула, і Давид незабаром стане новим Царем ізраїльтян, а битва з філістимлянами буде не на його користь. На картині через арку видно Самуїла, що сидить на краю могили. Вище видно, як Саул розмовляє з Самуїлом, що колись помазав його на царство. За ними, на дальньому плані, йде битва з філістимлянами. Зверху, в лівій частині картини зображено свиток, огорнений навколо руїни, де пише: потривоживши Самуїла в його смертному сні, він сам втратив життя. Праворуч четверо жінок і двоє козлів куштують своє вариво.

Праворуч від них стоїть диявол з колісною лірою. Відьми та дияволи літають у повітрі.

На передньому плані зображено шабаш відьом, що є достатньо богохульним, як для біблійного сюжету. Художник поміщає оголену до пояса Ендорську чаклунку в центр композиції, оточуючи її сатирами, фантастичними істотами (сексуально збочені козлолюди з грецької міфології), сови, кози, кури та демони, всі з яких символізують сексуальність сцени, тоді як відьма, що піднімає одну руку до неба, а іншу тримає над палаючим казаном, символізує єресь і глузування над католицькими таїнствами.. Один з маленьких сатирів тримає «Ключ Соломона» - відому книгу з магії, що підкреслює зв'язок чаклунки з окультними практиками. Оскільки чаклунство вважалося образою або глузуванням над католицизмом, картина «Саул і Ендорська чаклунка» передає образ відьми як бунтівної жінки поруч із образом старої карги. Хоча Ендорська чаклунка має оголені груди і оточена тваринами та істотами, які вважалися міфологічними та фольклорними уособленнями зіпсованої сексуальності, картина не зображує її як спокусницю, оскільки спокусливі відьми зазвичай зображуються молодими жінками [37].

Цей твір є унікальним для свого часу, адже історія Ендорської чаклунки рідко зображувалася на картинах, а поєднання її з елементами чаклунства та магії зустрічається ще рідше. Як об Корнеліс ван Остсанен, поєднуючи біблійний сюжет з мотивами чаклунства, створює своєрідний моральний урок про долю тих, хто порушує Божі заповіді та звертається до темних сил. Картина містить деталі, що роблять її особливо цікавою для дослідників. У нижній частині полотна знаходиться табличка з підписом художника, де зазначено рік створення картини – 1529, та точна дата - 29 листопада. Цей факт дозволяє нам точно датувати роботу та досліджувати її контекст у творчості художника та мистецтві того часу [37].

Ще одна картина, що вражає своєю композицією – «Відьомський шабаш» Франса Франкена, створений 1606 році (див. Додаток 1, рис. 1.7). З першого враження вона виглядає містично, відчувається напруга та занепокоєння. Цей

ефект досягнутий завдяки темному колориту та великою кількістю фігур, які спочатку не можливо розглянути і осягнути. Вже, коли був час проаналізувати, спочатку бачимо дві молоді дівчини, підсвічені ніжним світлом. Також увагу привертають їхні яскраві сукні. Проте, дивлячись навкруги, глядач помічає суцільний хаос. Виявляється, що вони відьми, що проводять свій ритуал. На підлозі валяються черепи та ножі, оточені таємничими мітками, подряпанними або випаленими на підлозі. Інгредієнти оточують простір навколо, наприклад маленькі баночки та миски, трави, насіння тощо. Біля ніг відьом оживляє демон, який виходить із кола [4].

Дане полотно розкриває низку протиставлень: естетичне та огидне, світле та темне, дійсне та фантасмагоричне. Привабливість двох молодих жіночих образів на передньому плані сильно контрастує з непривабливістю постатей, розташованих поруч, що може слугувати посиленням на подвійне походження відьом, відсилаючи до античного прообразу Медузи – втілення краси, що обернулася на жах. Цікаво зазначити, що в той час як прекрасні фігури повністю одягнені, потворні, парадоксально, постають абсолютно оголеними на задньому плані. Багаточисельні крилаті істоти можуть нагадувати середньовічні уявлення про відьом як нічних літаючих створінь, що діють в темряві. Ці невеликі крилаті монстри, що асоціюються з творчістю Ієроніма Босха, також символізують присутність зла, адже згідно з традицією, відьми прагнули безмежного знання, зрештою укладаючи союз з Сатаною [40].

Оскільки уявлення людей про відьом було як про знавців магії, то вони мали контроль над природою, оживляли людей, готували різноманітні зілля. Таким чином, у цьому приміщенні ми можемо розрізнити добре відомі типи магії: заклинання, які читає стара відьма за столом у правому куті картини, суфумігації, тобто пара чи дим, що утворюється в процесі спалювання трав, пахощів, ритуали з черепами та символами, приготування зілля в казані. Увагу привертає палаючий дим, який видніється крізь дверний отвір зверху зліва. Його можна трактувати як символ небезпеки, яку втілюють відьми [40].

«Втеча відьом» Франциско Гойї була частиною серії із шести картин, створених для герцогині Осуни (див. Додаток 1, рис. 1.8). Це одна з його моторошних картин із суцільним чорним фоном, який ізолює сцену та створює відчуття, що ти потрапив у пастку. Три напівоголені фігури парять у повітрі, висмоктуючи життєву силу своєї жертви через її шкіру. Керіган Пікетт стверджує, що насильство, яке ми бачимо, можливо, навіяно картиною Пітера Пауля Рубенса «Сатурн» 1636 року [51]. Сюжет розгортається навколо Сатурна, що поглинає свого маленького сина, щоб не дати йому повалити його, коли він стане дорослим [4].

Гойя також висвітлив цю тему в одній зі своїх чорних картин під назвою «Сатурн, що пожирає свого сина» (1820-ті рр.) [52]. Однак художник застосував більш дикий підхід до фігури Сатурна і натомість показав, як він їсть закривавлене тіло свого сина з відкритим, неприродним ротом. В історії Сатурна він традиційно ковтає своїх дітей цілком. Рубенс і Гойя відійшли від цього погляду на історію та створили більш жахливий образ, створивши візуальний образ інтенсивного та жорстокого поглинання [4].

Том Герні додає, що зображено три жінки-відьми, що несуть чоловіка, коли вони літають у повітрі. Чоловік оголений, закинув голову назад і розкинув руки. Ймовірно, що ці три відьми кусають або цілують його тіло. Відьми також майже голі і одягнені лише в спідниці та високі гострі капели, що називаються короza. Знизу під літаючими фігурами зображений чоловік, одягнений у чорне і накинув на себе біле простирадло, щоб повністю приховати його голову та обличчя. Інший чоловік лежить обличчям до землі, закривши вуха руками. Поруч, трохи вниз по схилу праворуч від картини, стоїть осел. Тло картини стилізоване, на ньому зображено лише косе небо та абсолютно голу землю. Не показано зірок, хмар, трави чи дерев, немає горизонту [69].

Багато деталей, які Гойя включив у «Втечу відьом», є для нас складними для розуміння, але вони були б миттєво розпізнані його сучасниками. Можна навести такий приклад, як загострені короzi на головах відьом, що зображені полум'ям, яке піднімається догори. Короzi – це частина уніформи, яку

примушували одягати звинуваченим та тих, кого визнала винними іспанська інквізиція. Від ступеня покарання відрізнявся розпис цих уборів. Все залежно від скоєного гріха та рівня покаяння. Полум'я, що піднімається, вказує на те, що літаючі відьми були самаррами, або тими, хто не покався і був засуджений до спалення живцем на вогнищі. Корози на цій картині мають відмінність у тому, що на відміну від стандартних ці мають дві точки, а не одну. Ця особливість робить їх подібними на митри, що використовували єпископи. Іншим потаємним символом є те, що чоловік, який йде з тканиною на голові, тримає руки з двома піднятими великими пальцями. Це був звичайний жест, званий «fija», який використовувався для захисту від зурочення [69].

«Втеча відьом» трактується як напад на владу церкви, а не як критика самого чаклунства. Можливо, Франциско Гойя хотів показати, що «святі» люди, які полювали на відьом, були не такими ж добрими, як здавалося. Вірогідно, вони представляють іспанський народ, який не виступав проти полювання на відьом і жорстоких покарань, які католицька церква здійснювала в ім'я релігії. Фігура, яка відлякує зло, уособлює сліпоту марновірства, оскільки він намагається захистити себе від чогось, чого він не бачить. Фігура на землі символізує навмисне невігластво, оскільки він дивиться вниз на землю і блокує звуки криків згори, навіть якщо він знає, що відбувається. Осел теж не дивиться вгору, а дивиться прямо перед собою [69].

Особливо в пізній творчості, художник підіймав теми, пов'язані зі суспільством. Гойя бачив багато зла, наприклад, масове знищення повстанців під час війни, політичні рухи, що перешкоджали культурному та гуманітарному зросту, лікування психічно хворих пацієнтів у притулках, релігійні упередження, які підтримували проблемні інститути, такі як іспанська інквізиція, відсутність свободи для жінок у суспільстві, марнолюбство серед вищих класів та інші суспільні безглуздя. Це було протилежним його просвітницьким і романтичним цінностям, і з плином часу, він став песимістичним у своєму підході до висловлювання. У підсумку багато його творів є висміюванням проблем того часу, про які він висловлювався, але які він не міг змінити [4].

Ще одним прикладом картини зі зображенням образу відьми є «Відьми у своїх заклинаннях» (1646) Сальватора Рози (див. Додаток 1, рис. 1.9). У центрі цієї страшної композиції відьма палить труп злочинця, який висить на вже неживому дереві, а фігура в капюшоні стриже йому нігті на ногах. А інша відьма тримає дзеркало з маленьким восковим опудалом і, скарлючившись, сидить майже спиною до глядача. Числена кількість магичної атрибутики оточує оголену фігуру, що сидить на землі, яка вичавлює, ймовірно, кров із ганчірки або, можливо, людського органу, у котел. Праворуч від глядача чоловік у обладунках схиляється над білим зайцем, тримаючи дві великі свічки і підпалюючи його. Його супроводжують ще двоє чоловіків: один тримає мітлу, інший має меч, на якому насаджено людське серце [12].

Ліворуч дві огидні фігури ексгумують скелет, використовуючи знання некромантії, і змушують його підписати якийсь документ. Позаду них таємничу церемонію виконує фігура з вінком на плечах, яка повністю накрита сірою драперією. Дивлячись праворуч від центрального дерева, можна помітити, як з тіні вилізають демонічні істоти. Жінка в жовтому тюрбані їздить верхи на гігантському земноводному звірі, чимось схожим на жабу, з роззявленою щелепою та кістками замість рук, а птах у формі скелета з гострим довгим дзьобом нависає над немовлям, яке тримає вгорі кричуща відьма. Здається, вона збирається принести дитину в жертву монстру внизу [12].

Протягом шістнадцятого та сімнадцятого століть все ще було звичайним явищем, коли людей звинувачували та страчували за використання чаклунства. Сальватор Роза оселився у Флоренції в 1640 році, де він захопився надприродним і став частиною групи інтелектуалів, акторів, учених і митців, які розділяли його захоплення окультизмом. Є чіткі паралелі між цією картиною та власною сатиричною поемою Рози *La Strega* («Відьма»), яка розповідає про відкинутого коханця, який прагне помститися за допомогою чаклунства. Роза була близькою подругою флорентійського художника-поета Лоренцо Ліппі, який заохочував його любов до жахливого. Обидва були натхненні гравюрами північних

художників, таких як Ганс Бальдунг і Альбрехт Дюрер, які також досліджували теми чаклунства [12].

Ймовірно, Роза намалював цю дивовижну картину для флорентійського банкіра та колекціонера Карло Россі приблизно в 1646 році. Такі картини сподобалися б освіченим колекціонерам, які цінували дивне й незвичайне, наповнюючи свою колекцію природними та мистецькими цікавинками. Згідно з листом, написаним Розою, картина висіла за завісою в кінці довгої галереї, щоб її можна було розкрити відвідувачам, які нічого не підозрюють [12].

Генрі Фюзелі був художником, який виконав декілька зображень до п'єси Шекспіра «Макбет». «Дивні сестри» (1783) – це певною мірою стереотипний зразок зображення відьом. Втілено портрет трьох відьом, що зображені в профіль, які стоять в темряві (див. Додаток 1, рис. 1.10). Вони зображені в ряд, тільки з лівого боку є порожній простір, що залишений задля композиційної рівноваги та для створення відчуття в глядача, що відьми дивляться поза кадром. Перше враження від цієї картини химерне: три старих жінки дивляться доверху, кожна випрямила ліву руку, показуючи наліво. Також кожна тримає руку біля лиця. Може здатися спочатку, що вони ніби показують язика. Проте ці язика це є вказівні пальці відьом. Одягнені вони в біло-сірі плащі з капюшонами [53]. Шкіра в них досить бліда, хоча зображено невеликий рум'янець ближче до червоно-коричневого кольору. Руки жилисті, пальці тонкі темно-тілесного кольору, зі вкрапленням коричневого. Рук повністю не видно через тіні і те, що відьми собою закривають руки, що знаходяться біля лиця. Крім переважно монохромного колориту, ще однією особливістю є контрастні тіні.

Оскільки їхні портрети зображені стереотипно, то в них є схожість в типажі. Вони старі, зі дряблою шкірою, яка в зморшках та зі сивими бровами. Волосся фактично не видно через капюшони. Однак помітно, що це різні люди. В першої, що найближче до глядача ніс довгий, з невеликою горбинкою, кінчик якого спрямований донизу, а ніздрі достатньо великі. Очі неглибоко посаджені, брів майже не видно. Її лице частково знаходиться в тіні, тому шкіра темнішого кольору, ніж у двох інших відьом. Щоки в неї наче припідняті догори.

Друга жінка, що знаходиться посередині, має найбільш світлу шкіру з невеликою кількістю рум'янцю на щоці, з сірими довгими бровами. Ніс в неї теж довгий, але з більш виразною горбинкою і з меншими ніздрями. На її щоках наявно більше зморшок.

Третя, яка знаходиться найдалі, має світлу шкіру з виразним рум'янцем. Очі в неї глибоко посаджені, має сильно виражені надбровні дуги та густі сіро-білі брови. Ніс більш короткий, схожий на орлиний.

Цей твір не має багатьох персонажів, трагічних чи відкрито огидних сцен, чаклунської атрибутики, демонів, проте завдяки портретним ознакам, що зобразив Фюзелі, зрозуміло, що зображені саме відьми.

Фредерік Сендіс був нерозривно пов'язаний з прерафаелітами – групою різних творчих персон середини ХІХ століття. Незважаючи на те, що в Сендіса була дружина, проте він мав тривалі стосунки з ромською жінкою. Її звали Кеомі Грей, і саме вона позувала для картини «Медея» (див. Додаток 1, рис. 1.11) [4].

Медея була чарівницею з міфології давньогрецького походження і зображена в п'єсі Евріпіда. За переказами, вона дочка царя Колхіди Еетеса, сина бога Геліоса. Стародавній герой Ясон прибув до Колхіди, щоб знайти золоте руно. Гера, Афінa й Афродіта наказали Купідону впустити любовну стрілу для Медеї, щоб вона закохалася в Ясона та допомогла йому під час пошуків. Медея до зустрічі Ясона мала контакт з Гекатою, яка її змогла навчити магичним практикам. Стародавній герой мав пройти три завдання, які нереально виконати, щоб отримати золоте руно. Завдання виявилися дійсно нездійсненими, тому Медея допомогла Ясону. Вона створила мазь, що зробила героя нечутливим до вогню, попередила його про подальші дії та застосувала трави, задля того, щоб усипити дракона. Таким чином Ясон зміг вбити міфічну тварину [4].

Через свою закоханість у Ясона Медея вчинила зраду та злочин проти своєї батьківщини, щоб допомогти команді Ясона виконати їхнє завдання та втекти від місцевих жителів. Вони обоє навіть побралися та в них були діти, але Ясон почав розглядати шлюб з іншою жінкою - принцесою Глаусою, дочкою короля

Коринфа Креонта. Не звертаючи уваги на жертви Медеї та на дітей, він розірвав шлюб [62].

Медеї дали декілька днів, щоб зібрати речі, та вона не розгубившись, підготувала план помсти. Існує декілька варіацій, що вона зробила. В одній історії чарівниця вручила Глаусі зачарований подарунок, що слугував для принцеси, який спалив її. Цар Креонт спробував погасити вогонь, який спопелив його доньку, але, робивши це, він сам піддався цьому полум'ю і загинув. За іншою варіацією, Медея підпалила весь царський палац і Креонт кинувся у вогонь, сподіваючись, що врятує дочку з безжального вогню. В підсумку цар помер разом зі Глаусою. Напевно разом з ними загинули інші люди, яким не пощастило опинитися в палаці в той момент. Є припущення, що після пожежі, Медея вбила дітей, яких мала з Ясоном, а потім втекла куди подалі. Проте чаклунка врятувала Ясона, але він не вижив після того, як його минуле та майбутнє було вбито та спалено [62].

Картина Фредеріка Сендіса показує замучену Медею, яка в процесі приготування отруйного зілля, яке вона робить для своєї суперниці Глауси, заради якої чаклунку покинув Ясон [58]. Вона стоїть перед невеликим багаттям, підкидаючи магичні інгредієнти до полум'я з виразом відчайдушного жаху. Її фігура займає більшу частину кадру, створюючи відчуття таємної близькості, коли вона намагається використати свої сили [4]. Вона лівою рукою підбирає намисто на шиї, її очі дивляться, наче вона зачарована. За її спиною розігруються сцени її нещасного кохання, як позолочені спогади, які не зітре навіть час. Цей потужний портрет Медеї став однією з найбільших картин Сендіса [58].

Дальній план зображений досить стилізовано. Небо пофарбовано в золоту фарбу, з лінійним зображенням змії, скорпіона (ймовірно автор так підкреслив сузір'я) та місяця. Птахи втілені в сіро-коричневих кольорах, кружляють високо вгорі, але тільки одна птаха, яка прикриває місяць, в коричнево-чорних кольорах. Ліворуч можна побачити море з кораблем. Самі хвилі виконані закрученим візерунком, що додає стилізації в картину, хоча більша частина її зроблена в реалістичній манері. В морі, недалеко від берегу пливе корабель в коричневому

кolorиті з великими сірими вітрилами. Видно, що там зображені люди, хоч і схематично. Праворуч зображено берег з чималими деревами, на яких вісить тканина зі зображенням, ймовірно, голови барана. Можливо це навіть шкіра цієї тварини. Знизу пустилися різні рослини, темно-зеленого з охристим кольорами.

Позаду Медеї зроблено паркан, де є різні візерунки тварини, схожі на єгипетські: сови, лев, тварина, схожа на орла (можливо це відсилка на бога Ра), жук скарабей. За її лівим плечем можна побачити дракона з довгими вусами, який злісно посміхається, дивлячись що вона робить.

Безумовно, центральною фігурою є Медея. Вона зображена цілком реалістично. Шкіра в неї бліда, з ледве помітним рожевим рум'янцем. Колір лиця дуже контрастує зі волоссям – воно насичено чорне з середніми локонами. На голові цікавий головний убір, як ніби неширока хустинка, але зроблена з блискучого матеріалу, схожого на перлини з річкових ракушок (вони мають білий чи жовтуватий колір зі характерним відблиском, який поєднує в собі рожевий, блакитний, зеленуватий кольори). Ці блискучі фрагменти поєднані воєдино, утворюючи таку прикрасу, що спадає до плечей Медеї.

Обличчя в неї овальне, ніс довгий без горбинки з невеликими ніздрями. Очі великі, глибоко посаджені, коричневого кольору. Дивлячись на них, відчувається страх чи відчай. Рот привідкритий, губи не широкі, блідо-рожеві. Помітно, що робився акцент не на її вроді, хоча вона виглядає привабливо. Автор прагнув відтворити емоцію, і щоб глядач саме на ній сконцентрувався.

На шії в неї червоні коралі з дрібними намистинами, які вона рукою відсовує праворуч від себе. Під ними заховалося намисто з синіми довгими бісеринами. Одяг в неї білого кольору з геометричним візерунком (квадрати, ромби). На накидці можна помітити візерунок кола, в якому вписана чотирикутна зірка.

На передньому плані зображений мармуровий стіл біло-сірого, коричневого, вохрового, чорного кольорів. Стіл збагачений різною магічною атрибутикою: ліворуч зображена статуетка якогось божества, забарвлена в синій колір; правіше знаходяться дві жаби (менша сидить на більшій), болотно-зелених

кольорів, а під ними лежать сірі аркуші з написами; позаду них розміщені гілки рослини з продовгуватим зеленим листям і чорними плодами (можливо олива); по центру видніється металева конструкція з чотирма ніжками, вирізаним ажурним закрученим орнаментом, дно випукле донизу, в якій палає невелике багаття; під нею лежить невідомий об'єкт вохристо-коричневого кольору; під лівою рукою Медеї зображена посудина з бронзи (має характерний жовтувато-коричневий метал зі синьо-бірюзовими вкрапленнями), в якій міститься червона рідина. До металевого ажурного казанка прив'язана червона мотузка, яка огорнена навколо цих всіх магічних предметів, окрім статуетки.

Права рука зігнута, тримаючи намисто. На ній надягнуто браслет з синіх каменів, які мають різну форму та розмір, зі вкрапленням блакитних та сірих кольорів. Можна припустити, що це з дорогоцінного каміню (як і статуетка та синє намисто), а саме: лазуриту, блакитного агату, дьоморт'єріту чи содалиту [16]. Лівою рукою Медея тримає асиметрично зроблену склянку з носиком, з якої вона щось додає до вогню.

Картина «Медея» Фредеріка Сендіса – приклад якісно виконаного мистецтва. Він володів високою майстерністю, створивши поєднання стилізованого пейзажу та водночас реалістичного зображення чаклунки та її магічних атрибутів.

1.3. Жінка-чаклунка в мистецтві України: художньо-символічні аспекти

На теренах України образ відьми теж був широко відомим і неоднозначним, як і в інших країнах Європи. Хтось думав, що вони приносять тільки шкоду, а інші – що вони не ставлять загрози.

Якщо дізнатися першоджерело слова «відьма», можна побачити, що воно має походження від слова «відати». В етимології співвідносять давньоруським іменником «вѣдь», тобто «знання». І, отже, це була жінка, що має певні знання, невідомі простому люду [8]. Анатолій Свидницький додає, що відьма (відюга, відюха, яритниця, чаклунка, вириця, карга, лиходійниця, чародійка, обавниця,

потворниця) — відомий персонаж в нижній демонології. Вирицею звать відьму похилого віку, яритницею — молоду відьму, що зазвичай прагне романтичних насолод [3].

Анатолій Свидницький також пише, що відьми є «родимі» тобто «природжені» — ті, які успадковують свою силу з народження, а є «вчені» тобто «навчені» — ті, які забажали мати силу, пройшовши ініціацію [3].

Природжені відьми за уявленнями не вважалися грішними, порівняно з навченими, які робили цей вибір цілеспрямовано. Родима відьма має великий багаж знань, проте не прагне робити злого та може спрямовувати сили допомогу людям. Навіть якщо вона вчинить шкоду, то в змозі легко відробить зроблене. Є вірування, що саме вчені відьми крали росу, зорі, які вони ховали у великі глечики. Припускалося, що оскільки відьми вміли керувати погодою, то вони затримували дощі та насилали бездощів'я. Під час весільних процесів перевтілювали транспорт на вовків [2].

Милорадович В. описував про посвяту жінки у відьми, що нею може стати та, яка пройде випробовування. З різних джерел він дізнавався, що окрім того, що потрібно наругатися над святиною, то також має бути уявлення про майбутню діяльність відьми. Щоб пройти випробування, вона приходить опівночі до річки, з якої вилазить гаддя, яке доїть та бере зубами. Далі ці гади хапають сир з такою жадібністю, з якою потім вони розірвуть відьму або її душу [23].

Закарпатські українці називали відьму дводушником, інакше кажучи та, що не має вищих демонічних ознак. Також за переказами мала здатність викликати дощ, викрадати хмари і навіть місяць. Хоч і спочатку здається, що вона звичайна жінка, проте знається на ворожінні. Здатна відбирати молоко в корів, в змозі перевтілюватися на будь-що, вселяє страх людям. Цими ознаками вона схожа на угорську відьму. В Угорщині чаклунки приходять на шабаші, за допомогою вуздечки трансформують чоловіка в коня [6]. Отже, в основі своїй відьми (чародійки і чаклунки) крали молоко, підмінювали дітей, людям робили шкоду [17].

На території Гуцульщини, була категорія жінок і чоловіків, що займалися тільки доїнням корів чужих людей та виконували вроки на хворіння худоби. Жінки йменувалися чередінницями та чароділницями, а чоловіки аналогічно чередінник і чароділник [2].

Якщо говорити про зовнішні риси, то в різних легендах відьма має певні особливості, пов'язані з тілом. У Закарпатті вірили, що відьма зазвичай має косоокість, з гострими очима, які виражають злобу, очі мають різне забарвлення. Лице у відьми видовжене, має щось підозріле на лиці, наприклад — бородавку. Проте не завжди можливо впізнати відьму, вона може мати вигляд простої жінки [23].

Разом з тим у чаклунок була ще ознака — хвіст, який являє собою рудиментарний відросток куприкової кістки. Це було притаманним, як можна здогадатися, для природжених відьом, які успадкували цю силу [23]. Але деколи хвіст вростає в тіло, тобто його непомітно. Таку відьму впізнати по цій ознаці досить складно. Відьма так званого «третього розряду» може мати закручений і прирослий хвіст з трьома волосками [6]. В. Гнатюк зазначає, що у природженої відьми хвіст ховається, коли вона прокинулася, а висовується тільки уві сні [13].

Чаклунський хвіст відсилає, що відьма має тісний зв'язок з природою, в тому числі пов'язані з тотемами. Їх сприймали як розумніших за людей і вони мали надприродню силу. Ця ознака пов'язується з первинними інстинктами, що притаманні тваринам, птахам. Як вже зазначалося раніше, відьми, про яких оповідалося в повір'ях країн Європи, мали змогу до перевтілень і вони могли ставати тваринами [17].

Відьмин образ також переплітався впродовж довгого часу з істотами, що належать до демонології. Часто він був споріднений зі знахарками, шептухами, ворожками, упирицями, чаклунками, і це призводить до того, що ці поняття є не достатньо точними. Але символіка і розуміння відьми в фольклорі України та літературі цілком сталий. До навчених чаклунок ставлення було вкрай негативним та їх засуджувало суспільство, адже це означало, що вона мала безпосередній контакт з нечистю. Вроджені відьми отримували менше осуду, бо

за віруваннями її магічний потенціал може бути не розкритий повністю, чи в певних обставинах може протидіяти навченій [8].

В різних оповідях популярним відьомським мотивом було зібрання на шабаш. Пересувалися на це дійство зазвичай на предметах, які використовувалися в побуті. Це могли бути різні мітли, кочерги, тріпачки для обробки льону. Але в них також був магічний засіб — мазь, яку добували з-під порога. Коли чаклунка намазає її під руками і скаже замовляння, то без всяких труднощів зможе полетіти. Також може пересуватися на коні. Один із відомих шабашів відбувається 29-го грудня і в цей день відьми прилітають на Лису гору. Потім 1-го січня вони організовують з нечистю нічні гулянки, а вже 3-го, повертаючись після гулянок, доять корів. Згодом 18-го січня зовсім втрачають клепку в голові, бенкетуючи без кінця і краю. Ходять легенди, що відьми зароджуються на Благовіщення, а на Юріїв день (23 квітня) і в Купальську ніч (24 червня) разом з відьмами також збираються на Лисій горі [8].

Вже як вище зазначалося, відьми під час шабашу могли викрадати молоко в чужих корів. В ніч на Купала вважаються ці доїння найсерйознішими. Щоб втілити свій задум вони трансформуються на собак чи котів. Проте в них є інший метод, завдяки якому перевтілюватися не потрібно. На Юрія чаклунки займаються збором роси з місць, де випасають худобу, в якій вони мають відібрати молоко, а потім цією водою поють своїх корів чи кіз. Через цей ритуал приходить чуже молоко. Через це на Купала телят лишали біля корів, аби відьми не змогли втілити свій задум. Під дверями клали борону, щоб теж заподіяти лиху, або ж і зовсім доводилося господарю чи людині, що наймають для роботи ночувати біля худоби [8].

В українському фольклорі теж була наявна тілесна тематика, а саме роздягання відьом догола. Також можна спостерігати мотиви звернення до порога хати, те, як перекочуються через стіл і боротьба на межі. Свидницький стверджує, що ці дії слугують символом переродження: повернення до стану народження (оголене тіло), залишення з роду, чийі корені знаходяться під порогом, переродження як таке (ритуальне перекочування) [8].

Чаклунка може перетворюватися не тільки на живих істот, а ще й на предмети чи явища природи, на кшталт голки, колоди, колеса чи вихору. Завдяки таким здібностям, за думкою людей, такі жінки одурманювали. Невелика кількість людей все ж думає, що відьма не фізично перевтілюється, а духовно. Її тіло німіє, а душа мандрує, змінюючи свою подобу в потрібний момент, і видніється духовне перевтілення [13].

Є повір'я щодо існування відьом, а точніше, що вони покидають земний світ в великих муках. У південних регіонах стверджувалося, що чаклунки по декілька разів помирали, а потім поверталися до життя. Припускалося, що смертельні конвульсії в них відбувалися через те, що їм завдавали страждання чорти, а через гріхи, скоєні за життя, душа не відділялася від тіла. Навіть знімалися стелі з хати, щоб душа відьми змогла легше вийти [2].

Відьми застосовують чимало ритуалів, які спрямовані на шкоду. Їм приписують створення так званих «закруток». Ці об'єкти могли закладатися повсюди: на городі, в саду, однак більшість закладалася на злакових культурах в полях. Ймовірно, це через те, що в злаках найважче побачити закрутки та є можливість випадково натрапити на них. Чаклунки виконували закрутки на хвороби, на здихання худоби, та навіть на смерть. Потрібно було це робити до сходу або вже після того як зайде сонце за обрій, стебла вкручували лівою рукою проти сонця. Закручували саме лівою рукою, бо це трактувалося як «від лукавого». Якщо хтось доторкнеться до неї чи викосить закрутку, то в людини «викручували» руки і ноги і міг з великою інтенсивністю боліти живіт [2].

Ще в уявленнях слов'ян відьми застосовували траву тирлич для любовних ворожінь та ритуалів. До прикладу, можна повернути собі коханого з далеких країв. Задля цього чаклунки беруть варять корінь тирлича, і як тільки вода закипить, то в той ж момент бажана людина прилетить. Тобто трава тирлича наче допомагає відьомським польотам, а також — пересувати у просторі об'єкти. Під час даного ритуалу проговорювалося замовляння: «Тирлич, тирлич! Мого милого приклич» [17].

В. Милорадович зазначає, що не всі люди піддаються силі чар. Відьми не можуть вразити першонароджену дитину, останню та сьому. Всім іншим потрібно було шукати методи захисту. В різних місцинах були різні рослини. На українських територіях були кропива, конопля, мак. Грузини береглися за допомогою шипшини. На заході Європи застосовували звіробій та жовтець. Захистом від відьом були також півні та собаки, що перші були народжені [23].

В українському фольклорі є чимало методів, щоб розпізнати відьму навіть без видимих ознак, про які говорилося раніше. До прикладу, потрібно взяти поліно, з якого випав сучок, і через цей отвір можна побачити чаклунку. Схожим є спосіб, коли роблять труну і якщо з якоїсь дошки вилітає сучок, то теж таким чином можна вгледіти відьму [2].

Завдяки певним ритуалам можна навіть прикликати відьму. Для цього треба взяти шматок тканини, втикнути в нього дев'ять шпильок і почати варити. Згодом прийде відьма, щоб щось попросити. Другим методом є налити молока на пательню, покласти туди три рази по дев'ять голок, а далі засунути в піч. І відьма от-от прибіжить. Також можна розігріти підкову і покласти її на поріг. Чаклунка має прибігти, бо в неї від цього ритуалу буде щось пекти [2]. І, оскільки є ритуали, пов'язані з голками, можна припустити, що між ними є магічний зв'язок. Через це, якщо проводяться дії з голками, то вона це відчуває. Чи цей інструмент через свою надприродню силу здатен боротися зі нелюдськими істотами [17].

Є достатньо обрядів, що пов'язані з Великоднем. В великий піст кожного понеділка відкладають одне поліно з дров, які слугують для розтоплення печі. На Великдень цими дровами розпалюють піч, а відьма прийде просити цього вогню. Варто приглядатися, коли на Великдень після обходу процесії заходять в церкву. Зазвичай відьма може йти остання і почне цілувати замок споруди. Для виявлення відьми також варили яйця на попелі, брали шматок шкарлупи і згадували про ці дії до Великодня. В святковий день клалася шкарлупа під язик і чекали, адже вірили, що відьма має прийти і запитати що знаходиться в роті [2].

Відьму можна зловити, якщо дізнатися яка це жінка. На шлюбний очкур вішаються шлюбні обручки і закидається на відьму. Ще ловлять на очкур, що сім років носить і сім разів святиться з паскою і тоді чаклунка вже не зможе вибратися [2].

На території України відьомські процеси були набагато менш поширені, ніж в країнах Європи, але і в нас судили відьом. Катерина Диса розповідає, що найперші відомості про них знаходяться в справах суду другої половини XVI ст., але про схожі процеси є більш рані відомості. Однією з перших, яку судили за відьомство у 1171 році була стала Настася Чагрівна. Вважається, що вона була коханкою Ярослава Осмомисла. Через інтриги галицький князь віддав вогню живцем після проголошення її відьмою [24].

Достатньо гучним був суд над відьмами у 1667 році. Іван Брюховецький звинувачував жінок, бо у його дружини Дар'ї померло немовля. Звинувачували їх у крадіжці ще ненародженої дитини і що вони навели порчу на сім'ю Брюховецького. Люди пліткували, що жінки зробили це за допомогою демонів, які виглядали як миші та коти. В підсумку гетьман віддав наказ, щоб шестеро жінок стратили, а поміж них перебувала дружина гадяцького полковника [24].

Хоча чаклунство приписується саме жінкам, проте це стереотип. В період XVII-XVIII ст., в якому була найбільша кількість звинувачень у чаклунстві, то, до прикладу, в скандинавських країнах засуджували переважно чоловіків. У інших країнах Європи та в Україні переважно засуджувалися жінки, які зазвичай були незаміжні чи вдови [26].

З причини, що православна церква не розробляла демонологічних текстів, в яких можна було б побачити мерзенні дії демонів й інших прибічників зла, тому в нас історій про засудження чи страту відьом було небагато. Не відгукнулося суспільству на українських територіях європейська міфологія відьом і це було напевно головним чинником, що не пробудив в людей жах перед відьмами [7].

Не дивлячись на те, що у фольклорі України, як ми бачимо, чимало повір'їв, розповідей про відьом, проте художніх зразків обмежена кількість. Можна припустити, що це зумовлено тим, що тема чаклунства була не такою

гострою, як у європейських країнах. Також суспільство того часу використовувало західні тенденції, але зі запізненням, що теж внесло свою роль. Було також немало складних часів: міжусобні війни за часів Київської Русі, монгольська навала, козацькі війни, перша та друга світові війни тощо. Ці події значно сповільнювали розвиток як і державності, так і світських, культурних напрямів. Якась частина творів була назавжди знищена часом чи під час воєнних конфліктів.

Одним зі збережених зразків є рисунок Тараса Шевченка до поеми «Відьма» 1847 року (див. Додаток 1, рис. 1.12). Ця поема була написана під час заслання. Головною героїнею є жінка, що обвинувачується в чаклунстві. В цій історії втілено ставлення суспільства того часу до названих відьом. Їм не так важлива правда і вони, маючи страх і недовіру, хочуть, щоб було максимально покарано жінку. Водночас автор показує безнадійність, відчай головної героїні, її емоції. Так звана відьма залишилася на самоті, без будь-якої підтримки. І хоч ця ситуація трагічна, через неї Шевченко протестує проти такого ставлення до людей, стверджуючи, що це не гідна поведінка [21].

Сюжет картини зображує як цигани після довгого шляху стали на спочинок, розпаливши багаття. Вони почули пісню з поля і подумали, що то співає мара. Ця дівчина за описом була в латаній свитині, з червоними руками та ногами і зі реп'яхами в волоссі [21].

Рисунок зроблений досить загально, ймовірно, на невеликому форматі, адже силуети та простір не деталізовані. Але на картині можна побачити ледь помітний силует дівчини-відьми майже в центрі листка. Такий ефект необхідний через те, щоб зобразити як вони тільки підходить до табору циган і вони, на той момент, ще не встигли її розгледіти. І фактично, вона зображена на дальньому плані, на якому ми бачимо ще небо, яке зроблено тушуючими лініями та частину поля.

На середньому плані помітно людей. Той що сидить ліворуч від глядача, зображений середнім по контрасту. Можна розрізнити силует, зачіску, одяг, але обличчя непропрацьоване. Посередині палає помум'я, яке майже не має

контрасту, тільки видно загальні форми гілок і рух вогню. Праворуч бачимо двоє людей, на яких потрапляє світло від багаття. Фігура, що зображена трохи нище, ніби намагається встати, її лиця теж непомітно. Людина, що вище, стоїть профілем, помітно де розміщені очі, ніс, рот, але загально. Поза цією людиною розклали палатку.

На передньому плані теж помітно два силуети, напевно чоловічі, які найбільш контрастні. Хлопець, що ліворуч, стоїть з правою витягнутою ногою вперед. Волосся темне, хвилясте, як в усього табору, має накидку по коліна і широкі штани. Другий чоловік сидить на землі, ліва нога зігнута в коліні, а інша присунута під себе, руками тримається землі. Дивиться ніби на першого хлопця. Має кудряве волосся і густу бороду з вусами. Від нього падає велика довга тінь. Попереду видніється низька трава та лежать гілки.

Хоч рисунок втілений досить загально і ми не бачимо деталей, помітна емоція неспокою та настороги, яку відчують цигани. Шевченко зумів зобразити їх з певною динамікою, ніби вони просто сиділи біля вогню і тут раптом когось побачили в темряві.

В українському фольклорі фігурують не тільки відьми, які вміють чаклувати чи замовляти. Гуцульщина багата на людей, які застосовують магію. Їх називають віщунами, ворожбитами, відунами, знахарями, ворожками, відьмаками, магами, чарівниками, потворниками, примівниками, чаклунами, яритниками, кудесниками, планетниками або мольфарами [27, 20]. Проте найпоширенішою є назва мольфар – тобто чарівник [14]. Саме слово має походження від давнього «мольфа» – замовлений, зачарований предмет чи оберіг [15].

Беручи до уваги перекази, мольфари були предками сучасних магів. Їм відомі таємниці природи, вони помічають й розшифровувати древні знаки, без труднощів співпрацюють зі природним стихіями, задля допомоги людям. Мольфари мають здатність лікувати молитвами, різними травами, святою водою, замовляннями. Отримати надприродній дар можна від предків, хоча інші мають переконання, що цій силі можна навчитися власноруч. Є мольфари, які

володіють чорною магією, а є ті, хто володіють білою. У випадку, коли мольфар порушує принципи природи, то він може втратити свою силу [59].

Виглядати ці чаклуни могли по-різному. Це міг бути як вусатий чоловік з глибоким поглядом, так і старець чи взагалі хлопець. Мали своїх супутників – чорних котів. Ці тварини відомі своїми специфічними силами: відчують ауру людей, визначають хвору ділянку тіла, захищають власника. Проживали в лісах та горах і, щоб потрапити до мольфара, необхідно було пройти чималі природні перешкоди [15].

Ганна Заєць зазначає, що називати мольфарами всіх людей, що використовують магію на Гуцульщині некоректно. Однозначно, мольфари вважаються чарівниками, що застовують саме чорну магію для досягнення цілей. Ймовірно, це слово має романське коріння. З італійської чи португальської мови слово «malfare» означає «вчиняти зло». Мольфарів в карпатських краях немає. Ця назва поширилася після виходу фільма «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова. У своєму доробку Параджанов показав свого мольфара як білого чарівника, проте коли вийшов цей фільм, всіх цілителів та примівників у Карпатах стали так називати. Власників білої магії найпоширеніше називають примівниками (люди, що допомагають примівкою, тобто молитвою). Молитва як і магія, має походження з часів язичництва. У примівках йде звернення до сонця, як до божества [59].

Карпатських травників називають зілляовиками, знахарями. Вважається, що збирання карпатських трав має особливу цілющість. Ганна Заєць розповідає, Травники з тих місць можуть називати зілляовиками – це люди, які виготовляють різні ліки з трав, роблять настоянки для будь-яких потреб. Щоб бути травником, то потрібно розбиратися в різних нюансах. Недостатньо знати, як виглядає та чи інша лікарська рослина, а є ще багато факторів: рослину треба знати, знайти, зірвати в правильний час. Це велике знання, яке надзвичайно важко здобути. Є зілляовики, які не прагнуть розповідати про ці знання [59].

Мотив знахаря втілений в ілюстрації Тараса Шевченка, який зобразив її до твору Г. Ф. Квітки-Основ'яненка «Знахар» (див. Додаток 1, рис. 1.13).

Шевченко виконав цю картину за проханням самого Квітки-Основ'яненка, який, побачив його зарисовки на одному з листів [9].

Центральною фігурою, очевидно, є знахар, що прямує по своїм справам. На вигляд він чоловік середнього чи вже старшого віку, що йде з палицею в правій руці, а ліву поклав за спину. В нього худе лице, з чорними бровами та вусами й довгим носом. На голові напевно одягнена чорна каракулева шапка, що може свідчити, що він менш заможний (заможні носили сіру). На тілі в нього біла свита, підперезана полосатим шарфом. На ногах широкі полосаті штани та чорні чоботи [25].

Оточує чоловіка простий сільський пейзаж. На дальньому плані лінійно зображена хатина зі солом'яною стріхою, в якій з комина димить. В далі за плетеним парканом виглядають люди.

Середнім планом є стежина і паркан, які зображені з перспективою з лівого до правого боку. За парканом більш далі видно кущі та декілька соняшників. В паркана відтворена фактура лози, з якої він був сплетений. Під ним видніються рослини та низька трава. Тримаючись за паркан, ближче до знахаря, стоїть дівчина. Намальована вона схематично, затушована тінню. За дівчиною видніється дерево зі засохлими гілками. Досить просто, але водночас гарно передана фактура кори.

В ілюстрації гарно переданий пейзаж. Автор вдало використав де потрібно лінію, де потрібно штрих та пляму. Шевченко великий знавець в зображенні пейзажів та людей.

Якщо говорити за ворожок, можна зазначити за ще одну картину Шевченка «Циганка-ворожка», яка створена 1841 році (див. Додаток 1, рис. 1.14). Цей твір, безперечно, є зразком якісної акварелі. З назви ми розуміємо, що сюжетом картини є циганка, яка ворожить дівчині.

Оскільки циганка та дівчина центральні фігури – то вони є найбільш промальовані. Дівчина зображена в ніжних, світлих тонах: біла сорочка з широкими рукавами, червона спідниця з ромбовидним візерунком, червоний передник. Тканина детально промальована, але без надмірних темних тонів, що

створює ефект легкості. Обличчя в неї округле, шкіра з легким рум'янцем. Очі великі, з ніжним блиском, коричневого кольору. Вона тримає погляд на глядача і ліва половина обличчя знаходиться на світлі, а права – в тіні. Брови темні та широкі. Губи середнього розміру та ніжно-рожевого кольору. Ніс довгий з невеликими ніздрями. На її коричневому волоссі зав'язана червона стрічна з різними квітами над вухами. Дівчина стоїть босоніж, тримаючи лівою рукою фартух, а праву дає для ворожіння.

Циганка нахилилась до дівчини й бере її за праву руку. Погляд зосереджений на руці дівчини. Жінка дивиться своїми великими очима пильно, зосередившись на справі. Ворожка одягнена у смугастий коричневий балахон, а на голові в неї хустина в червоно-синю смужку, з-під якої видніється темне хвилясте волосся.

На спині жінка сидить малюк, замотаний в світлу тканину, смуглявий, як і циганка, з коротким, кучерявим темно-коричневим волоссям. Очі в нього, як у матері, круглі та темні. Дивиться він ніби на глядача й тримається своїми маленькими ручками за плечі мами.

Персонажі стоять біля дерев'яної хвіртки. Молодиця – всередині двору, а жінка-циганка ззовні. На дальньому плані видно блакитне небо та дерева в холодних відтінках, які знаходяться вдалині. Ліворуч, по краю картини розташоване дерево, яке росло, вигинаючись. Сам стовбур виконаний в коричнево-зелених кольорах, з прописаною фактурою кори. Листя загострене, схоже на кленове. На світлі воно має трав'яний відтінок, а в тіні суміш із синім. Під деревом намальовані рослини з листям, що нагадує пир'я. В правому нижньому куті картини бачимо ще рослини: одні схожі на кропиву, з порізаними листочками характерної форми; інші наче лопух, з великим листям.

Біля дівчини лівіше стоїть пес, який зацікавлено дивиться що вони роблять. Сам по собі він невеликий, з коричневою шерстю, довгим хвостом та вушками, що звисають донизу.

Що цікаво, ця молодиця напрочуд схожа на Катерину, яка зображена на однойменній картині Тараса Шевченка. Можна припустити, що ця дівчина була

праобразом Катерини, адже «Циганка-ворожка» створена в 1841 році, а «Катерина» [11] – 1842 році.

Висновки до першого розділу

Підсумовуючи всю інформацію, можна зробити висновок, що образ жінки-чаклунки є доволі складним в європейській історії. Хоча джерела були ще з дохристиянських часів, але саме в Середньовіччі, під впливом церкви цей образ активно почав розвиватися, проте більшою мірою з негативним підтекстом. Пройшовши великий шлях, він набув чимало характеристик, зокрема, що це непривітна стара жінка чи молода вродлива дівчина. Цей образ був за замовчуванням негативним, адже богослови не визнавали білої магії і зазначали, що жінка за замовчуванням гріховна. Відьом навчалися відрізняти по специфічних зовнішніх ознаках (хвіст, бородавки). Також в джерелах пишеться, що в різні часи вони збиралися на шабаші, творили злі вчинки. В деяких країнах (Німеччина, Швеція, Люксембург, Швейцарія, Австрія, Шотландія) підраховано величезну кількість обвинувальних вироків щодо чаклунства, в яких звинувачували жінок. Період, в який найбільше переслідували відьом у Європі тривав приблизно з 1560 року і до початку XVIII століття. Після цього періоду обвинувальних вироків ставало менше. Відьом та чаклунів ставало все менше і вони об'єднувалися в локальні групи.

На втілення образу відьми в образотворчому мистецтві вплинули трактати, як от «Молот відьом» та «Про ламів та жінок-піфоніків». Попри заборони на навіть зображення чаклунських практик, було багато картин зі зображенням відьом, зокрема, у творчості Альбрехта Дюрера, Сальватора Рози, Франциско Гойї та інших. І, як бачимо ця тематика була популярна серед людей різного класу. Зображали стереотипи, з якими пов'язували відьом: сцени, пов'язані зі чаклунством, некромантією, ворожінням. Також втілювали відьом разом зі демонічними сутностями. Наявні зразки зі проведенням шабашу, на якому чаклунки поклонялися дияволу та здійснювали обряди.

В історії України відьми не переживали такого тиску, бо православна церква не писала трактатів і не налаштовувала всіх проти відьом. Український фольклор багатий на описи чаклунок, чим вони займалися, як можливо від них захиститися. Хоч відьомство і було знане на наших теренах, проте творів образотворчого мистецтва майже не знайшлося. Утім, варто відзначити твори Т. Шевченка: «Відьма», «Знахар» та «Циганка-ворожка».

РОЗДІЛ II

ТВОРЧА РОБОТА «УКРАЇНСЬКА ЖІНКА-ВІДЬМА»

2.1. Вивчення зразків відповідного мотиву в творчості світових митців

Після огляду картин митців від Середньовіччя до XIX століття помітно, наскільки образ відьми був складний і водночас цікавий. Були зображені як красиві оголені дівчата, так і старі жінки. Автори зображали шабаші з бенкетуванням, відсилалися до міфологій, зображали відьомську атрибутику.

Також було проаналізовано український фольклор. Перекази предків багаті на опис відьом: хто вони такі, чим займалися, як можна було від них захиститися.

Задля роботи над конкретним образом, спочатку було втілене загальне бачення в початкових ескізах. Основними ідеями були: відьма, що чарує з атрибутикою та відьма, яка краде хмари.

Вивчення зразків відповідного мотиву важливе для виконання практичної частини, зокрема для зображення пейзажу та для розуміння освітлення фігури. Зразки відбиралися відповідно до необхідності отримати приклади пейзажів, на яких втілений вечірній або нічний час через те, що ці періоди доби виділяються своєю містичною атмосферою. Також обиралися картини зі зображенням дівчат з свічковим освітленням, щоб передати колорит зі специфічним світлом.

Першим зразком є картина Володимира Орловського «У лугових заростях (Подільська губернія)» (1890) (див. Додаток 2, рис. 2.1). Ця робота привернула мою увагу своїм контрастом – зображення берега з правого боку з травою та камишами, та деревами в тепло-зеленій гамі, а водойми та дерев на дальньому плані втілено в синьо-зелених, темних кольорах. Композиція та колорит дали змогу досягнути глибини пейзажу.

На дальньому плані зображено небо в синьо-жовтих світлих тонах. Також видніються високі дерева з густою кроною. Відчувається, що ці дерева розташовані на відстані завдяки переважно синього колориту та відсутність прописки. На кронах загальними плямами помітні блакитні рефлекси від неба, та жовто-вохрові від сонця.

Повз дебелих дерев протікає річка, яка стелиться до лівого кута картини. Скупчення дерев створює тінь на водоймі, що вона здається майже чорною. Тільки на передньому плані помітно блиск синього відтінка. З лівого боку річки видніється берег з синьо-зеленими кущами та травою, місцями з теплими відтінками, а на воді видніється лататтям.

Біля правого берега видно як чоловік на човні рибалить зі спорядженням. Він зігнувся в лівий бік, ніби намагається дістати з води рибу. Він розташований збоку до глядача, з сірою футболкою та світлими шортами. Зачіска в нього коротка та чорного кольору.

На картині правий берег зображено більший за площею, ніж лівий. Він освітлений теплим жовтим світлом і на ньому росте салатова трава та куші. Фактура трави відрізняється від кущів, адже автор зобразив рослинність вертикальними розтертими масками. Куші на середньому плані прописувалися, ймовірно, круговими та втоптуючими рухами пензля. Завдяки різниці в написанні цих елементів, вони не зливаються. Також темно-зелена з теплим колоритом тінь додає глибини кущам і відділяє їх від трав'яного покриву.

На передньому плані бачимо дерево з довгими гілками та об'ємною кроною, що зображена в верхній частині картини. Це дерево прописане не загальними формами, а втілена деталізація фактури довгого вузького листа. Воно має теплий колорит, тільки тіньова сторона має холодні зелені відтінки. Серед об'ємного листа ховаються тонкі бічні гілки коричневого кольору. Орловський вдало використав синій колір для зображення віддаленого листа, що додає картині реалістичності. Стовбур має сіро-зелений колір з не надто помітним рельєфом кори. Його огортає плетуче зілля. В правому куті картини зображена досить детально кожна травинка, що має свій об'єм, та співвідношення теплих і холодних відтінків.

«Вечір в Україні» – це ще одна картина українського художника, яка стала натхненням для моєї творчої роботи (див. Додаток 2, рис. 2.2). Архип Куїнджі написав її в 1878 році. Вона підштовхнула до певної стилізації пейзажу.

Автор зобразив, як проходить вечір в Україні. Кольорова гама переважно тепла, з контрастними акцентами. Враження від неї ностальгійні, але водночас присутні ноти неспокою.

На дальньому плані зображене небо в світло-жовтих, рожевих і знизу сіро-синіх кольорах. Видніються невеликі рожево-фіолетових хмаринки, які в польоті розпадаються ще на більш дрібні частини. Оскільки на картині втілений горбистий ландшафт, то на дальньому плані видніються дерева та пагорби, які зображені хвилеподібним силуетом.

У верхній частині над центром картини, на найвіддаленішому горбі, дерева зображені в синій гамі та загальними обрисами. Світло на них попадає, але злегка. На його вершині помітно класично сільську хатину – білі стіни та солом'яною стріхою. За рахунок освітлення західна стіна, зображена рожево-оранжевою, а інша, що в тіні – синьою. Сама земля перебуває в тіньовій частині, тільки трава біля хати зображена більш світлою по тону, зеленою з легким колоритом неба. Видніється ледь помітна сірувата стежина.

Другий по дальності пагорб розмістився дугою від центра до правої частини картини. Дерев, що зовсім далеко зображені прямою. Ті, до яких потрапляє світло – в них освітлені крони зелено-жовтуваті, а тінь синьо-зелена. Майже на середині пагорба поміж дерев бачимо вохристо-зеленуватий дах та жовтуватий комин. Перед хатиною пролягає стежина, що продовжується ще з минулого горба. На світлі вона вохрова, трохи коричнева. В тіні її колір змінюється на більш синьо-зелений. Поза стежиною рослинність набуває більш оранжево-коричневого кольору. Дерев, що зображені біля правого верхнього кута, мають основні світло-тіньові плями. Трохи нижче бачимо великі, проте разом з цим охайні кущі, що зображені в теплій кольоровій гамі, на відміну від дерев вище з контрастними чорними тінями. Але вони детальніше прописані, ніж дерева на дальньому плані.

По центру знаходяться дві хатини, які зображені одна за одною. Сторони, на які потрапляє останнє сонячне проміння, мають жовто-рожевий колір. Стіни, що знаходяться в тіні, сіро-синього та місцями яскраво-зеленого відтінків. Хата,

що ближче має невеликі темні вікна, вохрові двері та дашок над ними. Розділюють ці споруди темно-зелені куші. Ці хатини знаходяться на невеликому горбку, перед якими на спуску ростуть великі дерева. Їх автор прописав найбільш детально: в тіні наявні сині, зелені, чорні відтінки; на світлі основним є трав'янисто-зелений зі вкрапленням жовтих та рожевих відтінків. Делікатними мазками виявлено світло на стовбурах. З правого боку перед хатами трава має тепло-зелені з коричневим відтінки.

Внизу схила видніється невисокий паркан з лози. Біля входу в двір – соняшники, які вже схилили свої голови. Їх помітно не одразу, але проміння ледь підсвітило пелюстки. Зі схилю стежка завернула на ліво, де по сторонах ростуть дерева з тим же теплим і темним колоритом. Ця дорога веде ще до однієї хатини, зі схожим забарвленням та освітленням, як вище перелічені.

Варто зауважити, що на цій картині стандартного переднього плану немає – все оповите тінню від дерев, які є поза кадром. На мою думку, це зроблено не випадково, а тому, що цей контраст допомагає зосередитися на центральних будинках та деревах, що біля них. Хоч це захід сонця, але в пейзажі присутні холодні відтінки для підтримання балансу. Архип Куїнджі хоч і не деталізував ті ж дерева чи хати, але в цьому помітна його манера та стиль написання.

Григорій Світлицький в картині «Сільська вулиця при місячному сяйві» 1920 року показує нічний сільський пейзаж (див. Додаток 2, рис. 2.3). Він втілений узагальнено та стилізовано.

Дальнього плану в цій картині не так багато: чорне небо; стилізована церква, що знаходиться праворуч недалеко від верхнього кута; дерева, що зображені перед церквою подані в чорно-зелених кольорах. Поміж зелені сховалася звичайна селянська хатина з темно-коричневим дахом і ледь помітним блакитним світлом від місяця.

Від лівого нижнього кута до дерев з хатиною на дальньому плані простягається широка стежина. Вона зроблена загально, помітно загальне зображення земляної коричнево-чорної дороги, по якій колеса зробили сліди з травою по боках. Прописано широкими мазками з розтушовкою. Тільки від

місяця потрапляє трохи розсіяного білого світла. На передньому плані видніється тінь від дерева, та дорога світліша по тону, ніж в далі. Дальше середини дороги прямує чоловік, одягнений в сірі широкі штани, білу сорочку та чорну високу шапку, тримаючи щось в руках. Він зображений загально, без будь-яких деталей.

Попід дорогою вряд розташувалися селянські хатини, представлені узагальнено, огорожені парканом з дерев'яних дошок, різних по розміру. На освітлених ділянках вони ніби світяться білим. Тінь на стінах сірого кольору. У вікнах видніється тепле жовто-гаряче світло. Позаду хатин – ряд дерев, яких майже не видно через брак світла. Григорій Світлицький створив нічний пейзаж, наче простий, але цікаво й майстерно написаний.

Разом зі пейзажами, був здійснений пошук картин з жіночою натурою та штучним освітленням. «Святочне ворожіння» (1888) є однією з багатьох реалістичних сюжетних творів Миколи Пимоненка (див. Додаток 2, рис. 2.4). В ній поєднано багато нюансів: зображення дівочого портрету, освітлено фрагмент побуту, втілений український костюм.

Інтер'єр прописаний частково та загально, хоча в добірці автора числені зображення людей з різноманітним оточенням. Сюжетом є ворожіння дівчат зі свічкою в куті кімнати. Незважаючи на те, що стіни білі, при специфічному освітленні частина, на яку потрапляє світло є світло-сірою, жовтуватою, з блакитними і рожевими рефlekсами (такими кольорами зображені спідниці), але переважно на стінах сформована тінь в коричневих, сірих, синіх кольорах. Сам кут будинка розміщений майже з лівого боку картини. Праворуч помітно частину вікна, яке зафарбоване синім, адже на вулиці стемніло. Дивлячись нижче, помітно стіл зі скатертиною, яка вохристого кольору з сіро-блакитними тінями. На столі стоїть глечик з вузьким горлом, схожий на тикву [22]. Молодиці сидять на коричнево-вохристій лаві. Автор передав загальну фактуру дерева з тріщиною на дошці.

У центрі композиції – двоє молодих дівчат, темноволосі, чорноброві й кароокі. Дівчина, що сидить далі від глядача, поклавши свою праву руку на стіну й дивиться на тінь від воску. Обличчя в неї рум'яне та кругле, погляд мрійливий,

гарна посмішка. Оскільки джерело освітлення знаходиться трохи знизу, то в неї більш чистими кольорами прописане підборіддя, нижня частина щічок, нижня площина носа, зона під бровами та верхні повіки. По мірі споглядання на обличчя знизу до верху інтенсивність світла зменшується, а коричневі, червоні тіні посилюються. Сорочка найбільше освітлена біло-жовтим на грудях та плечах. Основним були світлі оранжеві, рожеві та фіолетові кольори. Тіні ж мають сірі, темніші фіолетові, сині відтінки. На рукавах помітна вишивка, яка зображена рожевим і не має детального орнаменту. Синьої спідниці зі зображеного ракурсу майже не видно, а передник добре помітно. Він переважно сірий, з блакитними, вохристими, фіолетовими мазками.

Друга дівчина сидить, тримаючи в правій руці свічку, а в лівій тримає вилиту воскову фігуру. Таким чином вони проводять ритуал ворожіння на воску [5]. Дівчина зі свічкою на вигляд трохи старша, ніж перша. Освітлення на лиці падає схожим чином. В неї більш видовжене обличчя, губи трохи привідкриті. Тіньова частина обличчя зображена коричневим зі вкрапленням чорних кольорів. Сорочка в дівчини більш жовта, адже свічка до неї знаходиться ближче, а також присутні вкраплення рожевого та вохристого кольорів. Тінь сіра, синя та коричнева, але рефлекси від вогню додають ще тьмянний жовтий відтінок. Складки на одязі пропрацьовані реалістично, в потрібних місцях є затемнення, рефлекси. Права рука переважно освітлена, вохристо-рожева. Ліва рука, перед світлом – коричневого та синього кольорів. На пальцях, куди потрапляє яскраве світло, колір аж яскраво-червоний. Спідниця червона, але майже вся в тіні й набуває коричневого та синього колориту. Фартух Рожевий фартух автор збагатив вохристо-жовтими відтінками на освітлених ділянках, тіні – коричнево-рожеві з фіолетовими акцентами.

Колориту картині додають різнобарвні намиста на тендітних дівочих шиях – бісерини червоні, зелені, блакитні, білі й жовті. Однозначно, ці аксесуари додають шарму.

Микола Пимоненко, безумовно, один із кращих художників ХІХ століття. Він створював дійсно професійні роботи та став ключовою персоною в українському живописі.

«Дівчина зі свічкою. Автопортрет» це твір модерного стилю, виконаний Зінаїдою Серебряковою (див. Додаток 2, рис. 2.5). Тут головний акцент зроблений на обличчі, яке зображено в три четверті. Воно в цілому рівномірно підсвічене полум'ям свічки. Має ніжні тілесні відтінки та рожеві щоки з носом. Очі достатньо великі, як блискучі намистини. Брови темно-коричневі тонкі, як і волосся, яке зібране назад. Невелика тінь падає від носа на ліву частину обличчя, щоки та лоба.

Зінаїда стоїть боком до глядача та одягнена в довгу блузку з широкими рукавами, білу на світлі, з жовтими вкрапленнями. Тінь має сірі, сині та чорні відтінки. Складки зроблені стилізовано: вони не мають плавних розтушованих переходів. Головною характерною рисою написання ділянки тіні є прийом штрихування. На комірі присутній рефлекс від світлого обличчя дівчини.

Фон опрацьований в авторській манері – місцями полотно не перекрите фарбою, що створює ефект світіння основи. Мазки зроблені досить експресивно. Найбільша концентрація чорного міститься навколо жіночого силуета.

Автопортрет Серебрякової поєднує в собі як і достатньо прописане обличчя, так і загально, навіть графічно зображений одяг і фон. Це дійсно цікаво виглядає, попри те, що картина створена олійними фарбами.

«Розкаяна Марія Магдалина» картина Жоржі де ла Турі, французького живописця ХVІІ століття (див. Додаток 2, рис. 2.6). Сюжет теж зосереджений на особі молодої дівчини. Єдиним джерелом освітлення є свічка, якої глядачу не видно, тільки виглядає язик вогню позаду черепа. Колорит достатньо простий: Найбільше чорно-коричневих відтінків з додаванням коричнево-оранжевого, жовто-вохрового та білого.

Нижня частина полотна перебуває в майже повному мороці – ніг, сукні, підлогу під столом не помітно. Світло ледь-ледь потрапляє на частину підлоги, підкреслюючи коричнево-оранжевим відтінком.

Головним контрастом є руки дівчини – правою вона підпирає обличчя, а ліва торкається черепа своїми тендітними пальцями. Череп поставлений в профіль, наче дивиться на неї. Зона передпліччя, плеча та рукав покриті вохристо-білим світлом. Напівтінь та тінь зображені надзвичайно майстерно: на шкірі проявляється коричнево-червоний з чорним; на тканині – більш сірий з коричневим. Але й на сукні присутні рефлекси від шкіри та джерела світла. Ліва рука майже чорного кольору з додаванням коричневого. Тільки на передпліччя потрапляє трохи світла. Спина та бік теж перебувають в повній тіні. Складки зображені цілком професійно, вони ніби стікають по тілі дівчини.

Видовжене обличчя дівчини показано в профіль. Шкіра має коричневі, ледь оранжеві, сіруваті відтінки, які плавно переходять один в одний. Волосся темно-коричнєве, світло потрапляє на декілька пасм, зафарбовуючи одне у вохристий, а інше в коричнево-оранжевий відтінок. Тінь спускається від руки до шиї з декольте.

Невеликий фрагмент столу наповнений різними речами. Окрім черепа, який знаходиться лівіше від центра картини і стоїть на підставці та свічки, що розміщена поза цими об'єктами, з лівого боку ще стоїть чорна рама, велика кількість складеного паперу та мішок. Рама має ще додаткові металеві кути й виблискує жовто-білим.

Портрет Жоржа де ла Тура демонструє загадковість. Наче зображений звичайний вечір, але дівчина занурена у внутрішній світ. Вишукана колірна гама змогла підкреслити цей стан.

2.2. Робота над ескізами, виконання картону

Робота над ескізами була не такою простою, як може здатися на перший погляд. Оскільки моєю метою було зображення картини «Українська жінка-чаклунка», то потрібно було придумати доречний та цікавий мотив. Важливий баланс між впізнаваністю та зрозумілістю образу й певною новизною та відсилками. Основними напрямками, які було обрано для виконання ескізів – це сцени чаклунства та викрадання хмар. Перший мотив хоч і класичний, але він

всіма впізнаваний та його можна по-різному реалізувати. Другий відомий більше серед мешканців Закарпаття і він був би більш захоплюючим для глядача.

Спочатку було прийнято рішення зробити декілька ескізів простим олівцем, щоб обрати найцікавіші та виконати їх в кольорі. Три ескізи зображували жінок в процесі чарувань.

Одна зображена в приміщенні та сидить за столом, збираючи потрібні трави для зілля (див. Додаток 2, рис. 2.7). На столі чимало атрибутки: трави, свічки та посуд. На задньому плані з лівого боку підвішені сухоцвіти. Праворуч на полицях зберігаються різні баночки. Дівчина дивиться на стіл, обличчя, з вираженими вилицями, затиснутими губами, великими очима та гоструватими бровами зображене анфас. Її зображено з родимкою на щоці, адже у фольклорі розповідається, що відьми могли їх мати. Дівчина правою рукою вона бере необхідний компонент для чаклунства.

На другому ескізі зображена дівчина на березі водойми біля камишів з відьомською атрибуткою (див. Додаток 2, рис. 2.8). Перед нею палає невелике багаття з посудиною для зілля, поряд – великий плоский камінь з травами. Дівчина додає складники у чарівний розчин. Вона одягнена в сорочку з геометричною вишивкою на грудях та довгу спідницю. Обличчя невелике з тендітними рисами. Волосся пряме, середньої довжини, одне пасмо закладене за вухо.

Третій ескіз показує дівчину, яка ворожить на вулиці зі свічками (див. Додаток 2, рис. 2.9). Правою рукою вона тримає меншу свічку, намагаючись запалити іншу, а лівою спирається на пеньок. Дівчина схилилась над полум'ям. В неї тонкі риси обличчя, але очі великі та виразні. На голові – вінок з польових рослин. Сорочка привідкриває плечі.

Два інші ескізи демонструють процес викрадання хмар жінками-чаклунками серед гірської місцевості.

Одна на фоні гір та соснового лісу стоїть на підвищенні (див. Додаток 2, рис. 2.10). Позаду зі її кошика-рюкзака вилітають хмари, що вона викрала. Невеликий згусток хмар вона тримає в правій руці. Лівою вона тримає лямку від кошика.

Сорочка в неї довга, що дістає до землі. На грудях та на рукавах на частині біля кисті є вишивка. На правому стегні висить невелика торбинка. Волосся довжиною нижче плечей. Обличчя довге та з гострими рисами. Ніс довгий, очі звичайного розміру, брови тонкі.

На другому ескізі дівчина біжить з пагорба, який вкритий густою травою (див. Додаток 2, рис. 2.11). Позаду видніється пейзаж гір та лісу та повний місяць, який прикривають хмари. Постать зображена збоку. Вона в довгій сукні, низ якої майорить від руху та вітру. На рукавах та на спідниці є вишивка. В неї на плечах теж є кошик-рюкзак, в якому сховані хмари, які вилітають зі щілини. В обох руках тримає хмари: права піднята доверху, а ліва спущена вниз. Волосся густе, інтенсивно розвивається в правий бік. Загалом обличчя невелике, тільки брови достатньо широкі та короткі. Погляд в дівчини спокійний.

В процесі було обрано три найкращі ескізи: дівчина на березі, жінка, що стоїть біля пенька та дівчина, яка бігла з викраденими хмарами.

В першому ескізі загальний колорит синьо-зелений, без надто темних акцентів. Рослинність ближче до переднього плану більш теплих відтінків (див. Додаток 2, рис. 2.12). Чим далі, тим більш синьою вона зображувалася. Вода достатньо світла, ближче до берегу додавалися темніші сині та зелені відтінки. На великому камені зображене різне зілля для чарів, дві свічки жовто-тілесного кольору. Кам'яний прилад для нагріву був замінений на металевий з чотирма ніжками. Зверху стоїть горщик в коричневих кольорах, над яким зображені руки. Сорочка в сіро-блакитних кольорах зі червоною вишивкою. Обличчя зображено в більш холодних відтінках, ніж руки, а саме: тілесні, фіолетові, сині та коричневі. Волосся коричневе з блакитними рефlekсами.

Другий ескіз є достатньо яскравий (див. Додаток 2, рис. 2.13). Жінку-чаклунку оточує природа в синьо-зелених, місцями яскравих тонах. На дальньому плані зображене багаття з силуетами, а за ним по горизонталі протікає річка. Обличчя на підборідді жовто-тілесного кольору, адже джерело освітлення знаходиться знизу. Щоки та ніс рожеві, на вилицях зелено-сіра та трохи коричнева тінь. Ніс довгий та на кінчику червоний. Брови насиченого

коричневого кольору. Лоб більш темний по тону та має коричнево-фіолетову тінь. Волосся коричневе з жовто-червоним світлом і синіми рефlekсами від оточення. Руки ближче до вогню, тому більш яскраві за кольором. Наявні жовті, оранжеві, червоні, а в тіні коричневі кольори. Свічка яскраво-червона зі жовтим полум'ям. Миска вохристо-коричнева, зроблена з глини, а падаюча тіть синьо-фіолетова. В ємності видніється вода зі жовто-білим світлом, що падає на неї. Також на пеньку лежить коріння тирлич-трави. Сорочка має багато кольорів від світла та рефлексів від оточення. В основному вона блакитна, з синіми, фіолетовими, рожевими, жовтими мазками. Вінок зі трав'янисто-зеленого кольору з біло-жовтими квітами.

На третьому ескізі переважно холодні відтінки (див. Додаток 2, рис. 2.14). Пейзаж виконаний в сіро-синіх кольорах, з жовтим місяцем. Дальній план зображений загально та з ефектом нагнітання. На передньому плані трава має яскравіші відтінки – зелені, вохристі, блакитні. Сорочка блакитно-сіра, з зеленим, жовтим, червоним та синім візерунком на рукавах. Хмари, що вкрала відьма на передньому плані сиві, хоча вдалині на небі вони сіро-сині. Волосся темно-коричневе з сірими рефlekсами. Шкіра бліда, майже як в померлого та навіть немає хоч малого рум'янцю. Брови світло-коричневі, губи темні. Обличчя не має інтенсивних тіней, тільки спускається тінь від брів на верхнє повіко та на підборіддя і шию. Солом'яний кошик на плечах вохристо-коричневий.

Після розгляду та аналізу представлених вище ескізів на перегляді дипломів, було обрано та затверджено ескіз зі дівчиною у вінку, що чаклує на пеньку (див. Додаток 2, рис. 2.13). Цей ескіз запам'ятався своїм колоритом та зображенням портрета дівчини.

В подальшому було завдання зробити картон – це повнорозмірне зображення (зазвичай на папері), яке переноситься на фінальну поверхню. Оскільки в мене формат полотна 80х60 см, то мені потрібно було склеїти 2 аркуші А2 формату, щоб отримати прийнятний розмір.

Далі перейшла до відтворення дівчини, пенька та іншої атрибутики на папері олівцем. Цей етап важливий в першу чергу для коректного відтворення

ескіза, а саме фігури дівчини. Після вдалого перенесення зображення тильну сторону натерла вугіллям, а потім зафіксувала його на холсті та перевела ескіз. Цей процес завершився контурним рисунком без затертостей та темних плям на полотні.

2.3. Етапи створення живописного полотна

Вслід за переведенням ескіза розпочато роботу над фоном. Почала прописувати небо темно-синьою фарбою, домішуючи фіолетового, трохи коричневого та ближче до низу більш світлим. Мазки залишено та не розтушовано. На дальньому плані зображено дерева загальною формою, використовуючи синьо-зелені та блакитні відтінки, передаючи об'єм листя. Берег, що зі сторони лісу на дальньому плані зображений зеленими з додаванням вохри. Вода, як і небо, теж темно-синього кольору. Вона була трохи втушована в берег, щоб не було різких ліній. Берег, що після русла, теж в синьо-зелених відтінках з додаванням тепліших зелених відтінків. Синьо-білим була прописана фактура трави, яка ніби ледь помітно виблискує. На краю берега, а саме з правого боку зображене дерево. Воно не надто велике синьо-зеленого відтінку зі коричнево-синім, місцями майже чорним стовбуром зі загально прописаною деревиною. Також на передньому плані більш детально прописані травинки білувато-синім кольором.

Переднім планом, який розпочинала писати є пень, на якому поставлені магичні атрибути. Оскільки сам пеньок не освітлюється, то він в темно-коричневих, синіх з додаванням фіолетових, червоних та вохрових кольорів. Його обліпили сіро-фіолетові гриби та синьо-зелений лишайник. На коричнево-вохристому розрізі, що освітлений біло-жовтим вогнем, розташовані свічка, піала та корінь тирлич-трави. Свічка стоїть біля лівої руки, яскраво-червоного кольору, віск від температури полум'я стікає по її стінках. Глиняна миска перебуває лівіше та попереду, ніж свічка. Вона освітлена частина вохристого з червоним рефлексом, а в тіні вона темно-коричнева, синя, фіолетова. Оздоблена елементами опішнянського розпису, що включають рожеві та сині квіти, зелені

листочки та чорний контур. Вода, яка всередині піали, ввібрала в себе всі кольори з оточення: від синьо-фіолетового до жовто-оранжевого. Праворуч, майже біля краю, видніється корінь тирлич-трави, що, як вже зазначалося, використовувався в чаклунстві [17]. Це коріння коричневе, освітлене жовтим світлом та зі синьо-фіолетовою тінню.

Безумовно, центром композиції є жінка-відьма, яка потребувала кропіткої роботи. Вона молода, вродлива, з довгим лицем, тонким рожевим носом, з густими темно-коричневими бровами та карими очима. Її пильний погляд зосереджений на вогні, який ледь-ледь вигнувся від подиху повітря. Щоки рум'яні, підборіддя та щелепа тендітні, освітлені жовтим світлом. Губи пухкі, червоно-рожевого кольору. Наявні тіні на носі, біля переносиці, на лобі та на щоці. Колір варіюється від зеленувато-сірого до синьо-фіолетового. Основний колір лица вохровий, з додаванням червоних, коричневих відтінків.

Домінуючий колір волосся – темно-коричневий. Незважаючи на це, завдяки світлу та рефлексам наявні жовті, червоні, сині, фіолетові та навіть зелені відтінки. Волосся розпущене, довге та два великих пасма спадають на шию та груди дівчини. Вся інша частина знаходиться позаду. На голові жінки знаходиться пишний вінок з польовими білими, червоними та синіми квітами. Тіньові частини зображені синіми та вохристими відтінками. Зелень в тіні теж більш темна та синя.

Шия та декольте підсвічене жовто-оранжевим. В тінях присутні червоно-фіолетові кольори. Привідкриті плечі, які червоно-оранжевого відтінку з фіолетово-коричневою тінню та блакитним рефлексом.

Сорочка освітлена майже на всьому лівому рукаві, спереду та половині правого рукава. Прописано роздільними, часом витягнутими жовто-білими, оранжевими, рожевими, червоними мазками. Тіньова частина пропрацьована схожим чином, з додаванням синіх, блакитних, фіолетових та зелених кольорів.

Оскільки руки освітлені меншою мірою, то вони більш коричнево-рожевого відтінку. Ліва рука, частиною передпліччя спирається на пень, а сама кисть трохи опущена донизу. Багато складних, проте водночас яскравих

кольорів: на світлі рожеві, оранжеві; в тіні коричневі, сині, фіолетові, червоні. Права рука зображена припіднятою, зона долоні жовто-тілесна. Зовнішня частина руки зі складними коричневими відтінками та з рефlekсами тих же кольорів. Оскільки руки – це складна структура, то прописані зі передачею об'єму. На обох руках є перстні коричнево-вохристого відтінку з жовтим виблискуванням. Правою рукою дівчина тримає тонку темно-червону свічку, яку прагне запалити від великої (див. Додаток 2, рис. 2.15; 2.16; 2.17; 2.18).

В цілому картина «Українська жінка-чаклунка» виконана більш стилізовано, зі яскравим та контрастним колоритом, який був трохи скорегований, щоб додати глибини пейзажу, щоб на темному тлі полум'я від свічки було справді яскравим. А також темно-синій та зелений колорит створив магічну атмосферу процесу чаклунства. Свічка та миска з водою – символізують вогняну та водну стихії, які використовують відьми. Розпис на піалі є елементом української культури (див. Додаток 2, рис. 2.19).

Зображувалася дівчина з дуальною концепцією, щоб глядач поставив собі питаннями: «Ця дівчина темна або світла? Які в неї наміри?». Я не прагнула втілити образ, який буде трактуватися одним чином, адже це обмежувало би сприйняття, і перевело цей образ в позитивну чи негативну сторону.

Висновки до другого розділу

Робота над картиною «Українська жінка-відьма» став цінним досвідом. Це був багатоетапний процес, під час якого створювались початкові ескізи, вивчались зразки відповідного мотиву, обирались найвдаліші варіанти та виконувались в кольорі. В процесі перегляду дипломних робіт, був обраний ескіз зі дівчиною у вінку.

Зразки вечірньо-нічних пейзажів обирались з оглядом на видатні твори українських митців, щоб надихнутися колоритом та композицією. Процес написання картини на форматі займав багато часу. На це вплинули великий формат полотна, аналіз зразків, сам процес написання, що вимагав уваги як до загального, так і до деталей.

В підсумку, було створено картину «Українська жінка-відьма», яка є стилізованою та колоритною. Вона має іконографічний портрет молодої дівчини, що займається чаклунством, оточена природою, з якою тісно пов'язана. Символіка стихій втілена в атрибутиці. Дівчина, на перший погляд, мила, але ми не знаємо її намірів. Світлини, які зображують процес виконання, представлено в Додатках.

ВИСНОВКИ

В дипломній роботі було надано символічно-історичні аспекти образу відьми на європейських теренах.

Метою дослідження було визначити символіку та еволюцію образу жінки-чаклунки в європейському мистецтві у зв'язку з історичними та соціальними змінами (XII-XIX ст.).

Завданнями дослідження були:

- визначити основні фольклорні мотиви, де образ відьми відіграє головну роль;
- дослідити характерні риси жінки-відьми у фольклорі країн Європи;
- обґрунтувати особливості символізму образу жінки-чаклунки та його кореляції зі відповідними художніми прийомами у творах європейських та українських митців.

Для аналізу інформації використовувалися різні методи дослідження: з філософського блоку – герменевтичний дозволив ґрунтовно інтерпретувати твори образотворчого мистецтва; з історичного блоку – історико-культурний, завдяки якому визначено характеристику жінок-чаклунок, історико-порівняльний (компаративний) дозволив шляхом порівняння встановити схожість та відмінність досліджуваного матеріалу; мистецтвознавчий метод було спрямовано на аналіз мистецьких творів.

Перший розділ описує історичні аспекти образу жінки-чаклунки в Європі. Зазначено, який був суспільний погляд на чаклунство, звідки цей образ пішов, які покарання застосовувалися. Проаналізовано твори художників від Середньовіччя до XIX століття. Досліджені фольклорні особливості відьми на території України та віднайдені декілька зразків образотворчого мистецтва, пов'язані з чаклунством.

Другий розділ зосереджується на творчій частині дипломної роботи. Описаний процес виконання картини «Українська жінка-чаклунка»: створення ескізів, підбір картин відповідного мотиву, процес роботи над повнорозмірним зображенням.

Теоретична частина дипломної роботи може застосовуватися задля вивчення історії становлення образу відьми XII-XIX ст. Зображення картин європейських митців є цінним джерелом для аналізу та поглиблення знань з образотворчого мистецтва в цій темі. В українському фольклорі міститься чимало легенд про вигляд, поведінку та іншу інформацію про відьом, що є нашою культурною спадщиною. Дана інформація може застосовуватися в загальноосвітніх та вищих закладах освіти. Теоретична частина може стати фундаментом для подальших досліджень цієї теми. Зображення картин можуть надихнути митців, що цікавляться міфологією загалом чи конкретно образом відьми.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Битва морських богів : веб-сайт. URL: <https://www.wikiart.org/uk/andrea-mantenya/bitva-morskikh-bogiv-1480> (дата звернення: 10.05.2025).
2. Відьми (чарівниці) // Гнатюк В. Нарис української міфології ; іл. О. Кульчицька. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. 263 с.
3. Відьми, чарівниці і опирі, чи то ж примхи і примхливі оповідання люду Українського : веб-сайт. URL: <https://mamayeva-sloboda.kyiv.ua/publ/vidmy-charivnytsi-i-opyri-chy-to-zh-prymhy-i-prymhlyvi-opovidannya-lyudu-ukrayinskoho/> (дата звернення: 30.10.2024).
4. Відьомський шабаш : веб-сайт. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O69001/witches-sabbath-oil-painting-francken-frans-ii/> (дата звернення: 04.04.2025).
5. Ворожіння на воді і воску на любов, майбутнє: значення фігур, воску вилитого на воді : веб-сайт. URL: <https://goodhouse.com.ua/poradi/13871-vorozhinnya-na-vodi-i-vosku-na-lyubov-majbutnye-znachennya-figur-vosku-vilitogo-na-vodi.html> (дата звернення: 11.05.2025).
6. Гнатюк В. М. Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків // Українці: Народні вірування, повір'я, демонологія. Київ : Либідь, 1991. С. 383–407.
7. Десять фактів про українських відьом : веб-сайт. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/10-faktiv-pro-ukrayinskikh-vidom/> (дата звернення: 30.10.2024).
8. Дмитро Саврій. Образ відьми в українській демонології : веб-сайт. URL: <https://lvivmedievalclub.wordpress.com/2023/01/05/образ-відьми-в-українській-демонолог/> (дата звернення: 30.10.2024).
9. Знахар : веб-сайт. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev7033.htm> (дата звернення: 27.04.2025).

10. Звідки походять відьми? : веб-сайт. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/vert_cul/2015/10/151023_vert_cul_where_do_witches_come_from_vr (дата звернення: 30.10.2024).
11. Катерина (картина Шевченка) : веб-сайт. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%28%D0%BA%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%D0%A8%D0%B5%D0%B2%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%B0%29 (дата звернення: 11.05.2025).
12. Милорадович В. П. Українська відьма: Нариси з української демонології / упоряд., пер., передм. О. М. Таланчук. Київ : Веселка, 1993. 72 с.
13. Міфологічні вірування // Енциклопедія історії України: Україна—Українці. Кн. 1 / редкол.: В. А. Смолій (голова редкол.) та ін. Київ : Наукова думка, 2018. С. 288–289.
14. Мольфа : веб-сайт. URL: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=мольфа> (дата звернення: 27.04.2025).
15. Мольфари - хранителі Карпат : веб-сайт. URL: <https://www.facebook.com/Galychyna/videos/1766118996817296/> (дата звернення: 27.04.2025).
16. Небесно-синій лазурит та всі його відтінки : веб-сайт. URL: <https://sorokastore.com/ua/nebesno-sinii-lazurit-i-vse-ego-ottenki> (дата звернення: 25.04.2025).
17. Потушняк Ф. Відьма та її ознаки // Літературна Неділя (Унгварь). 1944. № 5 (1 березня). С. 57–59.
18. Раковська Є. М. Образ відьми у європейському Середньовіччі: еволюція та мистецька репрезентація : веб-сайт. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/06e00ce1-dd19-4369-a40c-dd2abb778bd4/content> (дата звернення: 06.03.2025).
19. Савченко Г. Коротка історія. Що це за теорія змови : веб-сайт. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-55629653> (дата звернення: 11.03.2025).

- 20.Словник української мови: у 20 т. Т. 1 А-Б / НАН України, Укр. мовно-інформ. центр ; голов. наук. ред. В. М. Русанівський. Київ : Укр. мовно-інформ. центр, 2012. 1119 с.
- 21.Шевченко Т. Г. «Відьма» : веб-сайт. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=715> (дата звернення: 23.04.2025).
- 22.Тиква : веб-сайт. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3102584406523878&set=pcb.3102586299857022> (дата звернення: 06.05.2025).
- 23.Тиховська О. Уявлення про відьму у світогляді українців // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Ужгород, 2014. Вип. 19. С. 176–179.
- 24.Тортури за чаклунство: як у середньовічній Україні розправлялися з «відьмами» : веб-сайт. URL: <https://konkurent.ua/publication/63926/torturi-za-chaklunstvo-yak-u-serednovichniy-ukraini-rozpravlyalisya-z-vidmami/> (дата звернення: 30.10.2024).
- 25.Українське національне вбрання : веб-сайт. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5_%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B5_%D0%B2%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F (дата звернення: 27.04.2025).
- 26.Українські відьми. Хто вони, чи мали силу і чи відзначали Вальпургієву ніч : веб-сайт. URL: <https://ukrainky.com.ua/ukrayinski-vidmy-hto-vony-i-chy-spravdi-mayut-sylu/> (дата звернення: 30.10.2024).
- 27.Хто такі карпатські мольфари : веб-сайт. URL: <https://nibu.kyiv.ua/news/256/> (дата звернення: 27.04.2025).
- 28.A journey into witchcraft beliefs : веб-сайт. URL: <https://www.english-heritage.org.uk/learn/histories/journey-into-witchcraft-beliefs/> (Last accessed: 24.11.2024).

- 29.Apps L., Gow A. Male witches in early modern Europe. Manchester : Manchester University Press, 2003. P. 44–45.
- 30.Art and witchcraft in early modern Italy : веб-сайт. URL: https://www.academia.edu/110131421/Art_and_Witchcraft_in_Early_Modern_Italy (Last accessed: 24.11.2024).
- 31.Caro Baroja J. The World of the Witches. London : Weidenfeld & Nicolson, 1964. P. 83.
- 32.Cohn N. Europe's Inner Demons. New York : Basic Books, 1975. P. 206–218.
- 33.Davidson J. Articles on witchcraft, magic, and demonology: a twelve volume anthology of scholarly articles / ed. Brian P. Levack. New York : Garland Pub., 1992.
- 34.Due artisti ed uno scienziato : веб-сайт. URL: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1056/1/Amabile_Due_artisti_1891.pdf (Last accessed: 30.01.2025).
- 35.Duni M. Under the Devil's Spell. Syracuse, UK : Syracuse University Press, 2007. P. 118–122.
- 36.Ecouteux C. Un Sang Impur. La sorcellerie dans l'Ouest de la France, 1500-1750. Paris : Centurion, 1985.
- 37.Gardner G. B. Witchcraft today : веб-сайт. URL: https://www.magicgatebg.com/Books/INDEXII/Gerald_Gardner%20-%20Witchcraft_Today.pdf (Last accessed: 03.03.2025).
- 38.Ginzburg C. Ecstasies. Deciphering the Witches' Sabbath. New York : Pantheon Books, 1990. P. 96–104.
- 39.Gloger B., Zöllner W. Teufelsglaube und Hexenwahn. Wien : H. Böhlau, 1984. 252 c. ISBN 978-3-205-00548-3.
- 40.Gurney T. Witches flight : веб-сайт. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O69001/witches-sabbath-oil-painting-francken-frans-ii/> (дата звернення: 06.04.2025).

41. Herzig T. Witchcraft Prosecutions in Italy // The Oxford Handbook of Witchcraft in Early Modern Europe and Colonial America / ed. Brian P. Levack. Oxford : Oxford University Press, 2013. P. 249–267. (Oxford handbooks).
42. History of witches : веб-сайт. URL: <https://www.history.com/topics/folklore/history-of-witches> (Last accessed: 24.11.2024).
43. Imagining the witch: a comparison between fifteenth-century witches within Medieval Christian thought and the persecution of jews and heretics in the middle ages : веб-сайт. URL: <https://journals.library.ualberta.ca/constellations/index.php/constellations/article/view/17200/13698> (Last accessed: 24.11.2024).
44. Institoris H., Sprenger J. The Malleus Maleficarum / transl. and ed. with an introd. by P. G. Maxwell-Stuart. Manchester ; New York : Manchester University Press, 2007. XXXVIII, 526 c.
45. Kieckhefer R. Avenging the blood of children: anxiety over child victims and the origins of the European witch trials // The Devil, Heresy and Witchcraft in the Middle Ages: Essays in Honour of Jeffrey B. Russell / ed. Alberto Ferreiro. Leiden ; Boston ; Köln : Brill, 1998. P. 94–100.
46. Kwan N. Woodcuts and witches: Ulrich Molitor's De Lamiis Et Pythonicis Mulieribus, 1489-1669 // German History. 2012. Vol. 30, № 4. P. 493–527.
47. Mythologies of witchcraft in the fifteenth century : веб-сайт. URL: <https://muse.jhu.edu/article/236419> (Last accessed: 26.01.2025).
48. Paleotti G. Discourse on Sacred and Profane Images / transl. by William McCuaig ; introd. by Paolo Prodi. Los Angeles : Getty Publications, 2012. 368 c.
49. Pickett K. Top 10 depictions of witchcraft in art : веб-сайт. URL: <https://www.thecollector.com/witchcraft-art-top-depictions/> (Last accessed: 02.04.2025).
50. Russell J. B. Witchcraft and Witches in the Middle Ages. Ithaca ; London : Cornell University Press, 1972. 352 c.

51. Saturn : веб-сайт. URL:
<https://www.wikiart.org/en/peter-paul-rubens/saturn-1638> (дата звернення:
 11.05.2025).
52. Saturn devouring his son : веб-сайт. URL:
https://en.wikipedia.org/wiki/Saturn_Devouring_His_Son (дата звернення:
 11.05.2025).
53. Shakespeare's Macbeth: Antony Sher on art historical depictions : веб-сайт.
 URL: <https://artuk.org/discover/stories/shakespeares-macbeth-antony-sher-on-art-historical-depictions> (Last accessed: 24.04.2025).
54. The art history of witches : веб-сайт. URL:
<https://artuk.org/discover/stories/art-matters-podcast-the-art-history-of-witches>
 (Last accessed: 24.11.2024).
55. The civilisation of the renaissance in Italy : веб-сайт. URL:
<https://www.gutenberg.org/cache/epub/2074/pg2074-images.html> (Last
 accessed: 30.01.2025).
56. The devil's mark: the North Berwick witch trials in the visual arts : веб-сайт.
 URL: <https://www.hasta-standrews.com/scotland/2024/3/15/the-devils-mark-the-north-berwick-witch-trials-in-the-visual-arts> (Last accessed: 24.11.2024).
57. The era of early modern witch hunts in europe : веб-сайт. URL:
[https://munin.uit.no/bitstream/handle/10037/35314/article.pdf?](https://munin.uit.no/bitstream/handle/10037/35314/article.pdf?sequence=4&isAllowed=y)
[sequence=4&isAllowed=y](https://munin.uit.no/bitstream/handle/10037/35314/article.pdf?sequence=4&isAllowed=y) (Last accessed: 24.11.2024).
58. The myth of Medea being criminally cleared for killing a king and princess of corinth : веб-сайт. URL: <https://thehistorianshut.com/2022/01/19/the-myth-of-medea-being-criminally-cleared-for-killing-a-king-and-princess-of-corinth/>
 (Last accessed: 25.04.2025).
59. The portrait of the «Scapegoat woman» as witch : веб-сайт. URL:
https://gerflint.fr/Base/Turquie7/Arsal_Yavuz.pdf (Last accessed: 16.01.2025).
60. The witch in the art and text of the early modern period : веб-сайт. URL:
https://www.academia.edu/12424102/The_Witch_in_the_Art_and_Text_of_the_Early_Modern_Period (Last accessed: 24.11.2024).

61. The witch's body as a narrative and symbolic tool : веб-сайт. URL:
https://www.researchgate.net/publication/370480606_The_Witch's_Body_as_a_Narrative_and_Symbolic_Tool (Last accessed: 24.11.2024).
62. What's behind this woman's enigmatic expression? : веб-сайт. URL:
<https://christopherpjones.medium.com/the-notorious-portrait-of-a-mythical-love-affair-4851080fdaac> (Last accessed: 25.04.2025).
63. Which witch is witch? The female witch as the hag, seductress, and inverted woman in early modern art and memory : веб-сайт. URL:
https://www.academia.edu/12214123/Which_Witch_is_Witch_The_Female_Witch_as_the_Hag_Seductress_and_Inverted_Woman_in_Early_Modern_Art_and_Memory (Last accessed: 06.02.2025).
64. Why artists have been enchanted by witchcraft for centuries : веб-сайт. URL:
<https://www.artsy.net/article/alina-cohen-artists-enchanted-witchcraft-centuries> (Last accessed: 24.11.2024).
65. Why witches are women : веб-сайт. URL:
https://www.academia.edu/116195485/Why_Witches_Are_Women?email_work_card=view-paper (Last accessed: 24.01.2025).
66. Witch trials & witchcraft : веб-сайт. URL: <https://guides.loc.gov/feminism-french-women-history/witch-trials-witchcraft> (Last accessed: 24.11.2024).
67. Witchcraft : веб-сайт. URL: <https://www.britannica.com/topic/witchcraft> (Last accessed: 24.11.2024).
68. Witches : веб-сайт. URL:
<https://www.wikiart.org/uk/gans-baldung/witches-1514> (дата звернення: 11.05.2025).
69. Witches at their incantations : веб-сайт. URL:
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/salvator-rosa-witches-at-their-incantations> (Last accessed: 07.04.2025).
70. Words, woodcuts and witches: ulrich Molitor's De lamiis et pythonicis mulieribus : веб-сайт. URL:

https://www.academia.edu/20227993/Words_Woodcuts_and_Witches_Ulrich_Molitor_s_De_lamiis_et_pythonicis_mulieribus (Last accessed: 26.01.2025).

71. Zika C. The Appearance of Witchcraft. New York : Routledge, 2007. 336 c.

Додатки 1



Рис. 1.1. Ілюстрація, що зображує двох відьом на мітлі та палиці, з манускрипта Мартіна Ле Франка «Захисник Жінок», 1451.



Рис. 1.2. Альбрехт Дюрер «Відьма», приблизно 1500 рік



Рис. 1.3. Ілюстрація «Верхи на вовку», невідомого автора з трактату Ульріха Молітора «Про ламів та жінок-піфоніків», 1489.

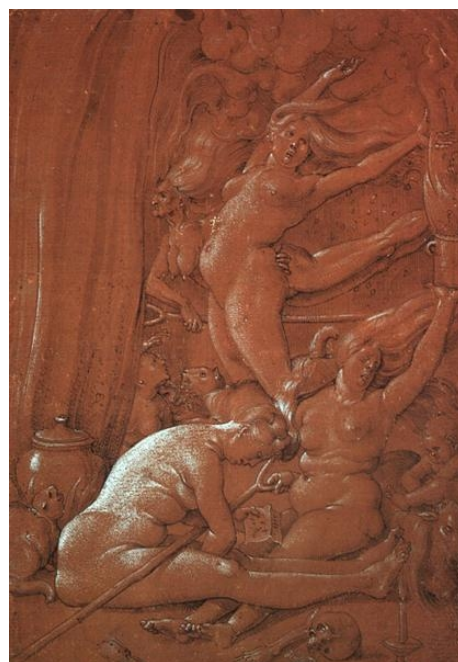


Рис. 1.4. Ганс Бальдунг «Відправляючись на шабаш», 1514.

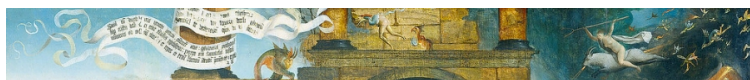


Рис. 1.5. Ганс Бальдунг «Відьми», 1508.



Рис. 1.6. Якоб Корнеліс ван Остсанен «Саул і Ендорська чаклунка», 1529.

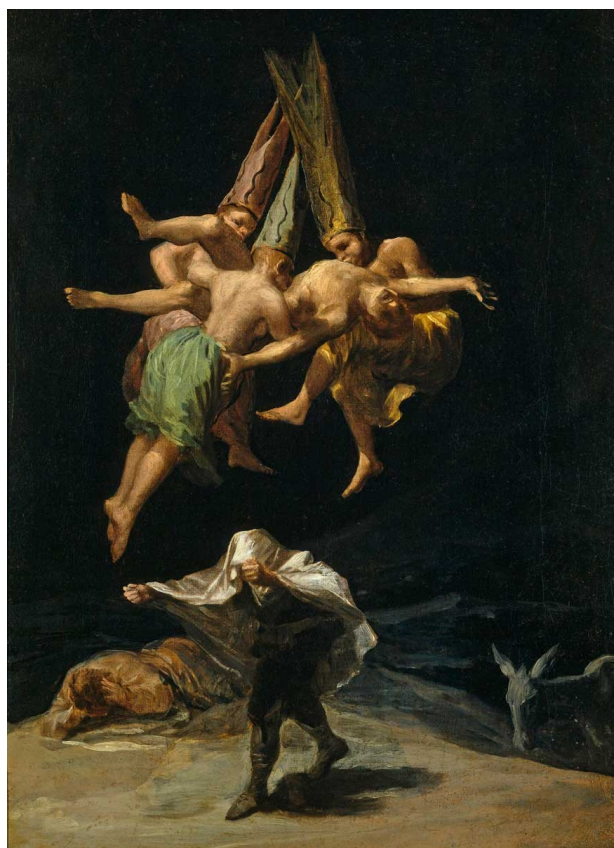


Рис. 1.7. Франс Франкен «Відьомський шабаш» , 1606.

Рис. 1.8. Франциско Гойя «Втеча відьом», 1798.



Рис. 1.9. Сальватор Роза «Відьми у своїх

заклинаннях», 1646.



Рис. 1.10. Генрі Фюзелі «Дивні сестри», 1783.



Рис. 1.11. Фредерік Сендіс «Медея», 1868.

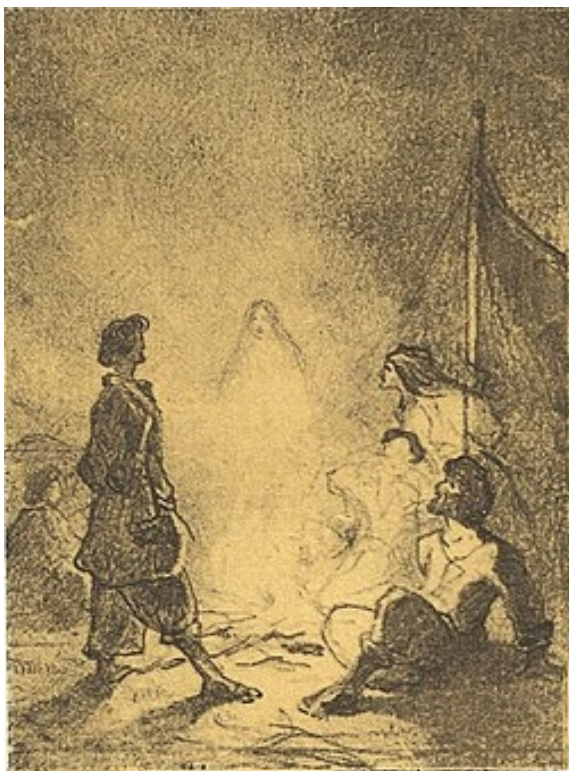


Рис. 1.12. Тарас Шевченко, рисунок до однойменної поеми «Відьма» 1847.

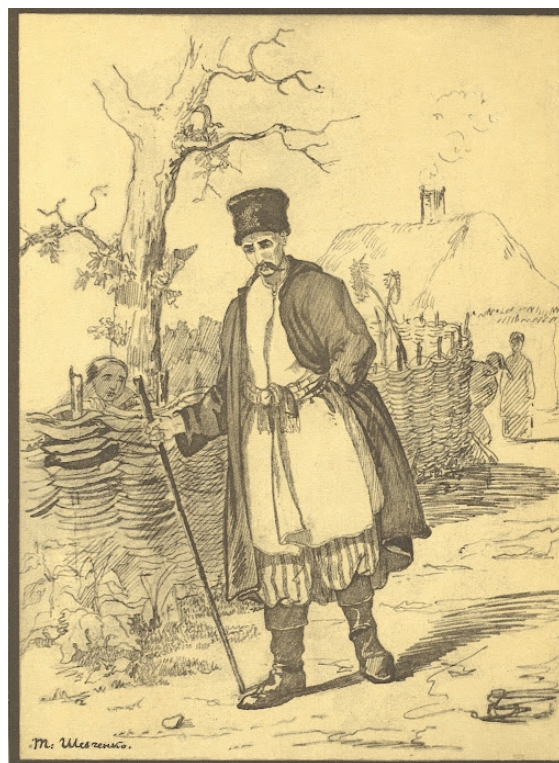


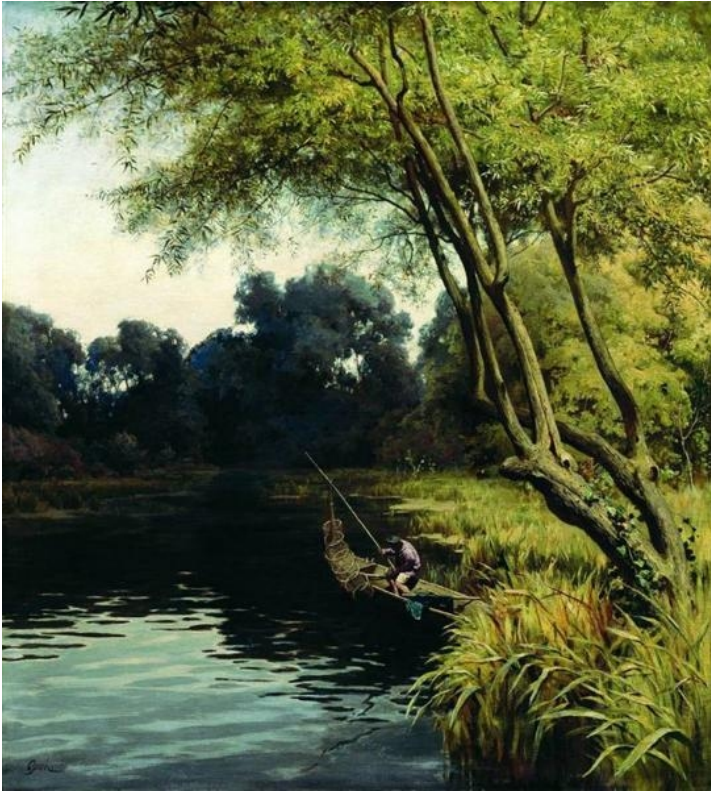
Рис. 1.13. Тарас Шевченко, ілюстрація до однойменного твору Г. Ф. Квітки-

Основ'яненка «Знахар».



Рис. 1.14. Тарас Шевченко «Циганка-ворожка», 1841.

Додатки 2



2.1. Володимир Орловський «У лугових заростях (Подільська губернія)», 1890.



2.2 Архип Куїнджі «Вечір в Україні», 1878.



Рис. 2.3. Григорій Світлицький «Сільська вулиця при місячному сяйві», 1920.



Рис. 2.4. Микола Пимоненко «Святочне ворожіння», 1888.

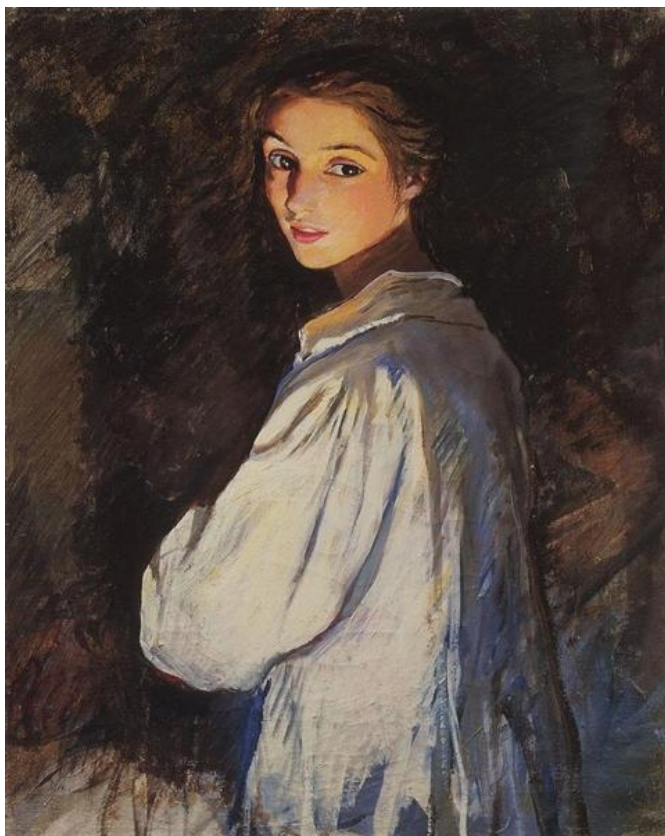


Рис. 2.5. Зінаїда Серебрякова «Дівчина зі свічкою. Автопортрет», 1911.



Рис. 2.6. Жорж де ла Тур «Розкаяна Марія Магдалина», 1630-ті роки.

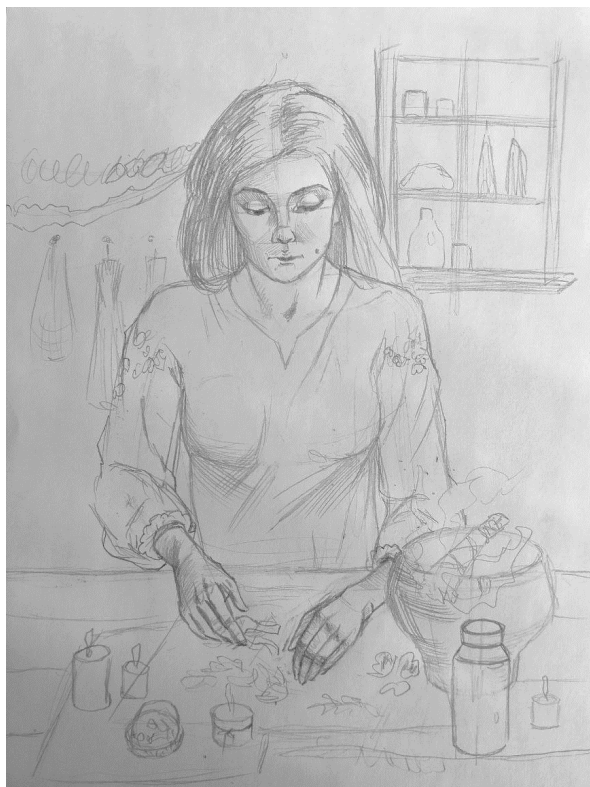


Рис. 2.7. Ескіз дівчини, яка сидить за столом і збирає трави для зілля.



Рис. 2.8. Ескіз дівчини на березі водойми з відьомською атрибутикою.



Рис. 2.9. Ескіз дівчини, що ворожить, використовуючи свічку, яка стоїть на пеньку.



Рис. 2.10. на фоні гір та соснового лісу стоїть на підвищенні.



Рис. 2.11. Ескіз дівчини, що біжить з пагорба.



Рис. 2.12. Ескіз дівчини на березі водойми з відьомською атрибутикою в кольорі.



Рис. 2.13. Ескіз дівчини, що ворожить, використовуючи свічку, яка стоїть на пеньку в кольорі.



Рис. 2.14. Ескіз дівчини, що біжить з пагорба в кольорі.



Рис. 2.15. I етап створення творчої частини.

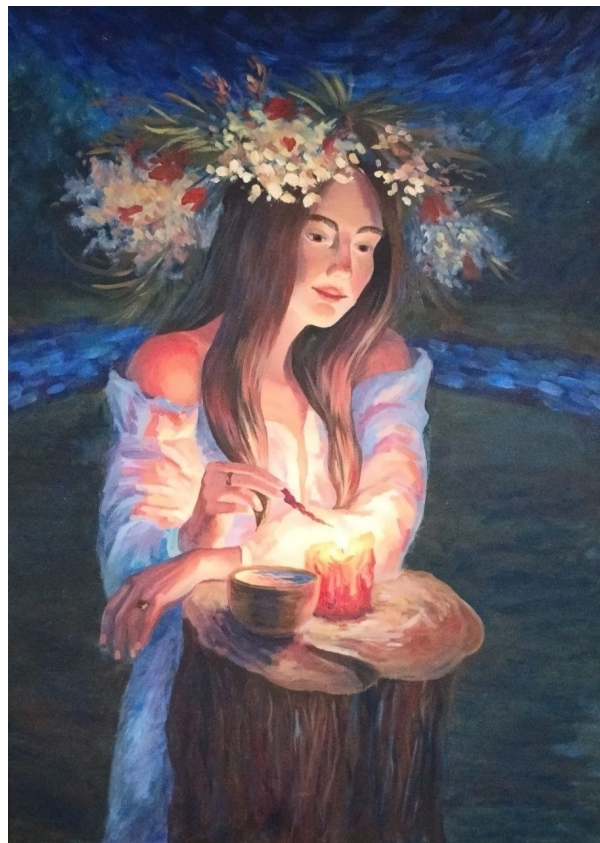


Рис. 2.16. II етап створення творчої частини.



Рис. 2.17. III етап створення творчої частини.



Рис. 2.18. Готова картина з рамою.



Рис. 2.19. Яцкова Юлія «Українська жінка-відьма», 2025, полотно, олія, 80 х 60.