

Ім'я користувача:
К-ра історії ст. світу

ID перевірки:
1015934140

Дата перевірки:
22.11.2023 21:46:00 EET

Тип перевірки:
Doc vs Internet + Library + DB

Дата звіту:
22.11.2023 21:47:45 EET

ID користувача:
34049

Назва документа: Магістерська_Угреньюк_М_М_Орнаментика_в_українському_народному_мистецтві

Кількість сторінок: 95 Кількість слів: 22812 Кількість символів: 168606 Розмір файлу: 360.50 KB ID файлу: 1015605439

0% Схожість

Збіги відсутні

2.5% Цитат

Цитати

20

Сторінка 98

Не знайдено жодних посилань

1.15% Вилучень

Деякі джерела вилучено автоматично (фільтри вилучення: кількість знайдених слів є меншою за 15 слів та 2%)

1.15% Вилучення з Інтернету

57

Сторінка 99

0.08% Вилученого тексту з Бібліотеки

3

Сторінка 99

Модифікації

Виявлено модифікації тексту. Детальна інформація доступна в онлайн-звіті.

Замінені символи

1

Орнаментика в українському народному мистецтві

Виконала: Уgrenюк М.М.

Керівник: Кожолянюк О.В.

ЗМІСТ

ВСТУП

РОЗДІЛ 1

Орнамент у системі народного мистецтва та етнічної культури

РОЗДІЛ 2

Український орнамент як вид ужиткового мистецтва

РОЗДІЛ 3

Орнаментика у традиційній вишивці та писанкарстві

ВИСНОВКИ

СПИСОК

ДЖЕРЕЛ

ТА

ЛІТЕРАТУРИ

ВСТУП

Актуальність дослідження. Сучасна світова культура містить в собі величезну спадщину у сфері різних видів зображального мистецтва. Під час дослідження найвизначніших пам'яток живопису, архітектури, скульптури та декоративно-прикладного мистецтва, не варто залишати поза увагою ще одну важливу галузь художньої творчості, а саме - орнамент (від лат. прикраса). І дійсно, виконуючи роль прикраси того чи іншого предмету, орнамент не в змозі існувати окремо, поза певним витвором мистецтва, оскільки він має прикладні функції. А витвором мистецтва лишається власне сам прикрашений цим орнаментом предмет.

Під час ретельного вивчення функції та ролі орнаменту стає зрозумілим, що його значущість у системі виразної цінності самого витвору мистецтва є набагато більшою, ніж суто функція прикраси, вона не обмежується лише одним прикладним характером. На відміну від фактури, кольору, форми, пластики, котрі не можуть існувати поза якимось певним предметом, при цьому не втративши своєї образності, орнамент спроможний зберегти її навіть у фрагментах чи при перемальовуванні. Також, цілому ряду орнаментальних мотивів притаманна стійкість, а це цілком дозволяє якийсь певний мотив використовувати протягом тривалого періоду часу на різноманітних предметах, на різних матеріалах, не позбавляючи при цьому його логіки орнаментальної форми.

Орнаментика як яскраве явище етнічної культури формувалася протягом досить тривалого часу. Вона накопичувала в собі досвід своїх творців, реалізувала його у вигляді досить розгалуженої системи знаків, мотивів і цілих орнаментальних комплексів. Статус самого орнаменту як категорії не тільки знакової, але і ментальної, як певного засобу

комунікації у суспільстві перетворює орнамент на одне із надзвичайно важливих джерел. За ним можна досліджувати напрями і шляхи виникнення та формування певних явищ етнічної культури, характер іншокультурних запозичень та міжкультурних контактів.

Орнамент є частиною матеріальної культури суспільства. Детальне вивчення, дослідження та освоєння найбагатшої спадщини світової художньої культури сприяє становленню уявлень у сфері історії культури, сприяє вихованню художнього смаку та робить більш глибоким внутрішній світ кожної людини. А творче освоєння та використання декоративно-орнаментального мистецтва попередніх періодів значно збагачує практику сучасних митців.

Дуже важливим, з точки зору вже сучасних підходів до дослідження етнічної культури, є виокремлення орнаменту як повноцінної категорії цієї культури, що вимагає комплексного аналізу. Це саме стосується і його першоджерел, котрі збігаються з зародком та початком культурогенезу й формуванням важливих культурних явищ таких як символіка і знакові системи та писемність. Представлені у нашій роботі матеріали, присвячені саме цій проблематиці, вони висвітлюють певні аспекти створення орнаментики як етнокультурної категорії і специфічні риси функціонування і статусу орнаментики.

Об'єктом дослідження є українське народне мистецтво. **Предметом** дослідження виступає традиційна орнаментика як важлива галузь народного мистецтва.

Метою дослідження є вивчення однієї із важливих та малодосліджених проблем розвитку етнічної культури та етнічного мистецтва, важливої галузі народної творчості, а саме традиційної орнаментики. Виходячи із поставленої мети, автор ставить наступні **завдання дослідження**:

- дослідити становлення орнаментики як самостійного явища;
- розглянути існуючі нині версії про походження орнаменту, його статусу у системі первісного мистецтва та мистецтва доби архаїки, адже саме у цей період закладаються основні функціональні особливості орнаменту, його роль у якості інформаційного джерела та своєрідного засобу комунікації й передачі інформації не лише синхронно, а і між різними поколіннями (діахронно), власне це і перетворює орнаменту на один із найважливіших факторів у збереженні та передачі етнокультурної інформації, отже - у збереженні етнічної свідомості;
- показати яке саме місце займає орнамент у мистецтві, соціальну основу орнаменту;
- виявити способи конструювання та художньо-образного моделювання орнаменту; виявити основні закономірності художнього розвитку орнаменту, спорідненість морфологічної структури різних елементів орнаменту в українському народному мистецтві у різні періоди;
- розкрити особливості традиційної української орнаментики у таких видах українського декоративно-прикладного мистецтва як вишивка та писанкарство.

Хронологічні межі дослідження у даній роботі автором зроблена спроба подати досить широкий часовий проміжок розвитку орнаменту як частини зображувальної творчості, починаючи від періоду первісності і закінчуючи особливостями орнаменту у XX ст.

Джерельна база. Наприкінці XIX – початку XX ст. у науковій літературі поступово сформувалася думка про розуміння та трактування орнаментики як не тільки самостійного, але і синтезуючого явища, котре об'єднує в собі різні види традиційного народного мистецтва. Основу

даного усвідомлення розглядаємої галузі образотворчості становила збиральницька та дослідницька робота різних діячів української художньої культури зазначеного періоду.

В останній третині XIX ст. у процесі поступового становлення українського мистецтвознавства починають окреслюватися провідні проблеми й пріоритетні дослідницькі галузі молодії, як на той час науки. Серед них вагоме місце займають завдання по визначенню національної своєрідності в українському народному мистецтві та архітектурі.

У сфері досліджень народного мистецтва самими помітними явищами періоду 1870-х років стали наступні дві роботи: доповідь Ф. Вовка [14] у Києві на III Археологічному з'їзді в 1874 р. і видання збірника українських орнаментів Олени Пчілки (О. Косач) [19]. Ці роботи у значній мірі обумовили увесь подальший шлях поступового розвитку мистецтвознавчих праць цього спрямування. Обидві зазначені праці були присвячені, на основі аналізу вишивки, характеристиці традиційного національного орнаменту. Так, взявши за основу матеріали конкретних збірок й регіонів, – Федір Вовк почав досліджувати експонати музею Південно-західного відділу Російського географічного товариства. А Олена Пчілка переважно розглядала мотиви узорів з Новгород-Волинського повіту. Обидва дослідники намагаються обґрунтувати самотність національного орнаменту.

Надзвичайно важливим був аналіз Федіра Вовка, який містив досить рідкісні як для того часу теоретичні узагальнення [14]. Відправною точкою у цьому дослідженні були публікації В. Стасова, що були присвячені народному орнаменту, тому зазначене дослідження будується на деяких порівняннях. Науковець зазначає, що на відміну від великоруського народу, народ український виявляє досить мало прагнення до орнаментального оздоблення у народній архітектурі, а значно більше таких прагнень виявляється у дерев'яних предметах домашнього вжитку. Досить побіжне

вивчення декору у різних видах народного мистецтва переконує вченого у тому, що самою виразною являється орнаментика української вишивки, оскільки саме вона дає можливість охарактеризувати барвне вирішення та типові елементи узорів. Констатуючи розповсюдження серед тогочасних публікацій з цієї проблеми принципу розподілу матеріалу на рослинні, тваринні та геометричні форми виключно на основі малюнку, та без урахувань вербальних визначень елементів, Федір Вовк висловив деякі сумніви щодо вичерпності зазначеного підходу [14, с. 320]. У якості прикладу він наводить геометричний за своєю формою малюнок розетки, який був утворений із двох перехрещених квадратів. Проте назва цього малюнку «рожа» може свідчити про стилізацію рослинного мотиву. Свій аналіз Федір Вовк будує на огляді форм всіх трьох згаданих груп орнаментів, а пізніше - найуживаніших кольорів. Говорячи про геометричний орнамент, вчений відмічав відносну обмеженість основних типів поряд із розмаїттям їхніх комбінацій. У мотиві зигзагу відмічена геометрична простота, на думку дослідника, ускладнювалася поєднанням двох перехрещених ламаних ліній та комбінацією барв. Також він відмітив, що мотиви ромбів та хрестів виділяються у різних варіаціях. Отже, комбінаторика визначається як основний засіб у формуванні геометричного орнаменту. При характеристиці рослинного орнаменту вчений констатував, що найбільш прості форми фактично кожного із мотивів зазначеного типу, становлять «дуже цікавий перехід від геометричних форм до форм рослинних для історії розвитку орнаменту» [14, с. 321]. Федір Вовк також співвідносить власне мотив з його назвою, він майстерно аналізує сам процес перетворення простої геометричної форми на ясно виявлену форму сосонки, квітки, винограду, «хмеликів» та ін. Підкріплений яскравими зразками орнамент іввербальний аналіз підкреслює виявлену вченим асоціативність народного мислення. Коли досить часто геометричні форми традиційного українського орнаменту, що

були пов'язані з реальними рослинами, і це було відбито у народних назвах.

Досить цікавим також є зауваження про те, що практично на усіх згаданих мотивах зображено тільки частини рослин, наприклад, листя і квіти [14, с. 322]. Відносно тваринних мотивів зазначається те, що вони досить рідко зустрічаються у традиційній українській орнаментіці – у переважній більшості тільки у тих регіонах які межують з російськими. Так, науковець перераховує певні мотиви павичів, півників та інш., які на рушниках, а особливо на рушниках крелевецьких та водночас зазначає, що всі ці рушники не мають у нас такого значення, як у інших народів, вони використовуються фактично виключно на весіллях, також у якості оздоблення над іконами. При характеристиці найпоширеніших барвних сполучень у українській орнаментіці було підкреслено залежність барвників від географії розповсюдження. На думку вченого червоний колір був притаманний вишивкам у північних частинах волинської і чернігівської губерній. На основній частині Лівобережжя перевагу віддавали поєднанню синього та червоного та досить рідко – із чорним; у південних регіонах України до основних кольорів – червоного та синього доєднується жовтий колір; на західному Поділлі та Галичині ці кольори комбінують із зеленим, чорним, коричневим та синім. Говорячи про географію форм, Ф. Вовк стверджує, що в північно-західному регіоні України простежується переважання геометричного орнаменту, а на південь простежується зростання рослинних мотивів, саме тут вони демонструють свою найбільшу завершеність. Найбільш досконалими за своїми художніми якостями Федір Вовк вважає узори, що були поширені на території Придніпров'я.

Підсумовуючи все вищесказане, Федір Вовк [14] сформулював деякі положення що стосуються відмінних рис у вишивці української орнаментики: «1. Малюнок узорів, переважно представляє наслідування

рослинних форм. 2. У малюнку вишивки наявна повна відсутність зображень цілих рослин, дерев, архітектурних фігур, фігур птахів та тварин, фігур людських. 3. Повне переважає синього та червоного кольорів, тільки на півдні України жовтого кольору» [14, с. 324].

Із огляду на очевидну фрагментарність зібраного фактологічного матеріалу, підсумовуючи своє дослідження Федір Вовк, намагається не висловлювати конкретних думок про походження українських традиційних узорів, проте всеж він зазначає у групі стилізованої рослинної орнаментики подібність певних мотивів з римсько-візантійськими зразками, а також із східними зразками. Більше спорідненості між орнаментами спостерігається у галузі найдавнішого за походженням геометричного орнаменту, оскільки він каже що «...примітивна орнаментика у всіх народів, незважаючи на свою самотність, має значну кількість спільного, і, що усі народи на самих перших щабелях своєї культури, винаходили собі майже однаковий геометричний орнамент» [14, с. 325].

Еволюція та регіональне поширення із півночі на південь за схожою схемою мотивів від простих геометричних і до вишуканих та розмаїтих прослідковується у альбомі Олени Пчілки (О. Косач) [19]. Тут представлені взори які розташовані за ступенем своєї складності як кольору, так і форми, що одночасно виявляє їхнє територіальне розповсюдження за місцевостями. Походження традиційного українського орнаменту Олена Пчілка виводить від давніх первісних геометричних, що були характерні для багатьох народів, підкреслюючи при цьому досить виразну «українізацію», яка виражалася переважно у розвитку декоративного оздоблення поверхні. В своїй науковій праці, основну цінність котрої становлять таблиці зі зразками узорів, Олена Пчілка постійно намагається зробити наголос на виключній самотності традиційних українських узорів, при цьому дещо ігноруючи подекуди

помітні аналогії із мотивами поширеними серед інших народів. Із наявних у дослідженні 31 аркушах таблиць, 26 аркушів були присвячені саме орнаментам вишивок, чотири з них представляють орнаменти ткацтва та один орнаменту писанок. Основну увагу було зосереджено на характеристиці саме вишиваного орнаменту. Проте висновки дослідниці, що базуються на аналізі фактично лише однієї галузі у народній творчості, також розповсюджуються і на інші види традиційного українського ужиткового мистецтва. Свого часу альбом письменниці отримав значну кількість схвальних відгуків у пресі. Він з різними доповненнями витримав п'ять видань. Поряд із зазначеною публікацією Федіра Вовка, саме ця праця і визначила подальші параметри у дослідженнях традиційної української орнаментики, вона стала підґрунтям для багатьох подальших пошуків.

Крім Федіра Вовка та Олени О. Косач, фактично одночасно з ними вивченням орнаментики традиційної української вишивки почала досить активно займалася П. Литвинова (1878), роботи котрої так само були дуже популярними серед науковців [21]. Так, у 1878 р. було опубліковано її альбом узорів під назвою «Південно-руський народний орнамент». Тут був характерний підзаголовок: «Узори вишивання, ткацтва і малювання. Вип. I. Чернігівська губ., Глухівський повіт». У цьому альбомі дослідницею були оприлюднені результати плідної збиральницької роботи у окремому регіоні творів одразу двох споріднених видів народного мистецтва із акцентуванням уваги саме на узорах притаманного цьому регіону традиційного народного вишивання.

У згаданих перших мистецтвознавчих дослідженнях, так само як і у подальших роботах з цієї тематики, фахівці, з одного боку, намагалися виявити та дослідити загальні національні форми у українському орнаменті, а з іншого боку – зрозуміли залежність різних орнаментальних

форм від матеріалу, підпорядкування цій залежності, що являється їх специфічною особливістю [44, с. 385].

Таким чином, праці Федора Вовка, Олени Косач та Поліни Литвиної являють собою дослідження орнаментів, (а в альбомі Олени Косач досліджено і техніку) традиційної української вишивки. Деякі елементи художнього аналізу традиційної української орнаментики, які були присутні у згаданих працях, у XIX ст. не мали жодного системного характеру. Значно частіше тут зустрічаються інформативні роботи, що були етнографічного спрямування.

Серед таких робіт виділяються дві роботи, що були присвячені писанкарству. В першу чергу тут необхідно згадати публікацію М. Сумцова «Писанки» [31]. Цю роботу цілком можна назвати самим першим академічним дослідженням цього виду традиційного народного мистецтва у українській фаховій літературі, що була опублікована у «Київській старовині», а також окремою брошурою [32]. Із притаманною М.Сумцову науковою ретельністю, він спочатку провів попередню аналітично-збиральницьку роботу. Науковець залучив до цієї роботи шанувальників та колекціонерів шляхом звернення до читачів у декількох журналах із закликом надання йому наукової інформації [32, с. 48]. Ґрунтовна праця дослідника за своїм змістом та предметом дослідження чітко поділяється на дві частини. У одній частині прослідковується різнобічне висвітлення матеріалу з етнографічної точки зору, у іншій простежується аналіз орнаментики мистецтвознавчого спрямування. У своїй роботі М.Сумцов характеризує певні важливі публікації присвячені питанням про походження писанкарства, про функціонування писанок у народному побуті XIX ст. у закордонній і українській науковій літературі. У праці автор досить детально висвітлює регіони а також конкретні колекції які дослідник залучає у своїй праці до аналізу.

М.Сумцов вважається вченим-етнографом найвищого рівня. Він у своїй роботі послідовно розглядає різні функції писанки, обрядове використання писанок у давніх культах а також у сучасному житті. Він обстоював визначальну роль у формуванні традицій по виготовленню і обрядово-звичаєвому використанню у народному побуті крашанок і писанок християнства, науковець констатує, що поширені вірування про використання писанок як так званих символічних засобів свідчать про те, що писанкарство має дохристиянське походження [32, с. 23].

Досліджені та викладені М. Сумцовим відомості щодо сфери розповсюдження, використання та вживання народних назв писанок мають для етнології важливе значення [92, с. 50]. Самими важливими у мистецтвознавчому контексті є ті сторінки наукової праці які були присвячені технології писанкарства [32, с. 15-20], а також ті, що були присвячені характеристиці найбільш уживаної орнаментики [32, с. 29]. Вчений надзвичайно майстерно проводить семантичний аналіз символіки кольорів, орнаментальних мотивів і подає типові назви певних елементів. Усі відомі М.Сумцову форми писанкової орнаментики розподіляються на різні розряди: солярний, геометричний, рослинний, тваринний, релігійний та предметно-побутовий. У археологічному аспекті найбільш цікавою науковець вважає геометричну орнаментацию, у художньому аспекті на його думку найцікавішою є також геометрична і рослинна орнаментация [32, с. 29]. При характеристиці геометричного орнаменту [31], дослідник простежує використання основних поперечних і поздовжніх ліній для композиційної організації, визначення форми малюнка. М.Сумцов виокремлює 10 основних елементів у геометричній орнаментации: плетінка, клинці-трикутники, тризубець, сонце, зірка, трикветр (рута), пентаграма, свастика, меандр, безконечник. Серед релігійних мотивів вчений виділяє у різних модифікаціях хрест та малярські розписи на яких зображені серця зі стрілою, ангели, чаші тощо. Велика увага приділяється рослинному

орнаменту. М. Сумцов [31] відмічає взаємозв'язок між назвою писанки та рослинним мотивом, він наводить приклад девятнадцяти варіантів різних назв писанок за трьома основними мотивами. Це такі мотиви – дубовий лист, вишневий лист і рожа, тут також зазначаються графічні відмінності кожного варіанту [32, с. 40]. Найбільш популярними у проаналізованих зразках М.Сумцов вважає сосну і рожу. На думку автора, тваринний орнамент є менш розповсюдженим, він досить часто представлений не повною фігурою тварини, а лише окремими частинами. Серед улюблених мотивів вчений виділяє півників і голубів, равликів і бджілок. Розповсюдженими також вважаються «баранячі роги», «курячі лапи», «качині шийки» та «заячі вушка». Необхідно зазначити, про те, що генеза усіх типів орнаменту традиційних українських писанок прослідковується на основі порівнянь із світовим та особливо із слов'янським розвитком орнаментики.

Робота М. Сумцова здійснила досить серйозний вплив не тільки на усі подальші дослідження писанкарства, але і на деякі підходи щодо висвітлення питань котрі стосуються українського ужиткового мистецтва загалом, не дивлячись на відсутність ілюстрацій. Цілком можна припустити, що у багатьох аспектах праця вплинула на наукові підходи та позицію С. Кульжинського який являвся завідувачем відділу писанок у музеї Катерини Скаржинської. Збірку почали комплектувати у 1887 р. і цей процес поживався, відколи С. Кульжинським, так само як і М. Сумцовим було надруковано у декількох часописах програму-звернення до читачів відносно збирання самих оригіналів, різних копій та іншої інформації про твори. Усі зібрані та з часом накопичені матеріали дослідником були оприлюднені у масштабному каталозі, який складався із вступного слова автора, пяти розділів основного тексту, самого каталогу а також унікальної як для того часу кількості ілюстрацій [20]. За словами самого дослідника метою цього видання стало намагання подати якомога

більшу кількість малюнків писанок із різних місцевостей. У своїй праці С. Кульжинський також подає досить докладний огляд бібліографії щодо питань писанкарства як українських, так і зарубіжних авторів (всього нараховує 62 позиції), також автор дає характеристику походження звичаю виготовляти писанки, його сучасний стан, а також сам розробляє класифікацію писанок за типами. Ця класифікація складається із 249 позицій. Велика увага приділяється і характеристиці інших громадських і приватних колекцій, які виступили як джерело інформації у цій роботі. Згаданий каталог містить у собі перелік під порядковими номерами 2219 писанок. Де міститься інформація про походження писанок, рік виготовлення, назву тощо. Кожна із включених до цього каталогу писанок була репродукована у малюнках у таблицях. Важливо те, що біля 400 із них – дуже детально, у кольоровому варіанті, інші ж писанки у схематичних замальовках. Настільки значна кількість самого візуального матеріалу, а також інформації про нього робить цю роботу одним із найбільш монументальних українських мистецтвознавчих видань альбомного характеру XIX ст.

Орнаментация притаманна іншим видам традиційного народного мистецтва у XIX ст. вивчалася переважно із етнографічних позицій. Так, наприклад вищесказане відноситься до килимарства. Наприклад, у огляді «Традиційний промисел харківських козарів» було наведено інформацію щодо нереалізованого столичного замовлення харківським майстрам у 1740-х рр. [2]. Автор цього огляду О. Твердохлібов вважає, що сам факт 10-ти літньої переписки з цього приводу може свідчити про визнання високої якості виробів. Тогочасний стан промислу, на думку О.Твердохлібова, яскраво демонструє не менш високий рівень робіт, котрі у той час користуються надзвичайно широким попитом. Цікавим є те, що у статті використовується тільки один термін - «козарство» для позначення усіх виробів килимарства.

У другій половині XIX ст. велику підтримку дослідженню історії традиційного народного мистецтва, а також сучасним художнім осередкам здійснювало Полтавське земство. Так, земська управа досить часто публікувала цікаві матеріали досліджень у галузі стану кустарних промислів, у тому числі і килимарства. Дослідник В. Василенко, котрий невдовзі узагальнив свої власні позиції щодо вітчизняного орнаменту [12]. Про значний розвиток килимарства у регіоні свідчить також стаття під назвою «Виробництво килимів у Полтавській губернії», що вийшла у збірнику матеріалів присвяченому кустарним промислам у Російській імперії [30]. Згадана стаття має досить відчутне етнографічне спрямування, вона містить у собі доволі цікаву інформацію щодо технології виготовлення полтавських килимів. У згаданій статті було підтримано позицію В. Василенка на рахунок того, що зовнішній вигляд килимів та їх якість відповідає місцевим звичкам та смакам. Також висловлюється у публікації також характерне для тогочасних науковців хвилювання щодо збереження та незабуття традицій народної орнаментики.

Подібна до цієї ситуація складається також із дослідженням у галузі гончарства. Полтавське губернське земство, котре дійсно добре дбало про подальший розвиток регіональних художніх промислів, доручило у 1882 році професору А. Зайкевичу вивчити характерні особливості традиційного місцевого гончарства, зібрати різні зразки виробів майстрів Полтавщини. У 1882 р. зібрані ним матеріали було опубліковано у альбомі «Мотиви малоросійського орнаменту». Цей альбом містить 21 таблицю де подано зразки характерної традиційної орнаменталії полтавських кахлів, мисок та горщиків. Крім того, увагу традиційній українській народній кераміці приділяють також засновники журналу «Київська старовина». Загальновідомим є той факт, що видавці цього журналу обрали за візуальну емблему свого часопису сюжети із розписів традиційних

українських кахлів. Саме це і обумовило те, що у першому номері журналу за 1883 р. з'явилася редакційна стаття «Пояснення віньєтки» [24]. У статті зазначається, що для колективу редакції вихідною точкою у пошуках відповідного мотиву було стійке бажання взяти у основу віньєтки згаданого історичного журналу саме пам'ятку українського традиційного мистецтва, у якій би найвиразніше зображувалося все життя українського народу. На думку авторів часопису, саме сюжети традиційних розписів на кахлях які лягли у основу віньєтки журналу здатні сформувати оптимальне уявлення щодо змісту журналу. Саме ці міркування авторів супроводжувалися досить стислим оглядом українського національного мистецтва загалом, прикладної традиційної творчості зокрема та власне розвитку виробництва кахлів.

У цьому самому примірнику часопису було вміщено і статтю М. Александровича (1883) «Кахляні пам'ятки XVIII століття» [3]. У зазначеній статті автор розповідає про придбаний самим автором у Козельці набір традиційних українських кахлів. У згаданому повідомленні міститься 56 різних назв сюжетів розписів, якібули поділені за своєю тематикою на 3 різні рубрики. У наступному номері часопису І. Окуневський опублікував свою замітку про виробництво кахлів на Гуцульщині [25]. У цій замітці було подано інформацію щодо виробів коломийських і косівських гончарів. Так само тут було дуже схвально охарактеризовано творчість О. Бахметюка. У третьому номері журналу, у рамках раніше задекларованої позиції колективу засновників часопису про колективне зібрання інформації, було розміщено опубліковані у вигляді одного об'єднаного повідомлення, замітки (напевне О. Стороженка і О. Русова) щодо існування на Чернігівщині кахлів, які були аналогічними тим кахлям, що були зображені на обкладинці часопису. Проте, нажаль висвітлення особливостей українського гончарства на сторінках часопису не мало в подальшому якогось серйозного продовження. Тогочасна відміна

заборони на україномовну друковану продукцію обумовлює досить різке зростання українознавчих видань усіх напрямів.

Поступово починає формуватися когорта фахівців чий науковий інтереси зосередилися на дослідженні традиційної української художньої спадщини. Прослідковується посилення зацікавлення науковцями проблемами неповторності традиційного українського орнаменту у якості вияву традиційного народного смаку та художнього світовідчуття. Досить активно збирають та починають упорядковувати С. Васильківський та М. Самокиш узор вишивок козацьких часів. Серед дослідників які почали приділяти вивченню цих аспектів значну увагу варто назвати прізвища таких дослідників як О. Сластьон, В. Кричевський, М. Макаренко, Є. Кузьмін, Д. Щербаківській, Г. Павлуцький, М. Біляшівський, К. Широцький і інші. Необхідно відмітити і зміни у якості публікацій - статті, що носили раніше суто інформаційно-описовий характер починають поступатися місцем працям концептуального, узагальнюючого плану. Це являється свідченням успішного становлення українського наукового мистецтвознавства.

Поряд з тим, фахівці поч. ХХ ст., віддають належне тому внеску, що був зроблений науковцями попередніх десятиліть для розробки цього питання, а воно являється одним із основоположних при формуванні відповідної наукової концепції [7]. Невдовзі у науковій літературі було сформовано думку про трактування традиційної орнаментики як не суто самостійного, але і синтезуючого явища, яке поєднує різноманітні види народного мистецтва [44, с. 402]. Найбільш повний вияв зазначеної позиції зустрічається дещо пізніше, у період коли було опубліковано курс лекцій із історії української культури, який читався нашими відомими вченими-емігрантами у 1930-х рр. у Подєбрадах, у Українському технічно-господарському інституті. У відредагованому відомим професором Д. Антоновичем колективному збірнику до переліку тем які були присвячені

пластичним мистецтвам, разом з скульптурою, малярством, архітектурою і гравюрою було окремим розділом включено і огляд традиційного українського орнаменту. Під час пояснення такого підходу [44], Д. Антонович (1993) говорив, про те, що в принципі, традиційне ужиткове мистецтво є в першу чергу предметом дослідження саме етнографічної науки, а власне орнамент є мистецькою складовою, він має вивчатися мистецтвознавством у якості форми декору ужиткових предметів [44, с. 385].

Отже, проаналізований нами вище матеріал доводить, що наприкінці XIX – початку XX ст. у науковій літературі була сформована думка про трактування української орнаментики як не просто самостійного, але і синтезуючого явища, яке поєднує у собі різноманітні види українського народного мистецтва. Орнамент став саме тим феноменом, котрий дозволяє науковцям вийти за межі ужитковості та розглядати орнамент у контексті мистецтвознавчої проблематики. Основи зазначеного усвідомлення цієї галузі образотворчості закладалися дослідницькою і збиральницькою роботою різних діячів традиційної української художньої культури зазначених років. Так само, цей процес досить добре окреслює шлях становлення українського мистецтвознавства загалом, у зазначений спосіб встановлює у ньому орієнтири української національної ідентичності, що були вкорінені у історію форми.

Історіографія. Різноманітність і багатофункціональність, а також яскравість українського орнаменту стала причиною виникнення різноманітних теорій щодо походження і призначення орнаменту. Функції традиційного орнаменту у культурі вивчали такі дослідники як Б. Рибаків, М. Селівачов, Б. Фролов, Ю. Герчук, О. Окладников, Ю. Лотман та інші дослідники. [83, С. 10-21].

Якщо говорити про закордонних вчених, то необхідно виділити таких дослідників орнаменту, як Ф. Боас, А. Голан, М. Гімбутас, Дж. Фішер, [117, 118, 119]. Всі вище перераховані науковці, здебільшого, працювали тільки з однією із сторін побутування орнаменту. Найглибше було досліджено функції та статус орнаменту у археології і етнічному мистецтві. У археології його розглядали як одне із надзвичайно важливих джерел для вивчення та аналізу ідеології періоду первісного суспільства. У антропології ж орнамент виступав власне вже як частина загальної системи соціокультурних процесів.

Виявлення та дослідження параметрів формування, становлення та основних періодів у розвитку українського мистецтвознавства, вивчення особливостей орнаментики наразі привертає все більшу увагу дослідників. Провідні аспекти особливості орнаментики в українському народному мистецтві розглядаються в працях таких вчених як М. Криволапова, Р. Шмагала, С. Білоконя, Д. Степовика, Л. Савицької, М. Селівачова, Г. Стельмашук, Г. Скирди, також у публікаціях О. Сторчай, В. Ульяновського, Т. Стефанишина, В. Ханка, Д. Макаренка Є. Шудрі та інших науковців, у працях С. Побожія і О. Ноги, наукових працях Н. Ковпаненко і М. Палієнко, цікавих публікаціях А. Пучкова. Частково згадана тема розглядається також і у роботі, присвяченій дослідженню національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва наприкінці XIX - початку XX ст. [43].

Наразі переважна більшість видань навчального спрямування як правило акцентують свою увагу в основному на аналізі принципів побудови орнаментальних композицій, а також на історії орнаменту європейських та східних культур [52]. Що стосується українського видавничого простору, то, варто згадати монографію М. Р. Селівачова, що вийшла під назвою „Лексикон української орнаментики”. Тут автором

досліджується генеза, історія, еволюція форм і стилістики в орнаментиці текстилю, кераміки, різьблення, а також писанкарства [100]. Видання містить також словник елементів і мотивів орнаментики (всього 1500 статей), крім того, у ньому міститься понад тисяча ілюстрацій і таблиць. Весь цей теоретичний та ілюстративний матеріал може слугувати гарним підґрунтям для вивчення особливостей народної орнаментики та цінним джерелом для фахівців-практиків.

У роботі А. С. Гурської „Мова та грамастика українського орнаменту” історична частина подана досить стисло, без визначення регіональних особливостей [61]. Але на даний момент це єдина праця, яка включає певні завдання по побудові та створенню національного орнаменту. Серед робіт вузької видової спрямованості необхідно згадати тут книгу Г. Я. Кульчицької „Орнамент Трипільської культури і українська вишивка XX століття”, в якій автор аналізує архаїчні мотиви і вводить їх в сучасну вишивку [80].

В українській історичній науці дослідженням орнаментів у писанкарстві одними з перших почали займатися: М. Сумцов [31-32], І. Гургула [15-16], М. Кордуба та М. Скорик. Вже споміж сучасних авторів варто згадати: Т. Кара – Васильєву [70-71], Н. Колесник та В. Ткаченко. Серед дослідників особливостей бойківського розпису, варто виділити дослідження С. Боян.

Не дивлячись на досить велику кількість спеціальної літератури, яка присвячена орнаментальній спадщині, значна частина вітчизняних та закордонних видань являє собою переважно добре ілюстровані альбоми які містять в собі коротку характеристику різних орнаментальних стилів чи досить докладний опис певного етапу у розвитку орнаменту або окремих його видів.

РОЗДІЛ 1

Орнамент у системі народного мистецтва та етнічної культури

Зародження орнаментики відбулося у давні часи, адже прагнення людини прикрашати усе навколо себе з'явилося ще на перших рівнях розвитку культури, зустрічається воно у примітивному вигляді вже у давніх народів.

З поступовим розвитком людського суспільства орнамент завжди виступає у тісному та нерозривному зв'язку з іншими видами мистецтва. Наприклад, орнамент використовували під час створення меблів, тканин, всілякого хатнього начиння та інших виробів, для прикрашання інтер'єру й екстер'єру будівель. Деякі галузі мистецтва такі як живопис, скульптура та архітектура широко використовували розглядаєму форму декору. Будучи досить складною і специфічною художньою структурою, здебільшого орнамент являється невід'ємною частиною певного предмету, який значно підкреслює його архітектонічні особливості. Поширеною є думка про те, що нанесення орнаменту на певний предмет поступово перетворюється на одну із форм прояву синтезу у мистецтві. Яскравим прикладом такого синтезу можуть стати різноманітні види одягу, що був виготовлений із тканин, що були орнаментовані малюнком, кожен предмет прикладного мистецтва з орнаментованою поверхнею і т. д.

Будь-який творчий процес під час якого створюється певний твір мистецтва є практично неможливим без використання накопичених знань і досвіду попередніх поколінь [105, с. 37]. Дещо подібне відбувається так само і під час створення орнаменту. Як правило усі нові покоління художників зазвичай використовували у своїй творчості широко поширені і популярні орнаментальні мотиви минулих поколінь, але у кожному разі під впливом суспільно-історичних обставин, митцям всеж вдавалося надавати

таким мотивам саме такі специфічні риси, які невдовзі перетворювалися на невід'ємну складову частиною вже нового стилю. Різноманітні орнаменти таких епох як Ренесансу, бароко і рококо, а також ампіру і модерну, - всі ці стилі об'єднує досить відчутна здатність досить чітко і виразно показати приналежність певного стилю незалежно від того, на яких саме творах архітектури чи декоративно-прикладного мистецтва вони проявляються, незалежно від того будь то інтер'єри чи фасади архітектурних споруд, одяг або меблі [86, с. 182].

Під час народження нового стилю, під впливом дещо іншого розуміння поняття краси, деяких змін зазнають насамперед конструкції, силует, форма, колір і ритм твору мистецтва, а вже після цього орнамент який його прикрашає. Але, під час визначення стилістичної приналежності якогось певного художнього твору саме орнамент, котрий розташований, як то кажуть «на поверхні предмета», стає основним виразником цього СТИЛЮ.

Коли створюється нова орнаментика, досить суттєве значення відіграє не тільки вміння і вдале використання художнього досвіду накопиченого минулими поколіннями. Це все завжди виражає одночасно також емоційне вираження особистих чуттєвих вражень самого митця - художника або архітектора, які пов'язані із декоративним прикрашанням інтер'єру і екстер'єру, найрізноманітніших мотивів традиційної народної творчості, із відображенням деяких явищ природи, також як і створення графічних композицій [72, с. 446].

Якщо говорити про походження орнаменту, серед сучасних дослідників наразі не існує однієї точки зору на рахунок того, коли саме і яким же чином орнамент вперше з'явився у традиційній етнічній культурі і яким саме було його першопочаткове призначення. Проте всі науковці погоджуються з тим, що орнаментика походить від доби первісності. Перед тим, як орнамент набув вигляду, який був звичним для останніх

століть, йому довелося пройти різні етапи свого розвитку і формування від простих поодиноких знаків, «графем» або піктограм, до складніших ритмічно повторюваних систем. Власне той факт, про те, що орнаментика виникає на ранніх етапах існування людства, дає науковцям підстави для появи різноманітних версій про можливі шляхи її походження. Одним із головних джерел формування орнаменту вчені вважають печерне мистецтво, тобто розписи у печерах пізнього плейстоцену та палеолітичні гравіювання [101, с. 307]. Орнаментальна форма у мистецтві палеоліту як правило включала у себе ритмічні побудови у малих формах, із абстрактно-геометричних елементів, які повторювалися. На відміну від пізніших варіантів, первісний орнамент у всіх випадках містив в собі дуже значне смислове навантаження. Так само, як у інших сферах народної творчості, так само і у орнаментиці, неоліт і неоліт міг досягати досить незвичайних висот (так, у орнаментальній збірці з української стоянки Мізин) [104, с. 182, 191]. Варто відзначити, що тогочасне мистецтво не було так би мовити «чистим мистецтвом». Це пояснюється тим, що виконуючи різноманітні функції (знаково-комунікативні, практично пізнавальні та обрядово-магічні,), воно було невід'ємним та надзвичайно важливим компонентом культури. Основною особливістю тогочасного мистецтва був синкретизм, відсутність чіткого кордону між життєво практичною і художньою сферами діяльності людини. У палеолітичну добу первісне мистецтво було саме тим корінням, із котрого згодом вирости такі дві великі гілки, як найдавніші форми танцювальної, музичної, мовної і акторської творчості; та найбільш давні форми живопису, архітектури, ужиткових мистецтв, графіки та скульптури. Усі ці напрями були досить тісно переплетені у давній культурі, всі вони розкривають дві дуже різні можливості художнього освоєння світу [104, с. 182]. Перша з цих можливостей охоплює різні способи втілення художнього задуму, котрими сама людина володіла (звук голосу та рухи

тіла), інша ж, це була можливість людини звернутися до природних засобів (таких як глина, камінь, дерево, фарба, кістка) [69, с.186-187.]. Цілком можливо, що у філогенезі первісне мистецтво, так само як релігія та писемність і декотрі інші знакові системи, поступово виділилась із певної єдиної недиференційованої системи, котру ми можемо вважати синкретичною [65, с. 107.]. У період пізнього палеоліту починають виділятися два різних напрямки мистецтва, а саме схематизм і реалізм. Цей процес розкриває існування досить широких варіативних можливостей задля втілення певного художнього образу відповідного змісту. Тогочасне мистецтво орнаменту поступово розвивалося, при цьому об'єднуючи спочатку обидва ці напрями, проте згодом, орнаментальне мистецтво в рамках схематизму досить швидко виділилося у самостійний напрям. У період неоліту у образотворчому мистецтві продовжувалися процеси стилізації, коли відбувся плавний перехід від імітації і відтворення живих, природних індивідуальних форм та конкретних ситуацій до знака і загальної схеми [86, с. 182-183.]. Саме у добу неоліту зображення починає обмежуватися тільки найбільш характерними рисами об'єкта. Так, під час зображення якоїсь тварини, починали зображувати її кінцівки і органи, при цьому використовуючи досить чіткі геометричні форми. Все це ставало в нагоді та допомагало більш чітко та точно зазначити ступінь їхньої важливості, взаємовідношення та функцію. А більш реалістичні деталі могли тільки ускладнити повне розуміння всіх необхідних характеристик. Як зазначає Н.С. Котова, «трансформація у образотворчому мистецтві, яка відбулася у період неоліту, яскраво свідчила про активність сприймання, тобто, коли вже людина не сліпо копіює природу, а починає аналізувати її явища, таким чином все більше віддаляючись від природи» [81, с. 124-128.]. Загальновідомий принцип «pars pro toto», що перекладається як - «частина замість цілого» мав втілення у чітких геометричних орнаментах. Неолітична доба була часом

бурхливого розквіту орнаментациі, це, зокрема, науковці пов'язують із появою у той час кераміки. Люди починають наносити орнамент на різноманітні предмети побуту (на прикраси, знаряддя праці, одяг тощо), які були виготовлені із різноманітних матеріалів, проте через їхню природню недовговічність всі ці предмети до нашого часу не дійшли. Саме через це характерні ознаки тогочасної орнаментики найчастіше дослідники вивчають за керамічними виробами. Однією із основних цілей орнаменту було наділення предмету особливою силою яка була необхідною для подальшого нормального функціонування цього предмету [42, с. 4]. Орнамент мав відповідати тій образній картині світу, що була притаманна для культури населення яке його виготовляло. Орнамент посудових візерунків містив в собі якийсь набір ідеограм і знаків, що були притаманні конкретному племені. У тих культурах, в яких землеробство було розвинене, населення цих культур досить нерідко використовувало у своїх композиціях дуже плавні, такі, що були близькі до круга контури, а у того населення, де їхній спосіб життя визначали тваринництво чи мисливство, у їхньому орнаментиці як правило переважали композиції з гострих кутів і горизонтальна зональність. Всі ці прояви досить чітко можна простежити у орнаментациі кераміки трипільського періоду (V-III тис. до н. е.). Науковці вважають, що орнаментальні композиції базувалися на певних космогонічних уявленнях, ідеї плинності часу, а це відбивалося у конкретних схемах розпису та побудові композиції. Це було світом який обертався навколо певного центру, з 2 або 4 частковим поділом, а інколи і 3 частим поділом [85, с. 26-36.]. Досить поширеними були також стилізовані зооморфні і антропоморфні зображення, серед цих зображень переважаючою стала символіка яка була пов'язана із небесними світилами та змієм. Простежувалися також певні намагання при допомозі чергувань зображень відтворити окремий перебіг подій у їхній послідовності. Всі зображення часів трипільського періоду були рясно насичені певними

символами і знаками, їхня чисельність та склад постійно змінювалися. Поступовий розвиток знакової діяльності трипільського населення до певної міри відображає стан розвитку трипільського суспільства. Адже періоди розвитку та ускладнення окремих мотивів і певних орнаментальних систем інколи змінювалися періодами спрощення, а це, як твердять науковці збігалось із періодами розвитку чи кризи.

Таким чином, знакова система спроможна виступати у якості пульсу культури, який чітко реагує на певні зміни у суспільстві. На початку якоїсь кризи кількість знаків починає збільшуватися, ніби передрікаючи певний катаклізм у майбутньому, під час таких катаклізмів як правило відмовлялися від наявного знакового арсеналу, та відтворювали нову систему. Досить слабкі коливання наявні у знаковій системі свідчили про певну відносну стабільність у суспільстві котре користується цією системою [106, с. 47-59; 107, с. 91-100.]. Створена носіями трипільської культури, надзвичайно розвинена знакова система, інколи навіть сприймається у якості свідчення того, що у вже починаючи з V тис. до н. е. у трипільців вже існувала писемність, у тому числі і алфавітна. Звісно, наявна у трипільців знакова система могла згодом стати основою для певної системи письма, що була би подібна до давньосхідної системи письма, оскільки деяка подібність знаків всеж існує [101, с. 213]. У II-й пол. IV тис. до н. е. на аналогічній базі утворилася протописемність давніх шумерів, яка являється найбільш давньою серед відомих у світі нині писемностей. Проте сучасна наука на жаль не має в своєму розпорядженні достовірних даних щодо існування у трипільців писемності. Взагалі, зв'язок між архайчним мистецтвом, до якого входила також і орнаментика і письмом є надзвичайно давнім. Письмо так само як і образотворче мистецтво обидва, науковці розглядають як певні знакові системи. Призначенням таких знакових систем була передача інформації наступним поколінням про навколишню дійсність. Різниця між ними в цьому плані

полягає у характері співвіднесеності їх із навколишнім світом. Так, у випадку якщо образотворче мистецтво співвідноситься з ним безпосередньо, тоді інша система досить опосередковано, через систему мови [83, с. 15]. Проте, вже саме існування у архаїчних культурах піктографічного письма починає ставити під сумнів обов'язковість існування співвіднесення мови з писемністю. Зв'язок піктографічного письма з первісним мистецтвом є безсумнівним. Часом зародження піктографічного письма науковці вважають появу у різних пам'ятках первісного мистецтва особливостей, що були притаманні піктографічним зображенням. Початком його формування науковці вважають період, у якому первісні малюнки розпочинають застосовувати не тільки для задоволення художніх потреб людей, для пізнання світу чи для певних магічних культових цілей, але і (можливо частково) для меморіальних і комунікативних цілей, отже для передачі певних повідомлень або для фіксації таких повідомлень у часі. Зародження письма, правильніше виділення письма із певного синкретичного цілого, котре вчені називають первісним мистецтвом, має збігатися із виокремленням із цього синкретичного цілого меморіальних і комунікативних функцій. У такому випадку зображення які мали здебільшого чи виключно меморіальне чи комунікативне призначення, варто вважати пам'ятками письма. Проте це взагалі не означає обов'язкового їх зв'язку з мовою [72, с. 445-446.]. Згідно всіх тих функцій котрі відводились у традиційному суспільстві мистецтву, а це, передусім, передача інформації на діяхронному і синхронному рівнях, у період первісності орнаменту ми можемо вважати спорідненою із письмом. Така спорідненість проявляється через подібність виражальних засобів і через функціональні особливості. Виникнення письма було викликане власне не потребами фіксації усної мови, а необхідністю передачі певної інформації у часі та просторі, котрим найбільше відповідали немовні засоби, а певні засоби образотворчого мистецтва.

Шляхом спрощення, схематизації та впорядкованості як власне зображень, так само і їхніх зв'язків один з одним із образотворчого мистецтва виникло письмо. У згаданому аспекті поступовий процес генези мистецтва ми можемо поділити на три етапи. I-ий етап - до появи зображень у первісному мистецтві, які мали передусім комунікативну функцію. II-ий етап - до повного виокремлення писемності, часу коли писемність починає остаточно співвідноситися і мовою. III-ій етап це існування писемності і мистецтва як двох абсолютно самостійних систем [72, с. 447] За даною схемою, орнамент і писемність протягом тривалого періоду співіснували, а цілком можливо, і використовувались паралельно з метою фіксації певної інформації. Тільки на останньому етапі уже можемо говорити про паралельне існування конкретної системи письма яке відповідає саме мовним, а не лише інформаційним потребам та орнаменту [90, с. 39].

Існує декілька причин виникнення орнаменту. Ті науковці, що підтримують біологічні теорії переконані, що самою основною причиною виникнення мистецтва, у тому числі і власне орнаменту, стало почуття прекрасного, що було притаманне людині. А людина ще від перших кроків своєї художньої діяльності виробляє мистецькі твори тільки задля насолоди. Також в них вбачають і прояви інстинкту наслідування, гру формами і лініями. У той же час на думку прихильників теорії занепаду, чи редукції, орнамент являється спрощенням мистецтва, тобто від реалістичних зображень до геометричних фігур. Але із поступовою втратою реалістичності і перетворенням певного зображення вже на схему, поступово посилюється його орнаментальне значення, воно розпочинає нове своє життя у якості самостійного декоративного елемента. Ще одна теорія походження орнаменту побудована на магичній функції мистецтва. Отже тут художня творчість вже відображає релігійні уявлення первісної людини, наприклад культу тварин. Саме на основі згаданих культів нібито і виник орнамент. У 1930-х роках Марр висунув версію щодо походження

орнаменту з письма, яка відповідає цій теорії. Згідно плектогенної теорії, орнамент виникає і розвивається на технічній основі, передусім техніці плетіння [111, с. 71]. Така теорія побутувала, і серед археологів які досліджували ранні форми зародження та розвитку ремесла. У свій час виникнення концепції «технічного орнаменту» стало причиною перебудови уявлень про орнамент взагалі. У тогочасних наукових дослідженнях технічного орнаменту об'єдналися у одну 2 різні лінії вивчення культури людства, а саме: розвитку духовної культури і історії технічного прогресу. «Технічний орнамент, а саме перетворення на орнаментальні малюнки різноманітних рудиментарних проявів стародавніх технічних прийомів які на той час вийшли із ужитку у певному виробництві, і конструктивно-технічних форм котрі у силу їхньої зумовленості засобами стародавньої виробничої техніки поступово набували характеру орнаментациї, а згодом, відокремлювалися від цієї техніки, та переносились у якості декоративно-прикладні прикраси на ті предмети які вироблялись із інших матеріалів вже іншими способами, дає широкі можливості не тільки для різних типологічних спостережень, але також і для розвитку духовної культури людства і розгляду технічного прогресу» [75, с. 129-130.]. До так званих технічних орнаментів зараховують навіть відбитки мотузок, мішковини на кераміці якщо вони ритмічні. Подібний псевдо орнамент поступово перетворюється на візерунок у повному розумінні тільки у випадку якщо відповідні зображення наносяться штампом чи від руки. Надзвичайно різноманітними є форми знаків які використовувалися у якості орнаменту. Крім самих орнаментальних мотивів до них так само відносять і художні графічні композиції, піктограми, найпростішу абетку, ідеограми тощо, котрі так само як і кельтське, скандинавське, англосаксонське орнаментальне мистецтво є нескінченним потоком змістових форм, котрі висловлюються досить повільно, адже людина не створює нічого, що б не

було позначено людським прагненням до спілкування [73, с. 155.]. Самим давнім серед орнаментів за походженням, звісно є геометричний орнамент. Про нього ведуться дискусії стосовно символіки певних мотивів і в цілому орнаментальних композицій.

Сформувалися геометричні орнаменти на основі первісного мистецтва. Це відбулося шляхом залучення до людської образотворчої діяльності не тільки «предметного живопису», а саме конкретних зображень, але і переходу до використання таких знаків, які спочатку були немов би випадковими. Наприклад результатом людської виробничої діяльності чи якихось рахункових процесів, це може свідчити про те, що поступовий перехід до творчості орнаментальної відповідав у стадіальному розвитку людства переходу людства до абстрактного мислення. Також цьому відповідало і одне із уявлень первісного мислення, згідно якого у окремих випадках (*pars pro toto*) частина являється повноправним замінником цілого. На думку з цього приводу А. Д. Столяр, образотворчі пам'ятки палеоліту періоду 30-10 тис. до н. е. вже не утворювали аморфної маси [104, с. 182]. Всі вони можуть піддаватися різноманітним класифікаціям, наприклад за сюжетами, за образотворчими формами тощо. У тому випадку, якщо за особливо важливий критерій обрати їх розподіл за ознакою образотворчої природи іншими словами те, як саме вони передають певні аспекти творчого сприйняття, тоді вимальовуються три основні групи пам'яток: ритмічна чи орнаментальна; сюжетна; знакова чи символічна. Кожна із зазначених груп має свою «внутрішню» специфіку, котра проявляється через різноманітне ставлення до об'єктів дійсності [95, с. 107]. Напевне вони і утворювались переважно самостійно, перебуваючи у міцному зв'язку із різноманітними механізмами мислення, які виробились історично. Напевне вони розвивались своїми особливими емпіричними шляхами, вони розділялися спочатку у свідомості певними функціональними межами. Переважаючою у цей

період у розвитку мистецтва була сюжетна форма, яка генетично значно збагачувала образотворчий репертуар двох перших форм. Крайній ступінь узагальнення всього сюжетного зображення чи виокремленої його частини, надзвичайно важливої за своїм змістом, доведення їх до рівня лінійної схеми, надавали знакові символи, а вже ритмічно-композиційне повторення символів значно примножувало орнаментальні мотиви [105, с. 37-38.]. Із геометричним орнаментом вчені пов'язують світогляд і психологію мисливського суспільства, а також тих народів які вели кочовий спосіб життя. Геометричний орнамент, який містить в собі лінійну горизонтальну композицією по часу відповідає пізньопалеолітичному і неолітичному доземлеробському суспільствам. А ось ускладнення та розширення орнаментальних композицій і мотивів відповідає часу неолітичної революції. Неолітична революція супроводжувалася значними змінами у структурі тогочасного суспільства і ідеологічній сфері. На цей час припадають перші орнаментальні мотиви які мали плавні лінії. Такі орнаментальні мотиви можуть бути ототожнені із деякими варіантами рослинних орнаментів. Характерні особливості орнаменту на найбільш ранніх етапах його побутування і розвитку змушують науковців бути досить обережними під час вирішення питання щодо справжньої природи так званих геометричних мотивів. Вони можуть бути візерунками які не дивлячись на те, що виникли на реалістичній основі, були представлені у формах, що були далекими від дійсності, чи були суто абстрактними, котрі з'явилися суто завдяки творчій уяві їх виконавців. Це необхідно враховувати, оскільки поняття «геометричний» цілком може не збігатися із поняттям «абстрактний» [95, с. 107]. Досить тривала практика первісної людини у її передачі стилізованих і реалістичних зображень засобами мистецтва у той же час супроводжувалася виконанням лише геометричних знаків, при допомозі котрих вона досить умовно відтворювала деталі тіла людини і тварин. Саме так виникла ціла серія бордюрів із різноманітних

геометричних фігур (дуги, косі штрихи, шеврони тощо). Кожна з цих серій досить міцно асоціювалася із образом певної тварини, вона могла замінити собою ціле зображення, могла називатися її ім'ям, проте, можливо, що вже у часи палеоліту подібні фігури, а особливо тоді, якщо їх зображували окремо від тварин, могли вже набувати також значення орнаменту, вже повністю семантизованого та тісно пов'язаного з певним конкретним образом. Таке саме явище зустрічається і у мистецтві декотрих народів Сибіру періоду XIX - поч. XX ст. [66, с. 9]. Процеси використання орнаментальних мотивів для позначення частин тіла тварин і перетворення окремих частин тіла чи покривів тварин на самостійні бордюри які утворюються з геометричних фігур та свідчать про те, що у мистецтві деяких представників сучасних мисливських народів і первісної людини не зустрічалось ще чіткого розмежування між абстрактною і конкретною формами, між геометричним і реалістичним. Декотрі явища дійсності які тогочасні люди зображували при допомозі абстрактних геометричних фігур, вони цілком можуть бути наповнені конкретним змістом, в залежності від того, до чого вони додавалися [94, с. 79].

У іншу групу відносять дуже подібні до орнаментів знаки які зображували в умовній формі чи самих тварин, чи їх сліди, предмети матеріальної культури, явища природи, зв'язки спорідненості тощо. Усі зазначені фігури які повторюються по декілька разів, можна визначити як геометричний орнамент, адже у них важко, а інколи просто неможливо виокремити зв'язок із тими або іншими предметами і явищами дійсності, що оточували людину. Інколи для розуміння подібних фігур можуть посприяти інші зображення, які входять до цього комплексу, у інших же випадках фігури і знаки пояснюють їхні виконавці. До особливої групи знаків які досить подібні до геометричних орнаментів, проте не відносяться до них насправді, належать правильно розташовані зарубки і насічки на палицях, держаках, руків'ях ножів, голках і інших предметах,

котрі виготовляються з практичною метою щоби досить міцно утримувати певний предмет у руках. Одним із найважливіших джерел походження орнаменту вважається сфера сакральних символів і знаків, котрі відносилися до найстійкіших надбань у сфері традиційної культури.

Орнамент, що був розміщений на одязі і прикрасах, різних ритуальних речах, на зброї був фактором перенесення людини до центру світових подій. Разом з цими зображеннями і узорами плем'я або община отримували свій власний космогонічний простір із визначеними у цьому просторі буттєво-ціннісними факторами взаємодії природного середовища та людського начала [90, с. 55]. Ми можемо зустріти відгомін цього у обрядовому фольклорі українців. У цьому фольклорі орнамент і орнаментовані вироби на них набувають сакральні ознаки, а процес їхнього виготовлення має виглядати як якесь ритуальне дійство, яке інколи навіть асоціюється із подорожжю у потойбічне. Таким чином, залежність орнаменту від форми виробу - це питання є дискусійним. Адже незалежність орнаменту від функцій речей інколи дещо перебільшувалась, оскільки форми предметів (або ж об'єктів) обов'язково були наявні та функціонально зумовлені, вони завжди визначали конструкцію, структуру, конфігурацію та взаємне розташування орнаментальних полів. Так само, враховуючи досить часту у свідомості первісної людини оцінку орнаменту у якості засобу магічного, вчені відзначають прямі паралелі між певними системами чи групами орнаментальних знаків та функціональними особливостями об'єкта. Все це створює стійкі передумови для виділення певної, проте обмеженої, детермінованості орнаменту, тут надзвичайно важливим є власне вироблення певних засобів для з'ясування міри цієї детермінованості, так само як і фіксації змін її у часі і просторі [105, с. 37].

Питання функціональної детермінованості орнаменту досить часто перегукується із формалізацією певних уявлень щодо оцінки первісною

людиною питань вибору засобів для виконання орнаменту, конфігурації та вибору місць для розміщення орнаментальних полів. До оцінювання орнаментальні мотиви необхідно підходити обережно, враховуючи етнокультурний контекст. Оскільки чинності набирали різні закони які управляли художньою творчістю, так само, використання певних орнаментальних мотивів зумовлювалося і масштабами зображень а також інструментами за допомогою яких виконувався певний виріб, художнім смаком і естетичними уявленнями як суспільства в цілому так само і конкретної людини-виконавця. Передусім мова йде про становлення традицій і системній орнаменталізації у знаковій системі, усталеності її форм а також про нерівномірність хронологічної мінливості у орнаментах, у межах споріднених культур і культур різних. Різні типи соціальних відносин, статус самого колективу, взаємини колективу з іншими колективами, усі такі обставини опосередковано чи безпосередньо впливають на консервацію традицій чи, навпаки, впливають на прискорення змін. Між складними орнаментальними структурами різноманітних культурних традицій спостерігається подібність. Їх підказують принципи геометричних побудов які застосовуються у побуті, у виробничій практиці, а також мистецькій сфері [99, с. 58]. Усі подібні положення надзвичайно важливі під час аналізу матеріалів, і особливо у той час, коли певні символи і знаки первісного чи етнографічного мистецтва починають нагадувати досліднику саме ті схеми, котрі відомі йому із своєї власної етнічної культури чи традиційної культури, що були засвоєної із досить віддаленого минулого. Звісно, все це стосується певних тенденцій до виокремлення орнаменту до однієї з форм для запису інформації. Проте, деякі дослідники, зокрема П. М. Кожин [75, с. 130], вважають, що розуміння орнаментики та уявлення про неї у якості змістової та сюжетної графіки суттєво збіднює її естетичну оцінку, досить часто виводить орнаменту із переліку етнокультурних проявів. Це

змушуючи науковців використовувати для розшифровки її змісту такі самі прийоми, які застосовуються для дешифрування стародавнього письма [75, с. 134-135]. Орнамент з писемністю розвивалися у вигляді двох різноспрямованих векторів, а завдання у сфері духовної культури цих обох графічних напрямів поступово набували радикальних відмінностей. Основним завданням письмової графіки є однозначність трактування кожного символу, чітка передача змісту повідомлення та зближення письма з розмовною мовою. У орнаментиці принцип адекватного розуміння чи трактування не в змозі охопити усю систему знаків які символізували якесь коло понять, які були пов'язані з етнокультурною, ритуальною, магічною символікою певної групи людей. Зміст усіх таких знаків та позиційна структура орнаментальної ритміки мають можливість зберігатися тільки в умовах даної культурної традиції. У випадку її ослаблення, зникнення чи викривлення подібні знаки можуть переходити до розряду зображень, які несуть тільки естетичне і образотворче навантаження [111, с. 67].

Отже, звертаючись до орнаментики як до свого роду символічно-знакової структури, необхідно щоразу добре окреслювати коло реальних можливостей певного орнаментального поля або орнаментальної системи котрі можуть надати підстави для виокремлення у цій групі мотивів визначеного змістового навантаження. Отже, у системі етнічного мистецтва і етнічної культури місце орнаментики визначається не тільки давністю походження, а також можливостями які надає орнамент у якості засобів накопичування етнокультурної інформації та засобів комунікації. Тривалість сумісного існування мистецтва з орнаментом, частиною якого виступає орнамент, відкрила йому досить унікальну можливість, будучи явищем мистецьким, так само бути і комплексом етнічних архетипів, у яких вирізняються не лише естетичні канони певного етносу, але також відображається процес утворення етнічної свідомості,

послідовність розвитку етнічної культури, так само як і сама культурна традиція.

Орнамент вже постає не тільки в якості набору знаків, що ритмічно повторюються, але також і у якості інформації про минуле людства, про шляхи зародження і розвитку певних рис традиційної культури починаючи від протоетнічних часів і аж до сучасності. Специфічний і універсальний характер певних орнаментальних мотивів наближав до писемності орнамент, і не зважаючи на те, що вони не тотожні між собою, проте орнамент виступає так само у якості надзвичайно важливого інформативного джерела для виявлення різних розвідок що стосуються напрямів і тенденцій у розвитку певних рис і аспектів етнічної культури. Усе це робить вивчення і дослідження орнаменту із виключно мистецтвознавчих студій на працю з повноцінною етнокультурною категорією. Це являється надзвичайно важливим для усіх подальших досліджень засобів комунікації у традиційному суспільстві, також способів створення певним етносом своїх власних знакових систем, функціонування цих систем у традиційній культурі у різні історичні періоди.

Методика вивчення орнаментики. Починаючи з сер. XX ст. у науковому просторі сформувалися два основні напрями у методиці дослідження декоративно-прикладного мистецтва, зокрема орнаменту. В першу чергу, це був міждисциплінарний підхід, тобто комплексне дослідження, у котрому з метою з'ясування проблем походження та поступового розвитку орнаменту залучався значний за обсягом матеріал таких наукових галузей як фольклор, мовознавство та археологія. Така традиція у методиці йшла ще від досліджень академіка Б. Рибаківа. А центром другого напрямку, який сформувався наприкінці 50-их рр., завдяки дослідженням С. Іванова і структурно-типологічному аналізу В. Топорова та В. Іванова. Так, у 1948 р. академік Б. Рибаків досліджував жіночі

зображення у орнаментиці північноруської вишивки. Аналізуючи значну кількість археологічного та етнографічного матеріалу, Б.Рибакову вдалося систематизувати відомості які стосувалися культу «великої богині» [96].

Під час обрання назв явищам та богам, академік Б. Рибаков намагався уникати типологічного аналізу і системного наукового підходу, зокрема, на одних зображеннях постать жінки трактується як Макош, на інших зображеннях вона трактується як Рожаниця або як світло [98, с. 504]. Науковець виділяє певні зображення при цьому відмічає їхню подібність з потрібним йому образом. Так, наприклад, у фігур Рожаниць нижня частина зору у інтерпретації Б.Рибакова - це ноги, проте поряд з тим, може зображати також декор одягу, та виключно орнаментальний мотив задля формування декоративності певної композиції. Серед вишивок XIX–XX ст. Б.Рибаков пропонує розглядати кожну деталь та кожен стібко як елементи, що були наповнені смислом, який залишився без змін ще від X ст. Проте, інтерпретацію зображень майстрами XIX ст. академік залишає поза своєю увагою, він не позначає техніку вишивки, а також їхній вплив на формування зображення. Під час аналізу силуетів «небесних лосих» на архангельській вишивці, академік Б.Рибаков відстежує поступовий розвиток культу від часів архаїчного поклоніння тваринам до Зевса (або ж Сварога), він пов'язує міфологію праслав'ян та греків, зокрема Латону і Артеміду, з прадавніми уявленнями про двох небесних богинь-рожаниць [97, с. 51–52]. Це є досить умовним поєднанням, оскільки мова йде про зовсім різні явища як хронологічно, так і територіально.

Під час аналізу антропоморфних композицій, академік Б. Рибаков спирається також на дані лінгвістики. Згаданий метод Б.Рибакова досить критично і детально проаналізував у праці «Воскрешение Перуна» Л. Клейн [74]. Зокрема, вчений зауважив, що академік Б. Рибаков, використовуючи якості джерела дослідження мову, не базувався на необхідних для цього методах лінгвістів-науковців, що він створив свої

особисті припущення, не маючи при цьому у цій науці спеціальної підготовки. Оскільки неможливо встановлювати мовні зв'язки тільки за суто зовнішньою подібністю, необхідно знати закони відповідностей та словозміни, спорідненість слів та внутрішню форму слова. Л. Клейн піддав суттєвій критиці пояснення академіком Б. Рибаківим походження назви такого жіночого божества як Макош. Наведемо цитату дослівно та повністю. «У слові “Макош” Б. Рибаків вбачає дві частини: Ма- та -кош. Першу він тлумачить як «мати», оскільки богиня Ма зустрічається у крито-мікенських табличках (у дуже далекого народу!), а другу - як давньоруську назву жеребу та, одночасно, кошика (дійсно, такі слова існують у давньоруській мові). Таким чином, назва богині розшифровується Рибаківим як “Мати щасливого жеребу” (богиня долі) та “Мати гарного врожаю” (оскільки до кошика могли складати плоди). Та “Мати щастя”, оскільки врожай - звісно, щастя. Все це з самим серйозним виглядом, недивлячись на те, що у образі богини ніщо не свідчить ні про перший, ні про другий, ні про третій (більше всього матеріали говорять про жіночі роботи, зокрема про прядіння). І де у російській мові “мати”, “матері” скорочується у “ма”? Хіба що у мові дітей. Крім того, у російській мові складне (составне) слово інакше будується: основний іменник стоїть наприкінці, а визначаюче слово - на початку (так, стоїть справа з “Богоматерью”, так само і з “Дажьбогом” чи “Дажбогом” [74, с. 89]. Під час аналізу мовних джерел, академік Б. Рибаків створював свою власну систему, котра взагалі не базувалася на лінгвістичних методах дослідження, в результаті всього вищеперерахованого, почало з'являтися безліч різних послідовників, котрі не мали такого досвіду та такої глибокої ерудиції як у академіка Б. Рибаків, але були заінтриговані доступністю та легкістю його аналізу. Так, у статті «Народний орнамент як історичне джерело» С. Іванова, було сформовано досить критичний підсумок усіх тогочасних методів дослідження орнаменту. Так само, у цьому дослідженні

було визначено новітні підходи для подальшого ґрунтовного його вивчення [68, с. 3-23.]. С. Іванов у своєму дослідженні виділив два найпоширеніших методи: номінативний і еволюційний. За допомогою еволюційного методу на різних матеріалах розвивалася теорія про походження геометричного орнаменту від реалістичних чи стилізованих зображень людини. С. Іванов доходить висновку, аналізуючи різні точки зору на еволюційний метод, про доцільність його використання саме там, де різні варіанти споріднених мотивів збереглися, від реалістичних мотивів до геометричних, також там, де процес еволюції не викликає жодних сумнівів. Науковець зазначив, що саме цей метод не являється єдиним шляхом відтворення всього розвитку орнаменту: оскільки процес трансформації орнаменту цілком може йти як від антропоморфних зображень до зображень геометричних, так і навпаки, від геометричних до антропоморфних зображень, а однобічне та вузьке розуміння всього процесу розвитку призвело до різних намагань знайти у кожному з орнаментів зооморфні або антропоморфні прототипи. Їх шукали навіть там, де їх зовсім не було. Так, наприклад, у випадку походження різних узорів із техніки плетіння. Досить критично науковець розглядав також номінативний метод, він звертав увагу на самотійну інтерпретацію одного орнаменту не лише у різних народів, але і у окремих майстрів. Оскільки у сучасних умовах, назви різних узорів починають виникати в результаті асоціацій, при цьому втрачаються їх первинне значення та давні назви. При всьому цьому науковець зазначив надзвичайно вагому цінність вивчення, збирання та дослідження народних традиційних назв орнаментів. У висновках роботи автор зосереджує увагу на необхідності різноманітного дослідження формальних складових орнаменту. А саме внутрішніх закономірностей розвитку різноманітних композицій, а також симетрії яка становить його організаційну структуру.

Варто зазначити, що дослідження С. Іванова стало науковим підґрунтям для подальшого розвитку структурного аналізу орнаменту. Ще на поч. 70-

их рр. XX ст. філологами В. Топоровим та В. Івановим було запропоновано при дослідженні орнаменту методи структурної лінгвістики. Актуальність цього напрямку науковці пояснювали гострою необхідністю створення таких нормативних характеристик, котрі б не залежали від індивідуального сприйняття мистецтвознавця. Науковці окреслили розвиток орнаменту в якості закономірності переходу знаків-символів із досить чіткою семантикою у знаки, котрі поступово перетворюються у службові елементи, при цьому вони використовували діахронічний метод дослідження та синхронний опис. Науковці вважали, що подібна еволюція орнаменту допоможе встановити зв'язок знаків-символів, із котрих орнамент виникав, та міфу, у котрому ті самі знаки-символи вже описуються при допомозі слів. Таким чином, основна увага акцентувалася на структурно-типологічному підході, тобто коли «елементи синтаксичної (формальної) структури співставлялися з семантичною інтерпретацією» [67, с. 105].

З 1989 р. на кафедрі археології історичного факультету Московського університету, ґрунтуючись на методі структурного аналізу, під керівництвом професора Ю. Шапової, почала розроблятися методика по створенню нормованого опису декору вжиткових речей як традиційних, так і архаїчних суспільств. Декор розумівся як єдина система, а основним елементом цієї системи виступає знак, як мінімальна смислова одиниця. Дослідниками були запропоновані наступні позиції опису:

- знак - це те, що було нанесено на ужиткову річ;
- композиція - це те, як саме були організовані знаки;
- локалізація - це місце, де були розташовані знаки;
- характер знаків - це те, як саме знаки були нанесені [76].

У ґрунтовному дослідженні відомої української дослідниці, мистецтвознавця Т. Романець, що була присвячена витокам традиційної народної кераміки, основна увага була зацентрована на синхроністичному і

діахронічному різновидах порівняльного методу. Без зазначених методів видається неможливим поглиблене дослідження джерел традиційної української культури. Згідно авторки дослідження, сутність використання методу структурного аналізу поєднує в собі «з'ясування етнокультурного споріднення у творців глиняного посуду у різні періоди з демонстрацією взаємовпливів різних етнічних груп у межах однієї історико-етнографічної області» [94, с. 115].

Таким чином, протягом II-ої пол. XX ст. на радянському та пострадянському просторі були сформовані два магістральні методи дослідження орнаментики: метод структурного аналізу та порівняльно-історичний, у котрому вирішальне значення мав вплив авторсько-інтуїтивної інтерпретації академіка Б. Рибаківа. Варто зазначити особливе ставлення до методу структуралізму, як до новітнього як для того часу інтелектуального явища, яке було здатне поєднати як природничі, так і гуманітарні науки у контексті застосування універсального комплексу всіх структуральних методів дослідження.

РОЗДІЛ 2

Український орнамент як вид ужиткового мистецтва

Ужиткове мистецтво, це мистецтво, твори котрого виготовляються масово задля загального вжитку. Ці твори які оточують людей довкола у їхньому житті, які люди вживають, досить часто не звертаючи уваги на їх мистецьку вартість або, на їх антимистецький вигляд. Коли мова йде не про ужиткове мистецтво взагалі, а виключно про орнамент, тоді суттєво звужується тему викладу, оскільки певний предмет ужиткового мистецтва може не мати на собі орнаменту, а являтися, з огляду на свої колір та форму виключно мистецьким твором. Проте назагал всеж предмети ужиткового мистецтва як правило є матеріалом для вивчення етнографії, чи являються просто творами фабричної продукції. У обох випадках орнамент який прикрашає певний твір ужиткового знаряддя, відноситься до галузі мистецтва, і це не залежить від того, чи являється він твором ручного ремесла, або фабричної чи загалом механічної продукції. Врешті-решт, межі між науковими дисциплінами культури і етнографії ще точно не встановлені, тому, самі предмети, що мають ужиткове значення, дозволяється залишати для дослідів етнографів, а у обсязі культури кинути хоч не значний погляд на оздоблення предметів ужиткового мистецтва які належать до мистецтва (відповідно і культури), тобто на орнамент [83, с. 10].

Такий погляд на орнамент повинен бути досить загальним і коротким, оскільки орнамент являється найменш дослідженою галуззю українського мистецтва. Вивчення орнаменту просувається надзвичайно повільно поряд із дослідженням певних галузей виробництва, таких як: вишивка, ткацтво, розмальовка будинків або окремих частин у будинках (вікон, печі тощо), розмальовка гончарних виробів, різьба по дереву для предметів домашньому вжитку і у творах офіційного і церковного призначення,

орнаментация друкованих книжок і манускриптів, виконання і відливання чи карбування металевих знаряддя так само, як у якості предметів для домашнього вжитку (замки, клямки, застібки, посуд, гудзики і т. д.), так само і для суспільного й церковного вжитку (хрести, дзвони, світильники чаші тощо), чи військового вжитку (рушніці, гармати, холодна зброя і т. д.). Перерахувати усі предмети ужиткового мистецтва досить важко; саме тому, немає нічого дивного в тому, що дослідження орнаменту у певних галузях ужиткового мистецтва інколи ще навіть не розпочиналося, а у тих випадках, коли вже дещо з цього приводу зроблено, тоді це виключно щасливі випадки [95, с. 39].

У кожному випадку, на різних виробках орнамент буває опрацьований чи в площині (у такому випадку він орудує здебільшого фарбами, та наближається до малярства, якщо безпосередньо самого малювання і не було, натомість було ткання або вишивання), чи у трьох вимірах, таких як відливання з металів; різьба по дереву, тоді така орнаментация вже наближається до скульптури і керує головною формою, а власне кольорування вже здебільшого (хоча далеко не у всіх випадках) зникає. Проте такий поділ є занадто загальним, саме тому він майже не допомагає досліднику у класифікації матеріалу. Більш значущим, оскільки більш детальним є спосіб розподілу матеріалу згідно характеру самого орнаменту. Орнамент у своїй основі буває чотирьох різних родів, а саме: **рослинний**, *геометричний*, *тваринний* (антропоморфний) (тобто такий, що використовує форми тварин, птахів, риб та людей) та плетений. До цих основних чотирьох родів орнаменту також можна додати як самостійний орнамент ще орнамент в основу якого покладено архітектурні форми: арки, колони, волоти тощо.] Проте на справі ці всі основи орнаменту досить часто досить вибагливо комбінуються плетіння із тваринними мотивами (тератологічний орнамент, причому тварини тут здебільшого фантастичні; такий орнамент найчастіше можна зустріти у старих

рукописних книгах); комбінується також рослинний орнамент з тваринами, тварини навіть інколи входять і до геометричного орнаменту [101, с. 82]. Так, наприклад, у західноукраїнських писанках і вишивках. Таким чином, мотиви орнаменту дуже часто настільки химерно між собою переплітаються, що розділити надзвичайно великий орнаментальний матеріал виключно за характером орнаменту було би, напевне, неможливо. Проте, найчастіше зустрічається розподіл орнаменту і самих витворів ужиткового мистецтва за матеріалом, із якого їх було виготовлено; це досить зручно, оскільки і характер самого орнаменту багато у чому залежить від матеріалу, на який його було нанесено. Необхідно наголосити на тому, що різьблений або скульптурний орнамент досить відрізняється від тканого чи мальованого орнаменту; відмінності є і у тому, що не однаковий орнамент вирізається по дереву і відливається на металі, зовсім неоднаковий орнамент малюють на посуді і писанках; також неоднаковий орнамент тчеться на плахтах і килимах, а також не однаковий орнамент вишивається на сорочках [108, с. 262]. Від часів, коли недосвідчені, необізнані у традиційному мистецтві українізатори по кооперативних союзах та земствах розпочали непродумано проповідувати та поширювати вживання українського орнаменту, внаслідок чого вишивки із сорочок стали пристосовувати до оздоб будинків, а взірці вишивок із риз та підризників розпочали малювати на глечиках, тоді із того вийшли речі зовсім “не смачні” й навіть огидні. Внаслідок цього вивчення ужиткового мистецтва і орнаменту на різних речах і у спеціальних дослідженнях, і у загальних працях викладається переважно за матеріалом, із якого такі твори виготовляються. Такими являються дослідження М. Біляшівського (про традиційні українське скло і вишивку) [49], В. Модзалевського (про ливарництво), Д. Щербаківського (про золотарство та про килими) [34-36], М. Сумцова (про писанки) [31-32], Д. Пещанського (про ткацтво) [29] та багато інших. Досить часто дослідники орнаменту заглиблюються у таку

деталізацію, що суттєво обмежують свій дослід районом, часто зведеним до певного села; це є досить корисним під час первісних дослідів, особливо на початковій стадії збирання матеріалу, оскільки уточнює саме дослідження, проте класифікація художнього виробництва за тим матеріалом, із якого виріб виготовлено, вживається і у загальних нарисах, навіть у найкоротших. Так, наприклад, саме у той спосіб було викладено загальний огляд українського ужиткового/виробничого мистецтва /мистецької промисловості в загальній українській енциклопедії [91, с. 67].

Професор Київського університету Григорій Павлуцький, який багато працював у галузі дослідження українського мистецтва взагалі, а наприкінці свого життя приступив до написання загальної роботи під назвою «Історія українського орнаменту», праці, яку йому через смерть не вдалося завершити, - у своєму загальному викладі свідомо відмовився від класифікації різних типів орнаменту за матеріалом, проте визнавав, що «матеріал відіграє значну роль у утворенні орнаменту та значною мірою впливає на його форму. Історія мистецтва взагалі вказує нам, що різні художники завжди спеціалізувалися на якомусь певному матеріалі, залежно від матеріалу утворювався стиль., а вироблення різних стилістичних особливостей повністю залежить від матеріалу. Проте, ми у своєму дослідженні визнали за неможливе об'єднати план роботи разом з матеріалом саме через те, що стиль, що був вироблений у одному матеріалі, дуже часто пристосовується до інших матеріалів. Таким чином, наприклад, ми можемо побачити геометричний орнамент на стінах св. Софії, на дереві, на тканині, на писанках тощо. Для того аби не повторюватися, ми досліджуємо історію українського орнаменту за стилями і епохами» [27, с. 85]. Отже, можна побачити, що проф. Павлуцький немов би впав у певне протиборство із самим собою: з одного боку він говорить, що, «вироблення стилістичних особливостей повністю залежить від матеріалу», а з іншого боку, говорить, що «стиль, який був

вироблений у одному матеріалі, дуже часто пристосовується до інших матеріалів». Варто відзначити, що як добросовісний дослідник, проф. Павлуцький, спостерігаючи два зовсім діаметрально протилежні явища, досить добросовісно обидва констатував. З однієї сторони, це нам показує, що орнамент представляє собою предмет дуже широкий та занадто мало досліджений, через це талановитий дослідник, входячи до цього темного, необмеженого, ще недослідженої купи матеріалів та пам'яток, досить ризикує в ній заблукати та впасти у протиріччя. Проте здоровий сенс вченого історика мистецтва виводить проф. Павлуцького на правильніший шлях викладу історії українського орнаменту «за стилями і епохами». Якість подібного викладу повинна була привабити проф. Павлуцького, він повинен був саме цей спосіб викладу матеріалу обрати, оскільки він був справжнім істориком мистецтва він намагався подати загальну і по можливості повну картину розвитку традиційного українського орнаменту у всіх галузях, не дивлячись на те, або був орнамент або геометричний, скульптурний, або рослинний, або малярський, або тваринний, та на котрому би матеріалі його не було виконано [28, с. 32]. Таким чином, лише викладаючи розвиток традиційних орнаментів «за стилями і епохами», можна сподіватись на подачу синтетичного образу розвитку традиційного українського орнаменту від найдавніших часів до сучасності, оскільки у кожному періоді орнамент, так само як і усі галузі мистецтва, еволюціонує, і кожен період на орнамент, яким би він не був, на якому б матеріалі не був виконаний, накладає свій відбиток.

Отже, розкладання розгляду ужиткового мистецтва та сполученого з ним традиційного орнаменту за матеріалом дає нам у кращому випадку лише уривчасті картини розвитку ужиткового мистецтва у різноманітних матеріалах, а не спільний образ, що був пов'язаний з іншими галузями єдиного мистецького процесу. Через це немає нічого дивного, у тому, що талантливий історик мистецтва проф. Григорій Павлуцький, ретельно

взявшись за виклад історії українського орнаменту в загальному, цілком правильно та логічно підійшов до свого завдання. На жаль, смерть не дала можливості виконати йому цього завдання. Проте, чи виконав би він його якби не смерть? Звісно, на цей рахунок можуть бути сумніви. У будь-якому разі, з огляду на надзвичайно незадовільний стан певних спеціальних дослідів, та незначну їх кількість, образ дуже широкого предмету - традиційного орнаменту у всіх його відтінках, у всіх періодах - не міг бути повним, як не можна до повноти претендувати і дотепер, проте міг бути першою доброю справою, котра могла вказувати вірний шлях прийдешнім історикам [52, с. 84].

Під час того, коли в оглядах українського малярства чи української скульптури, перед істориком дослідником мистецтва постає спокуса не розпочати виклад від X ст., а розширити рамки предмету у глибину віків та спробувати зібрати матеріал від дохристиянських часів, незважаючи на те, що від них конкретних пам'яток практично не збереглося, ще більше така спокуса постає при вивченні історії ужиткового мистецтва та спеціально орнаменту, оскільки по факу пам'яток цього виду мистецтва археологія збрала багато [57, с. 163]. Від періоду дохристиянських часів археологи знайшли значну кількість металевих виробів, і особливо орнаментів, що були намальовані на гончарських виробках; останніх на території України знаходиться надзвичайно багато, від неолітичної кам'яної доби, доби трипільської культури, часів, коли на Україні вже жило хліборобське населення, що, стало тим народом, безпосереднім нащадком котрого являється сучасний український народ; у більш пізній, кам'яній добі цей народ вже мав таку надзвичайно розвинену гончарську промисловість, а пам'яток орнаментованого начиння археологами було знайдено настільки багато, що добу трипільської культури у археології досить часто називають добою мальованої кераміки. Так, проф. Павлуцький не зміг встояти перед спокусою розпочати вивчення історії українського орнаменту від

найдавніших, передісторичних часів. Проте, всеж краще від цього утриматися, оскільки, заглибившись до давнього періоду, історик б довелося змиритися із столітніми (чи навіть більше) лакунами у матеріалі, інколи знаходити матеріал невідомого походження від невідомих народів, тоді би це усе разом могло завести дослідника до невизначеної ситуації і збило б його із твердого історичного ґрунту. Археолог за фахом, досить обережний дослідник, доктор наук Я. Пастернак, не починає вивчення історії української кераміки від часів трипільської культури, а своє вивчення він розпочинає з VII - VIII ст. н. е. - з періоду, коли український народ вже стояв на межі своєї історичної доби. Звісно, якщо робити деякі поступки цілком закономірному бажанню дещо розширити протягом часу межі нашого дослідження, тоді не зовсім правильно, приміром, як це робить Пастернак, заглиблюватися назад від століття до століття, а не перескакувати крізь тисячоліття аж до періоду кам'яної доби [111, с. 53].

Вже у князівську добу археологи знаходять вироби ужиткового мистецтва з різних матеріалів, на стадії наскільки високорозвиненій, що вже доводиться говорити не про початок мистецтва орнаменту, а навпаки, про добу його бурхливого розквіту, про добу, якій передували цілі епохи сприйняття та перетворення мистецьких стилів у орнаментиці. Напевне, не буде перебільшенням, говорити, що вже десь у XI - XII ст. мистецтво орнаменту на території України вже було високорозвиненим, використовувало найрізноманітніші матеріали та всі форми орнаменту різні за своїм походженням. Декотрі форми орнаменту, наприклад, плетений орнамент, після київської князівської доби в українському мистецтві зникає, хіба що, лише трохи затримуючись у каліграфії пергаментних рукописів, проте поступово зникає і там. Крім цього, так само зникає цілий ряд мистецьких виробів вже після київської князівської доби. До згаданих творів виробничого мистецтва належать наприклад мистецтво мозаїкового декорування стін та виготовлення відповідних та

потрібних для того смальтів, мистецтво київських перегородчастих емалій на золоті (cloisonné), мистецтво карбування монет, оскільки фактично після того й аж до сучасності Україна своєї монети не мала, з металу її не карбувала [112, с. 174].

Таким чином, незважаючи на те, що від візантійсько-романського періоду, більшість мистецьких виробів не дійшла до наших днів, оскільки вони були виготовлені із нетривкого матеріалу, проте, і тієї кількості, що дійшла до наших часів, цілком достатньо, для того щоби можна було стверджувати, що ці часи були добою, що була найбільш багата на різноманітні мистецькі вироби з різних матеріалів та з найбагатшим запасом орнаментальних форм, які перетворюючись та модифікуючись повинні були мати цілу свою історію. У визначних творах декоративної скульптури надзвичайно багатий плетений та комбінований орнамент зберігся на шиферних саркофагах та плитах, якими як правило декорували церкви зсередини, на капітелях колон або пілястрів тощо. Варто відзначити, що спочатку тут домінував плетений орнамент, проте вже не у чистому вигляді, а у поєднанні, комбінації з геометричними, рослинними та тваринними формами. Надзвичайно багато знахідок було зроблено під час археологічних розкопок, це переважно були предмети дрібної скульптури виготовлені із каменю і металу. Вони представлені переважно невеличкими натільними іконками, звичайними хрестиками та так званими «енкалпіонами» які були в ті часи надзвичайно розповсюдженими (це хрестики, що складалися з двох частин - лицевої і зворотної, котрі розкривалися що давало можливість вкладати в середину їх певну частку святих реліквій). Як іконки, так і хрестики могли бути виготовлені як із каменя, так і з металу, вони були оздоблені різьбленими рельєфами. У значній кількості збереглися металеві оздоби, такі як гривни кручені і плетені. Носили їх на шії як намисто, проте на вагу вони були також і грошовою одиницею [101, с. 217]. З геометричним, плетеним та тваринним

орнаментом досить широко, як можна побачити, тоді вживалися золоті, срібні й бронзові оздобы до одягу. Це були підвіски, нараменники, персні, застіжки, сережки, або ж цілі намиста і діадеми, інколи золоті та з емаллями, або з самоцвітним камінням. Так, срібні та золоті монети зберегли до наших днів зображення таких князів як Володимира Великого та Ярослава Мудрого. Також, між орнаментів на цих монетах, у основі плетеної композиції так само збереглося до наших днів і зображення «тризуба» - герба Української держави. Цей знак, безсумнівно, надзвичайно старий, настільки старий, що можливо, що і самі князі, які його вживали у якості символічного знаку, напевно не знали про його походження та первісне значення. Проте, цей знак є надзвичайно досконало вистилізованим та винятково декоративним. З поміж різних геральдичних знаків йому, поступається навіть французька королівська лілія, котра у геральдиці вважається одним із найдосконаліших декоративних геральдичних знаків [83, с. 15].

Надзвичайно славляться багатством та різноманітністю своїх орнаментів і рукописні книги періоду XI ст., між котрими на першому місці стоять, напевне, Ізборник Святослава та Остромирове Євангеліє.

Так само різноманітні мотиви рослинного, геометричного і плетеного орнаменту вживалися у значній кількості для оздобы палаців та церков. Таких орнаментів і дотепер можна найбільше побачити у церкві св. Софії у м. Києві [61, с. 49].

На жаль від тих часів не збереглося вишивок і тканин, проте про орнамент тканий та вишиваний можна розміркувати за зображеннями, які збереглися від тих часів також і у і у настінних розписах та мініатюрах тогочасних книг. Для вивчення орнаментів на тканинах, які слугували для одягу, та вишивок найбільше необхідного матеріалу можна знайти у малюнках XII ст. у Кирилівській церкві, що у Києві, у циклі малюнків з життя св. Кирила. Загалом, тканини та вироби з них - матеріал досить

нетривкий, за декілька століть такий матеріал міг зовсім перетліти, проте історію такого вишитого орнаменту варто спробувати досліджувати за мініатюрами, настінними малюнками, іконами і портретами: у цих джерелах міститься значна кількість матеріалу від періоду XI - XII ст. і до теперішніх часів, - періоду, від якого ми вже маємо оригінали як ткацтва, так і вишивання [53, с. 172].

Від готичного періоду різноманітність і багатство орнаментальних форм і комбінацій одразу значно падає. У тогочасних майстрів, напевно, було менше фантазії, тому плетений орнамент починає поступово зникати: навіть у рукописних книгах екзотичні рослини і дивовижні фантастичні звірі поступово передають своє місце реальній українській фауні і флорі [68, с. 71]. Орнаментальні пасма які розділяють композиції настінного малярства у XV ст., ніби ще зберігають якісь риси від форм та мотивів романо-візантійського періоду, проте, на склепіннях їх поступово заступають вугласті монотонні готичські смуги. Загалом у цей час орнаментові починає приділятися значно менше уваги і місця.

Від XIX ст. у Львові зберігся святоюрський дзвін. Людвісарська робота була надзвичайно добра, проте, орнаментальні оздоби відсутні зовсім, якщо не враховувати зовсім прямих пружків розташованих навколо дзвону. Між смужками орнамент було затуплено літерами напису, котрий був виконаний Яковом Скорою. Від кін. XIV чи поч. XV ст. збереглася також досить добре відлита у Львові гаківниця. Вона була довгою, зовні восьмигранною, проте на ній так само був відсутній орнамент, якщо не враховувати пари геральдичних левів із ядрами, котрі були не так оздобою гармати, як суто людвісарською маркою [76, с. 210]. У будь-якому випадку подібні пам'ятки людвісарства, що дійшли від доби готики у Львові свідчать про те, що людвісарське мистецтво не занепадало, проте орнаментальній оздобі відлитої речей увага не приділялася.

Серед дрібних металевих виробів, особливо у церковнім начинні, досить часто вживався суто готицький орнамент, він простежується у виробках не лише XV ст, а і виробках XVI й XVII ст., проте, існує така закономірність - чим старшим є виріб, тим менше на ньому орнаменту. Щоправда, можна припустити, що готичний орнамент у золотарських виробках церковного начиння повинен бути значно розвинений, якщо він протримався щонайменше аж до сер. XVII ст. у оздобах чаш і потирів, на престольних хрестів, кадилиць, оправ євангелій, дарохранильниць тощо [81, с. 126]. Дарохранильниці навіть не лише дотримуються готицького орнаменту, а і формою цілою своєю наслідували готицькі тринавні церкви. На печатці останнього галицького князя II пол. XIV ст., Володислава Смольського, представлено постать князя у типовому обрамленні готицької форми, що була складена із чотирьох півкіл, які чергувалися із простими кутами. Всередині тло було вкрито так само характерним готицьким рослинним орнаментом. Проте напис на печатці який було зроблено латинкою [79, с. 81].

Досить скромними у питанні орнаментальних окрас виявилися писані книги готицької доби; говорячи про тканини та вишивання, то так само дали би багато матеріалу тканини та вишивки, що були намальовані на стінних мальовилах посеред циклів стінописів у Ягайлонській каплиці у Кракові на Вавелі, у Люблінській каплиці, Лаврівському монастирі. Так, у Сандомирі та Лаврові українські ткані убруси вкривають цілі композиції, а у Любліні український тканий убрус застеляє стіл Авраама під час гостини трьох ангелів, а декотрі образи виконано на тлі опон із тканини, яка була місцями затканою чи вишитою. Проте, і прості візерунки таких тканин і вишивок нібито свідчать про те, що у ті часи мистецтво орнаменту не було самим улюбленим мистецтвом тієї доби.

Доктор Я. Пастернак вважає у гончарських виробках добу готики на Україні, а XV ст., він вважає добою переломною. У цей час з'являється

«посуд, а це вже вказує на фабричний виріб». У його декоруванні «досить спародично виступає вужиковий і прямолінійний орнамент, що був намальований на блідо-жовтому природному тлі посудини ясно-цеглястою фарбою». У цей період з'являються нові форми, наприклад, широкі миски з гостро заломаними вінцями. Перша поява кахлів для печей, що були жовтаво-цеглястої барви, ще неполиваних, з фігурним, рослинним і геометричним орнаментом у готицькому стилі XVI — XVII ст., створює у гончарській продукції замкнену у собі цілість щодо форми, матеріалу та техніки [69, с. 186].

З початком доби ренесансу загальна картина знову змінюється на користь замилювання орнаментом. У цей час орнамент стрімко вривається у якості скульптурної оздобы архітектурних деталей таких як одвірки, карнизи, віконні обрамування, капітелі та навіть колони, стрижні котрих, ще починаючи від доби ренесансу та аж до доби класичності, досить часто вкриваються орнаментом, - настільки у цей час великою стає любов до орнаментальної оздобы. Проте орнамент ренесансу та подальших періодів настільки сильно відрізняється від орнаменту попередніх періодів, і особливо це стосується доби візантійсько-романської, що тут можна думати, про те, що поміркований розквіт орнаменту у добу готики був необхідним інтервалом для того, щоби з'явилася можливість відвикнути від старих форм та засвоїти зовсім нові форми. Такі нові форми орнаменту та орнаментальної композиції надійшли до України безпосередньо із Північної Італії, в першу чергу із Ломбардії, прямо чи через венеціанські землі і Венецію [83, с. 15]. На території України, особливо у західноукраїнських містах, у II пол. XVI ст. починає збиратися значна кількість архітекторів, скульпторів та каменярів, тесальників каменю (tagliapietra) із Ломбардії, переважно із гірських районів Північної Ломбардії та італійсько-швейцарського кантона Тичіно, з берегів оз. Лугано. На березі озера Лугано стоїть містечко Кампіоне, яке починаючи

ще з XIV ст., постачало значну кількість будівничих і каменярів на цілу Італію. У XV ст. ці каменярі прийняли мистецтво ренесансу із Флоренції та разом із тим досить буйний та життєрадісний флорентійський скульптурний орнамент, дуже розвинули його. Одночасно, з початком XVI ст., під впливом геніального Мікельанджело, флорентійська скульптура (а за нею також римська і центральноіталійська) загалом відмовилася від орнаменту, надала перевагу рівним площинам перед площинами, які були вкриті орнаментом. Ломбардія, а за нею так само і Венеція, не пішли за італійськими центрами, вони не лише зберегли свою любов до орнаменту, але й сам орнамент довели до сильного перенасичення. Через це ломбардські майстри для Центральної Італії стали надто провінціальними, вони не знаходили там для себе роботи, а тому повинні були подаватися на схід через венеціанські, хорватські і мадярські землі аж до території України. Найкращі і найталановитіші майстри (*maestri Lombardi*) почали осідати у Венеції, а більш скромні і слабші майстри повинні були подаватися все далі та далі на схід [86, с. 183]. Таким чином, немає нічого дивного у тому, що найбільш слабші з них, не витримуючи жорсткої конкуренції із сильнішими майстрами, повинні були рушати далі на схід, тому ті з них, які дійшли до території України, були переважно досить сумнівними майстрами, взагалі не були ані яскравими артистичними індивідуальностями, ні досконалими майстрами. Проте посеред натовпу усіх тих, що зібралися у містах Західної України, звісно, траплялися і майстри здібні чи навіть талановиті.

Таким чином, згадані італійські майстри привнесли до України нове мистецтво, поруч з ним і захоплення ренесансною орнаментикою. Італійські майстри збудували у Львові значну кількість будинків, які були досить рясно оздоблені скульптурним орнаментом. Крім того, вони також у Львові возвели та орнаментували комплекс Братської церкви, каплиці та дзвіниці при ній; також каплиці Кампіанів і Боїмів, а за межами Львова

вони залишили значну кількість пам'яток скульптурного ренесансового орнаменту у різних провінційних містечках, особливо це стосується Єзуполя і Замостя. Яскравий та життєрадісний, у первісній своїй основі флорентійський орнамент, як правило складався переважно із гірлянд квітів які підтримували так звані «putti» - тобто голі діти, інколи вони були з крилами. Вони були чимось середнім між янгелятами і амурчиками; дуже часто такі гірлянди чи окремі рослини, що в'ються навколо колон і пілястрів, утворюючи собою кола або завитки, до котрих було вставлено чи квіт, чи дитячі голівки, чи то певні птахи або тварини. Варто відмітити, що у будинку одного із львівських патрициїв лікаря Анчовського, - один італійський майстер Петро Красовський (із Карассо) вивів з поміж двох вікон колону, котра була оповита виноградною лозою із великими гронами по цілому стрижню. Це був перший із задокументованих на території України взірць орнаменту із виноградної лози, котра у XVII та XVIII ст. поступово стала найулюбленішим мотивом українського орнаменту, що вживалося у якості оздоби колон на українських вітварях і іконостасах [61, с. 48].

Проте, при ввідчутній популярності цього нового орнаментального мистецтва, у добу ренесансу всеж продовжує панувати шляхетний стриманий смак, а якісь певні переобтяження декорації орнаментом не спостерігається [99, с. 84]. Так само відбувалося і у людвісарському майстерстві. Тут гармати переважно були оздоблені орнаментом, проте його було ще надто небагато. Наприклад, на гарматі яку у 1529 р. відлив львівський людвісар Бартель Вайсе, було розміщено два паски з квітами, які обводили гармату з початку і наприкінці звуженої частини гирла. Іншими оздобами стали герби міста Львова і картуш на якому було розміщено дату та рік виконання гармати. Таким чином, гармата була в цілому виконана із шляхетним смаком, орнаментом вона не була переобтяжена [112, с. 208].

Якщо говорити про рослинний ренесансовий орнамент, то популярністю на Україні він користувався загальною. Його застосовували здебільшого як для оздоб гармат, так і для більш дрібних робіт у золотарстві. Він навіть поступово перейшов до мініатюри. Саме у ці часи і було виконано загальновідоме Пересопницьке Євангеліє. Це Євангеліє було виконано на замовлення відомих меценатів князя Януша Заславського і його матері княгині Гольшанської. Роботу над Євангелієм у Дворецькому монастирі було розпочато у 1556 р., а завершено цю роботу було у Пересопницькому монастирі у 1561 р. У 1701 році Євангеліє стало власністю Івана Мазепи, котрий передав його до Переяславської кафедри. З Переяславської кафедри воно перейшло до Полтавської духовної семінарії [115, с. 307]. Це Євангеліє професор Г. Павлуцький справедливо вважає самим головним твором українського орнаментального мистецтва періоду ренесансу. Проф. Г. Павлуцький вважає, що «у основі усього орнаменту навколо зображень лежить аканф, у одному з місць навіть із двома амурами; ці амури розміщені на закрутках бокових гілок; однією з рук амури нібито підтримують горішнє віття орнаменту, другою рукою вони тримають труби. Надзвичайно близькою за формою орнаментациї до Пересопницького Євангелія є орнаментация другого загальновідомого рукопису, що був написаний в Україні 1554 р. - Загоровського Апостола». У цьому рукописі ми, чи не востаннє ще можемо зустріти плетений орнамент у заставках й ініціалах, проте тут панують мотиви ренесансові, «у яких провідну роль відіграють принадно зігнуті листочки аканфа, крім того, тут зустрічаються ще і улюблені у добу Ренесансу постаті оголених діточок» [101, с. 117].

У той час, у 1574 році, також вийшла перша у Львові друкована книга львівський «Апостол». Єдина ілюстрація з цієї книги, на якій зображено св. Луку, ще містить у собі дещо із готицьких ремінісценцій, а її обрамлення було виразно ренесансним, що являє собою надзвичайно

пишний ренесансовий портал. Крім того, у стилі ренесансу були витримані також усі оздобы перших українських видань у таких містах як Львів, Острог, Заблудів та інших [77, с. 283].

Якщо говорити про кераміку, то як говорить доктор Я. Пастернак, посуд почали виготовляти тепер із досить добре очищеної глини, цей посуд був надзвичайно добре випалений, із темно-попелястої чи яскраво-жовтої барви. Стінки такого посуду були надзвичайно тонкими, поверхня стінок була шорстка, а орнамент нанесений зубатим грубим колісцем: спершу це були суцільні вуглики, згодом окремі півмісячки, розташовані ріжками вгору. Багатство тодішніх форми дорівнювало вже теперішньому. Наприкінці XVI ст. з'являється жовта чи ясно-гніда полива, трохи згодом так само з'являється зелена, спочатку лише у середині горщиків і на вінцях, пізніше - на плечах черевця. Поливу отримують також і кахлі до печей із ренесансною орнаментикою» [44, с. 126].

Якщо говорити про тканини і вишивки періоду ренесансу, потрібно було би досліджувати жіночі і чоловічі портрети того періоду, одяг на цих портретах. На жаль, вагомих досліджень тканин та вишивок ані на пам'ятках стінопису попередніх періодів, ані досліджень взірців на портретах доби ренесансу наразі ще не було зроблено [76, с. 84].

У період бароко шляхетна стриманість, що була притаманна добі ренесансу з орнаменту зникає. Натомість з'являється переобтяженість у орнаменті, проте разом з тим з'являються і невідомі до того періоду ошатність, пишність, вибагливість та досить буйна фантазія, а інколи і вже справжня величність. Орнамент надзвичайно пишно бував на усіх місцях, на яких тільки міг з'явитися, а інколи і новозведений робиться, для того лише щоби дати простір буйному пануванню орнаменту. У цей період у церквах було заведено досить високі у декілька ярусів іконостаси, які всередині підносилися до самої найвищої точки центральної башні, завдяки цьому цілий іконостас являв собою орнаментальну фантазію. Не

залишалося місця яке би було без орнаментів ані на царських вратах, ані навіть на самих іконах, оскільки саме у цей період ікони розпочали вкривати важкими срібними ризами, що були сповненими орнаментом; ікони навіть малювали на золотому тлі, так само рельєфно орнаментованому переважно рослинним орнаментом. Надзвичайно буйним орнаментом вкривалися не лише іконостаси, а також і ставники, вівтарі, кафедри, аналої. Досить переобтяжені були рельєфним орнаментом сніцерської роботи панікадила, хрести, усе церковне начиння, і навіть оправы для церковних книжок виготовляли, так само як і ризи для ікон, із металевих, рясно вкритих рельєфним орнаментом дощок [61, с. 49].

Данило Щербаківський досить докладно подає опис оправ книжок роботи київських золотарів, також, у тому числі і ажурну оправу Євангелія 1670 р. - роботи київського майстра Федора та одного із найкращих київських золотарів на ім'я Іван Равич 1717 р. [35, с. 84] Досить багато спільного та подібного із цими роботами має і рясно орнаментована рельєфна срібна дошка, що стала даром Івана Мазепи до Гробу Господнього [35, с. 92].

У період бароко тогочасні майстри не шкодували скульптурних оздоб також і у людвісарських витворах на різних дзвонах так само і на гарматах, інколи ці витвори були цілком вкритими орнаментом, а обидва вуха поверху гармат у цей період завичай відливали у формі вигнутих різних риб та дельфінів. Більш легку зброю вкривали сніцерським рельєфним орнаментом чи орнаментом, що був зроблений насічкою, чи шляхом викладання (інторсією); подібним орнаментом було вкрито козацькі мушкети, держакі і піхви шабель, пістолі, сідла і зброю, так само і різноманітні знаки гідності такі як пиржачі, булави тощо [53, с. 111].

Орнамент розташований на тканинах періоду бароко можна вже досліджувати не лише за тогочасними портретами, адже подекуди збереглися справжні взірці пишно орнаментованих тогочасних брокатів,

які досить часто були тканими золотом і сріблом, це стосувалося не лише попівських риз, але також і жупанів світських достойників і їх дам.

Тогочасні друковані книги були теж рясно оздоблені не лише ілюстраціями до тексту, а і просто різними орнаментальними композиціями [35, с. 43].

Щодо глиняного посуду цієї доби, то він вже вкривався кольоровою поливою, різні миски буйно розмальовувалися полив'яними барвами, проте для більш заможних верств тогочасного суспільства глиняні вироби видаються занадто демократичними, вони дещо відступають перед металевим посудом, який так само був переважно досить рясно орнаментованим [85, с. 29].

З приходом періоду рококо рясність орнаменту взагалі не зменшується, усі ті речі, про котрі було згадано вище, коли мова йшла про орнамент періоду бароко, потрібно було би знов повторити, лише сам орнамент стає вже більш легким і елегантним. У той час як орнамент періоду бароко прагнув пишності та величі, вже орнамент рококо прагне елегантності і легкості. У орнаменті періоду рококо досить часто, проте й не обов'язково, крім рослинних мотивів, що були сполучені досить часто із формами різних живих істот, починає зустрічатися вже нова форма - мушлі, так звана - *rocaille*, від котрої і сам стиль отримав назву рококо. Проте, ставши значно легшим у своїх формах, орнамент періоду рококо усе ще досить рясно вкриває всі ті предмети, котрі він декорує, тому його легкість не завжди одразу можна помітити, наприклад, у іконостасах і їх різних частинах чи у сніцерських виробках. У епоху рококо, так само як і у епоху бароко, у українському орнаменті панують переважно рослинні мотиви: у період бароко здебільшого листи аканфу чи виноградної лози, а вже у період рококо аканф починає видаватися зтяжким та вже значно менше вживається, проте натомість починають приходити мотиви різних кущів (наприклад, троянд) та різних дерев. У період бароко до орнаменту входять

зображення тварин, переважно левів, із спеціально підкресленою величезною гривною, у період рококо із рослинним орнаментом починають комбінувати не живих тварин, а здебільшого ангельські голівки [76, с. 112].

У період рококо до мистецтва глиняних виробів починають входити світлі полууди, а у кахлях досить часто починає комбінуватися біла полууда із синім візерунком. Загалом, глиняний полив'яний посуд стає тоншим у кращих виробках наближаючись до якості фаянсу.

У ткацтві періоду рококо відомий дослідник М. Біляшівський констатує у нас суттєві впливи Франції, «яка постачала у той час найкращі тканини з шовку та парчі, так само дуже гарні вишивки, та мала значний вплив на наші килими» [9, с. 75]. Так само у вишивці у епоху рококо з'являється, як про це стверджує М. Біляшівський, «шиття шовком, сріблом та золотом, що слугувало окрасою здебільшого церковних речей, які вишивали у монастирях, та для заможних родин... чужоземні мотиви у них були настільки перероблені, що пошиття цього роду стало цілком нашим, а його орнамент майже цілковито рослинний» [7, с. 111].

Загалом, у період бароко та рококо рослинний орнамент настільки широко розвинувся, що М. Біляшівський навіть висунув гіпотезу про те, що «течія у напрямку вжитку рослинних форм, часткова або цілковита заміна або доповнення ними геометричних форм становить одну із головних рис тогочасного українського орнаменту, що ставить його на значно вищий ступінь у порівнянні із орнаментом сусідніх народів» [9, с. 77]. Проте до такого твердження необхідно ставитися з обережністю: по-перше, у декотрих галузях орнаментики всеж геометричний орнамент залишився недоторканим до самого кінця. Так, наприклад, у тканинах різних плахт, на задках возів або санях чи у нарізуванні візерунків по дереву на сволоках тощо); по-друге, М. Біляшівський вважав питомим українським мистецтвом лише мистецтво починаючи від XVII - XVIII ст. та його пережитки, саме тому спостереження М. Біляшівського необхідно

обмежити у часі, тобто віднести не загалом до українського орнаменту, а лише до орнаменту епох барокко і рококо [6, с. 75]. До твердження М. Біляшівського необхідно внести деякі обмеження і щодо простору: це твердження може мати рацію, коли мова йде про Центральну Україну, особливо це стосується лівого берега Дніпра, проте навряд чи його можна стверджувати відносно Західної України, а саме відносно тих земель які лежать на захід приблизно від лінії Буг - Тетерів.

Так само і у виготовленні килимів та різних частин одягу, у орнаментативній писанок, у вишивках, у нанизуванні коралів тощо геометричний орнамент залишається найпопулярнішим до наших днів. Тому робити певні конкретні висновки відносно українського орнаменту для всіх часів та цілого простору України напевне, ще мабуть, передчасно [19, с. 34].

Із періодом класичності у орнаменті та взагалі у ужитковому мистецтві справа різко змінюється. У період класичності академізм висунув певну теорію про поділ мистецтва на так зване «високе» мистецтво, чи «справжнє» мистецтво, та мистецтво ужиткове, чи ремісництво. Творці так званого справжнього мистецтва, а саме скульптури, архітектури та малярства, вважали нижчим своєї гідності не лише працювати над ужитковим мистецтвом, а і взагалі над орнаментом [45, с. 314]. Навіть декорування стін орнаментом та малюнком, художники періоду класичності вважали за таку річ, що принижувала митця, вони прирівнювали таку декораційну роботу до простого малювання дахів і парканів. Так, нам відомо із біографії Т.Г. Шевченка, про те, що коли його пан хотів зробити із Тараса майстра - декоратора покоїв, то він не знайшов у Петербурзі художника-декоратора у Академії, а змушений був приділити Т. Шевченка, після того, як той отримав у Варшаві науку від Лампі, до цехового майстра Ширяєва. На думку як самого Шевченка, так і його тодішнього ментора Сошенка, та цілого синкліту художників на чолі із

Брюлловим, це було нещастя, з котрого Шевченка, який повинен був стати «артистом», а не «ремісником», треба було визволити, що вони шляхетно виконали. І це добре. Проте справа у тім, як згадані панове дивились на ремісничє мистецтво. У Ширяєва Шевченко вчився, він декорував найважливіші у тогочасному Петербурзі будівлі, у тому числі і Великий театр, котрий постійно відвідував сам цар, і тому він повинен був бути мистецькі декорований. Проте Сошенко запевняв, що Т. Шевченко у Ширяєва лише малював дахи і паркани. Сам Шевченко вважав, що власне його визволили від малювання парканів і дахів, хоча, зрозуміло, що ні одного, ні іншого Шевченко у Ширяєва не міг малювати, вже хоча б через те, що жоден домовласник, коли йому необхідно було помалювати паркан або покрівлю дому, не звертався за цим до першорядного художньо-декораційного підприємства, котрим і було підприємство Ширяєва. Це підприємство на той час навіть і вивісок для крамів вже не виконувало, адже воно займалося вже тоді художньою декорацією різних державних установ і приватних помешкань вельмож [53, с. 77].

Таким чином, у період класичності так звані артисти фактично відвернулися від ужиткового мистецтва, вважаючи його ганебним ремеслом. А якщо хтось із художників і повинен був заради шматка хліба попрацювати над мистецьким промислом, тоді їх вважали артистами-«невдахами» чи людьми без хисту. Якщо до того ж додати і те, що у той же час в Україні занепали цехи, а разом з ними і цехове мистецтво, йому на заміну почався розвиток фабричної продукції, до того ж на фабрики, для того щоби художньо опрацьовувати різні фабричні вироби, найкращі майстри не йшли, саме через це на фабриках посуду, на ткацьких верстатах, у золотарських майстернях тощо мистецька вартість продуктів почала стрімко падати [45, с. 315]. Проте, у період класичності, завдяки інерції справа ще якось трималася. Ще доживали свого віку старі майстри, почали входити до вжитку декотрі нові гатунки виробів, про

мистецьку якість котрих поки ще дбали. Варто відзначити, що і до мистецтва гравюри, незважаючи на те, що воно трималося у Академії, художники почали ставилися з підозрою, як до якогось напів ремесла, було зроблено крок до того, аби основним завданням гравюри стало копіювання олійних образів, у такий спосіб засобами гравюри популяризувати так зване «справжнє мистецтво» - тобто академічне малярство (саме навпаки до того, як у попередні часи, часи коли саме гравюри давали натхнення для малярських творів, досить часто цілі цикли церковних настінних малювань були наслідуванням циклів гравюр у різних бібліях і євангеліях). Проте, хоча на початку періоду класичності гравюра в Україні вже занепала, наприкінці цієї доби з'явився Т. Шевченко, котрий поклав граверне мистецтво на новий шлях, він вдихнув йому силу перебути епоху еклектизму, згодом, у ХХ ст. буйно розвинулася. Лише гравюра орнаментальна мало цікавила і Шевченка, оскільки у наші часи гравери за зразками орнаментальної гравюри повинні були звертатися до періоду бароко та рококо [61, с. 36].

У період класичності в Україні було виявлено новий керамічний матеріал, з котрого розпочали виготовляти порцелянові (фарфорові) вироби. Перша та найкраща в Україні майстерня з'явилася на Волині, у містечку Корець, з цієї майстерні порцеляна, котра досить близько наслідувала французьку порцеляну Севра, мала не лише в Україні, а у Західній Європі популярність. Відтепер порцеляна Корця, на якій ставилася позначка око у трикутнику («недремлюче око»), інколи із підписом польською мовою «Korzes» надзвичайно рідкісна та надзвичайно дорого цінується. Гіршою, аніж порцеляна Корця, була інша порцелянова фабрика на Волині, у с. Баранівка, а третьою порцеляновою фабрикою в Україні була фабрика на Чернігівщині у Миклашевських у с. Волокитине. Разом із порцеляновими виробами набрала в Україні популярності фабрика майоліки (фаянс) поблизу Києва у Межигір, вироби з цієї фабрики

і за формою, і колоритом, і за малюнками на білім тлі поливи дійсно стояли на надзвичайно високому мистецькому рівні [68, с. 18].

На силі інерції стояло і мистецтво сніцерських виробів, проте зовсім прийшла у занепад орнаментальна дерев'яна скульптура у церковному вжитку: іконостаси із високих та багатоярусних у церквах доби класичності, відразу знизилися до одного яруса; починають обходитися або без орнаменту, чи починають вживати його надзвичайно рідко. Загалом, у стилі класичності не часто вживали орнаментику, оскільки це в першу чергу стиль чистих архітектурних форм. Проте декоративне розмальовування стін продовжувало бути потрібним, але, варто відмітити, що чим більше проходило часу, тим було все важче для подібних розмальовань знаходити талановитих майстрів [76, с. 131].

У цей період ще перебуває на плаву мистецтво вишивання, проте воно досить виразно, хоча і не зовсім успішно шукає для себе нові форми та комбінації, а щодо мистецтва тканин, і особливо у галузі тканих килимів, то можна сказати, що воно навіть відзначило своє свято. У згаданий період уже зовсім небагато залишилося, і вони не так вже й часто зустрічаються - мова йде про українські ткані килими стилю класичності. Проте такі килими досить високо цінуються аматорами, і дійсно з поміж інших килимів вони визначаються своєю шляхетністю [61, с. 50].

Загалом, у добу класичності мистецтво орнаментики в Україні - це останні взірці мистецтва українських кріпаків у панських маєтках, котрі досить часто мали закордонну освіту та, здобувши її, привозили своє мистецтво до українських сіл, де це мистецтво сприймалося людьми, дещо модифікувалося відповідно до смаку українського народу та перетворювалося на народний український орнамент. Такі кріпацькі майстри у панських дворах в Україні успішно заступали у мистецькому виробництві функції цехових майстрів, допоки не зміцнилася фабрична продукція [83, с. 13].

У період еkleктизму у II - ій пол. XIX ст., можливо, було найменш популярним, а через це і не розвивалося ужиткове мистецтво взагалі та мистецтво орнаменту зокрема. Тогочасні молоді майстри-реалісти, що мали поступові громадські переконання періоду 60-х років, у добу великих реформ, із значним завзяттям кинулися на боротьбу із старим академізмом. В цьому вони мали значний успіх, і за декілька десятків років вони його доконали. Проте основної вади академізму, а саме його відірваності від виробництва і мистецького промислу, молоді художники-реалісти не зауважили, так само і в подальшому не звертали увагу на ужиткове мистецтво. Його для тоді ще молодого покоління художників взагалі не існувало [75, с. 129]. Молоді художники і надалі продовжували по традиції відокремлювати майстерність ужиткового мистецтва від мистецтва «справжнього», проте й не йшли працювати над вдосконаленням мистецького вигляду виробів фабричної продукції. У той же час фабрики заступили так само продукцію цехових організацій, це змогло підняти мистецтво орнаменту до найвищого рівня (проте вони самі занепали наприкінці XVIII ст.), та продукцію кріпацьких майстерень, котрі фактично були у панських дворах у 1863 р. ліквідовані з остаточним звільненням кріпаків. Спм маніфест щодо скасування кріпацтва було підписано 19 лютого 1861 р., опублікований він був декількома місяцями пізніше. Проте так звані «дворові кріпаки», котрі, власне, і працювали по панських майстернях, повинні були ще два роки працювати на панів, так що фактично їм вдалося вийти на волю лише у 1863 р. Тогочасні фабрики, не переобтяжуючись мистецькими силами та використовуючи пануючу байдужість до мистецького вигляду різних ужиткових речей з боку тогочасного радикально-демократичного суспільства, лише переймалися дешевизною продукції, і взагалі не звертали уваги на естетичний вигляд своєї продукції [69, с. 186]. У цьому відношенні консолідація інтересів споживачів продукції та фабрик, що їх виготовляли була повна, оскільки

радикально налаштовані споживачі саме мистецтво розглядали, як річ ніби недемократичну. А вождь тогочасних російських радикалів, безперечно, надзвичайно талановитий письменник Дмитро Писарєв, виголосив, що пара чобіт значно потрібніша, а виходить, і більш кориса, ніж наприклад Аполлон Бельведерський. Саме у цей час вигляд практично всіх ужиткових предметів фабричної продукції перейшов до того стану, з котрим ще і дотепер борються більш естетично вибагливі люди. У той час конкуренцію із новими фабриками не витримали старі установи продукції мистецьких ужиткових предметів. У цей період в Україні закрилися усі три існуючі тоді фабрики порцеляни та Межигірська фабрика майоліки. Тоді традиції українського орнаментального мистецтва знайшли собі тимчасовий притулок під сільською стріхою, вони зберігалися у селянських виробих для тих верств суспільства, котрі були від початку дещо відрізані від використання виробів фабричної продукції. У зазначений спосіб усі твори ужиткового мистецтва, а поруч з цим і орнаментального мистецтва, перетворилися на твори сільської продукції, та стали етнографічним матеріалом [86, с. 182].

Дійсно, у II-й пол. XIX ст. фахівці збирали твори українського орнаменту у якості етнографічного матеріалу, і цей матеріал навіть потроху видавали. Так, матеріал щодо вишивок (Вовк, Літова, Олена Пчілка), щодо писанок (Скаржинська) тощо, проте ці матеріали не розглядали як мистецькі твори, їх лише колекціонували у різних етнографічних збірках у якості свого роду екзотику, переймалися, що зазначені матеріали зникають з обиходу та що їх витісняє фабрична продукція. Вони не могли не відходити з ужитку, оскільки фабрична продукція зрештою проклала собі шлях і у село, витримавши конкуренцію, що стала вбивчою для домашньої промисловості. Інколи на селі ще дещо животіла у декотрих галузях так звана «кустарна промисловість». Вироби цієї промисловості інколи продовжували зберігати старі мистецькі

традиції, хоча так само повільно йшли за тогочасними смаками [91, с. 70]. У цей період під наступом фабричної продукції занепали такі галузі як виробництво зброї, виробництво меблів, сніцтво, ливарництво, килимарство, орнаментальна гравюра та значна кількість інших галузей ужиткового мистецтва. Предмети виготовлені на фабриках оточили життя усіх прошарків людей, а невдоволення естетичним станом оточуючого повинно викликати реакцію. Ознаки такої реакції спочатку більш слабо, згодом сильніше почали проявлятися у XX ст. У такий спосіб було започатковано новий для мистецтва рух, котрий власне і створює основний зміст мистецької творчості і у наш час.

Сучасне мистецтво, звісно, зробило досить свідомий та рішучий крок по зближенню сучасної мистецької творчості з мистецькими традиціями які так би мовити доживали свого віку у «кустарному» виробництві під сільською стріхою. Передовсім сучасні майстри досить категорично відкинули формулу поділу загалом мистецтва на так зване мистецтво «високе» або «справжнє» та мистецтво ужиткове. Сучасники навчилися високо цінувати умілість майстерства та визнали важливість для артиста здатність опанувати майстерством свого мистецтва. Згодом вони розпочали боротьбу направлену проти антимистецьких виробів фабричної продукції. Для сучасних майстрів ужитково-мистецькі народні вироби вже перестали бути суто етнографічним матеріалом, оскільки вони почали сприймати їх, як мистецькі твори [95, с. 84]. Перед сучасними майстрами постало завдання у процесі своєї мистецької творчості поєднати різні принципи традиційного українського мистецтва досі невідомих майстрів “з-під сільської стріхи” разом із новітніми засобами і надбаннями у модерному світовому мистецтві [100, с. 23].

Звісно, що до з’ясування головних завдань і прояснення мистецьких шляхів прийшли не відразу, крім того цей процес наразі не скінчився. Адже вже було зроблено, а подекуди і досі робиться, значна кількість

помилки, інколи помилки фатальних. Однією із найбільших серед помилок було, а можливо, і досі є, те, що кожного разу, нанесена шкода і досі відчувається від того, що сучасні модерні майстри, ще не усвідомивши мистецьких шляхів традиційної народної творчості, почали її підтримувати та рятувати. Справа в тому, що саме ті артистичні кола, котрі свого часу збанкрутували саме на терені орнаментики і ужиткового мистецтва, відчайдушно кинулися навчати цих речей ті народні кола, котрі хоч і несвідомо, але певні традиції мистецької творчості зберегли. З цього процесу вийшло багато нісенітниць. Так, один із ентузіастів українського традиційного народного мистецтва, можливо не надто талановитий майстер, проте цілком відданий українському мистецтву діяч О. Сластьон (опішнянський гончар) цілковито присвятив всі останні роки свого життя «**відродженню українського мистецького стилю**» [105, с.35]. З цією метою він збудував на Полтавщині чимало шкіл у «українському стилі». Такий стиль для нього полягав у тому, що він на стінах казенно побудованих цегляних будинків розписав, у якості окрас різні взірці вишивок традиційних українських сорочок, що були виконані стилем вишивки у хрестик. Цей «архітектурний стиль» О.Сластьога, окрім глузування з нього, нічого більше не викликав. Інші ж піонери відродження традиційного українського національного стилю вчили у Миргородській мистецько-виробничій школі учнів орнаментувати кераміку орнаментами зі старого церковного шитва [111, с. 87]. В Україні це набуло досить широкого прищепилося, проте і з того, звісно, нічого доброго не вийшло. Полтавське земство у свою чергу заклало цілу практичну школу вишивання та мережання з застосуванням вишиваних орнаментів із традиційного українського одягу до салонових блуз і інших салонових оздоб. Із цього задуму також вийшов невдалий «Wienerkimst», котрий і досі панує у одязі декотрих українських дам серед широких кол суспільства. Подібних прикладів можна навести багато [101, с. 56]. Проте

помилку уникнути неможливо: з плином часу усе те, що було помилковим, поступово само відсіюється та завмирає, а все доречне та дотепне починає розвиватися та дає гарні наслідки [61, с. 51].

Василь Григорович Кричевський, коли приступив до орнаментациї модерної української книги, він повністю відкинув використання для цього традиційних українських вишивок, за взірцями він звернувся до старого, книжкового орнаменту давніх часів. Глибоко зрозумівши цей орнамент, він розпочав його талановито виконувати, і це дало блискучі наслідки. Поступово розвинулася творчість українських графіків у напрямку декорування книги, також розвинувся у тому ж напрямі і смак самого споживача. Зараз комерсант-видавець, якщо прагне успіху, повинен дбати про мистецький вигляд виданої ним книги. Василь Кричевський спершу зробив собі ім'я у мистецтві декорування у будинку полтавського земства, котрим ще й зараз пишається Полтава [73, с. 53].

Василь Кричевський став одним із перших хто оцінив всю мистецьку вартість старовинних українських килимів, він зібрав їх колекцію, хоча і невелику за розміром, проте незрівняну з будь-якою іншою. Спираючись на цю колекцію, він виконав декілька візерунків для килимів, майстерно виконаних у килимарській майстерні Варвари Ханенкової. На жаль ця колекція загинула під час революції.

Після Василя Кричевського, можливо, найкраще та найглибше зміг зрозуміти традиційне декоративне українське мистецтво Михайло Бойчук. Він організував цілу школу декоративного мистецтва з своїх учнів, спочатку у малярстві, а згодом у інших галузях декоративного виробництва. Михайло Бойчук почав знову використовувати плетений орнамент, він відновив в Україні монументальне декорування стін малярськими композиціями, крім того вперше він ввів малювання фресок. Його учень В. Седляр відродив Межигірську фабрику полив'яного посуду з надзвичайною полив'яною орнаментациєю. Інший учень Михайла

Бойчука С. Колос зробив багато для відродження старого українського килимарства, зібрав надзвичайно цінні зразки традиційного українського гобелену. За межами України після перерви в Україні майже на 800 років, надзвичайно талановитій майстрині Марії Долькицькій вдалося блискуче відродити мистецтво емалі [81, с. 125].

На жаль так вдало права йде з орнаментом та мальовничим декоруванням церков, й загалом з церковним мистецтвом. Михайло Бойчук залишив цінні взірці стінного церковного малювання у Львові, проте у послідовників М.Бойчука на жаль справа йде значно слабше. Навіть той успіх, який отримав у Львові П. Холодний з церковним малюванням та вітражами, навряд чи оправданий, та чи буде він довготривалим. Напевне, все це залежить не стільки від таланту певного майстра, скільки від тієї загальної кризи котру переживає християнське релігійне мистецтво. Зазначимо, що сучасні віруючі все ж знаходять більш відповідне оточення для своєї молитви, до створеного молитовного настрою у старих церквах, ніж у модерних церквах [61, с. 74].

Отже, все те, що було зроблено у наші дні у напрямку розвитку традиційного українського мистецького виробництва, беззаперечно, являє собою значні досягнення. Найбільших, найповніших та найвизначніших досягнень наші майстри досягли у мистецтві графічного декорування книги; значні успіхи необхідно констатувати й у ткацькому і гончарському виробництві; певні досягнення є і у мистецтві емалі, оскільки тримаються тільки на одному майстрі. Проте значно більшеу майбутньому належить ще зробити, ніж було зроблено досі. Праця сучасних митців ще не торкалася цілих галузей мистецького виробництва: традиційне українське мистецтво ливарництва, мистецтво кованого заліза, сніцерства, мистецтво виробів із скла, з порцеляни, майоліки та значна кількість інших ще чекають на своїх майстрів, для того щоб відновити свою стару славу цих виробів на території України. Предмети старого ужиткового мистецтва та

мистецтва орнаменту наразі старанно збираються у багаточисленних українських музеях, вони знаходяться там у якості пам'яток української мистецької творчості.

Розділ 3

Орнаментика у традиційній вишивці та писанкарстві

Найпоширенішим видом народного мистецтва, у якому використовується орнамент є вишивка. Кожен народ має свій традиційний одяг. Для українців здавна таким одягом є вишита сорочка, котру називають – вишиванка. Історія вишиванки своїм корінням сягає углиб століть. Згідно історичних документів та археологічних досліджень, прикрашання одягу вишивкою було поширене на території України ще у дохристиянський період. Згідно свідчень Геродота, ще стародавні скіфи носили вишитий одяг.

Загалом, українська національна символіка сформувалася під впливом інших народів та увібрала в себе різні художні елементи інших культур, проте при цьому їй вдалося зберегти свою самобутність [68, с.13].

У традиційно-побутовій українській культурі вишивка завжди виконує надзвичайно важливі функції: обрядово-символічну, художньо-естетичну, пізнавально-інформаційну.

Вишиванки завжди створювалися руками справжніх майстринь, котрі намагалися кожну сорочку зробити особливою - неповторною та унікальною [91, с. 67]. Щоправда, всі вишивки мають між собою деяку схожість, оскільки орнаменти, котрі використовувалися для їхнього прикрашання, розділяють на декілька видів:

- ← - геометричний орнамент (ромби, трикутники, лінії, хрести та інші фігури);
- ← - рослинний орнамент (листя, гілки, квіти, дерева);

← - тваринний орнамент (зображення різних птахів, тварин, риб чи їхніх окремих елементів – очей, рогів, кігтів тощо) [61, с. 17].

В українській вишивці поширеними є різні мотиви орнаменту, зокрема:

- ромбо-меандровий мотив - символ родючості, він є найдавнішим, відомий ще від часів трипільської культури;
- хрестоподібні фігури, коло, розетки - символи вогню, сонячного божества;
- квадрат, що розділений на чотири частини, із кружками чи крапками у кожній з частин - символ засіяного поля;
- “світове дерево”, “дерево життя” - провідний рослинний мотив східнослов'янського мистецтва, символ універсальних законів світобачення;
- мотив Великої Богині (жіноча фігура часто з піднесеними догори руками) - найголовніший оберіг родини (Берегиня, Земля-Мати), уособлення активних сил природи [80, с. 54].

Звісно, що різноманітність орнаментів з'явилася неспроста, внаслідок того, що візерунки на одязі виконували не тільки декоративну функцію, а ще і містичну функцію. Саме тому вишиванка була не простим елементом одягу, - вона виконувала роль оберегу. Вишиті сорочки носили і чоловіки, і жінки, і діти - для кожного підбирається певний візерунок, що має своє сакральне значення. Так, жіноча вишиванка мала свою символіку, а чоловіча чи дитяча – свою [108, с. 314].

Інтер'єр українського житла завжди прикрашали, надаючи певної святковості, орнаментовані рушники, наволочки, простирадла, серветки, скатертини тощо. Рушники виконують оберегову функцію. За своїм

призначенням вони поділяються на прості побутові, святкові (їх як правило використовували для прикрашання житла, розвішували у просторах між вікнами, над віконними отворами) та обрядові (обрамляли ними ікони). Над дверима і вікнами вивішували рушники із зображенням Березині, яка є оберегом вірності подружжя та давнім символом родинного вогнища [115, с. 129].

Наші предки завжди шанували різні стихії природи, поклонялися їм. Найпоширенішими елементами вишивки завжди були символи, котрі позначають стихії води і сонця. Сонце зображували у вигляді свастики чи восьмикутної зірки, вода зображували у вигляді хвилястих ліній. Вважалося, що ці символи слугували захистом від впливу злих сил. Ромб із крапкою у центрі був також досить поширеним символом, він символізує плодючість. Традиційний український одяг із зображенням таких ромбів часто одягали подружжя, котрі мріяли стати батьками [110, с. 37].

Загалом, ромби можна назвати найпоширенішим видом орнаменту у вишивці слов'янських народів. Звісно, що і в українській народній вишивці ромби займають вагоме місце серед усіх інших символів - оберегів. Орнаменти із ромбами вважалися надзвичайно сильним захисним оберегом, вони приносили удачу. За давніми слов'янськими віруваннями ромби уособлюють богиню Землі, котра сприяє родючості. Таке значення цього символу посприяло значному його розповсюдженню й активному використанню у орнаментах етнічного одягу різних слов'янських народів. Наразі ми можемо побачити на українцях чудові вишиванки, що були розшиті надзвичайно багатими на фантазію орнаментами, у основі котрих використовується символіка ромба [54, с. 29].

Для традиційної української вишивки характерним є дуже часте використання орнаментів, котрі символізують Сонце та Воду - двох

основних стихій, котрі створили та підтримують життя на Землі. Внаслідок цього їх сприймають у якості батьківської та материнської енергії - сонячної та водної. Восьмикутна квітка чи розетка означає Сонце, а малюнок у вигляді згорнутого вужа означає Воду [91, с. 70].

Основним з символів будь-якої вишивки рушника можна назвати Материнським символом. Цей символ виглядає як восьмикутна квітка або зірка, навколо неї символічно зображена квітова гірлянда. Така гірлянда прославляє Мати, та її основну роль у продовженні й збереженні роду і сім'ї. Одним із найсильніших та дієвих оберегів у українській вишивці вважається орнамент, котрий зображує вазон із квітучою рослиною, птахами, та Берегинєю - крупна казковий квітка чи фігура жінки. Цей символ означав оберіг, очищення від зла, зцілення, охоронну магію. Його вишивали червоними нитками, додаючи до них чорні. Оскільки червоний колір традиційно символізує сонце, та вогонь, який очищає все від злих сил [101, с. 88].

На сорочках досить часто зображували один із українських національних символів – калину. Її вважали уособленням вогняної трійці – Сонця, Місяця й зірок. Крім того червоний колір калини символізував кров нації й безсмертя роду. Калина вважається оберегом української родини. Як правило, це гарне деревце з цілющими квітами та плодами намагалися висадити у кожному українському обійсті. Вважається, що назва калини походить від старослов'янського слова «коло» - саме так слов'яни називали Сонце. Соковиті червоні ягоди калини, що зібрані у важкі грона, вважаються символом безсмертного та здорового роду. Досить часто українки щедро розшивали весільні рушники, жіночі та чоловічі вишиванки гарними яскравими червоними кетягами калини.

Надзвичайно ніжна і тендітна квітка лілії вважається символом дівочої краси, невинності та чарівності. Досить зворушливо виглядає сам орнамент із ліліями, у котрому можна побачити пару лебедів, що було символом щирого кохання та вічної вірності. Лілія як правило зображується у потрібному вигляді - квітка, бутон та листочки. Вона символізує безперервність та розвиток, народження усього живого. Вважається, що лілія уособлює жіночу енергію, котра є символом Води. Це відбилось у давній назві лілії - «крін». В українській мові цьому слову співзвучно слово «криниця», що означає колодязь. Знаком води у традиційному українському орнаменті з ліліями може також бути зображення крапельок роси над квіткою [54, с. 43].

Досить часто на чоловічих сорочках зустрічається зображення дуба. Адже дуб символізує чоловічу силу, енергію життя й розвитку. Візерунки з дубовим листям й жолудями, жінки часто вишивали на одязі своїх чоловіків. У язичницькі часи бог Перун вважався найголовнішим, сильним та грізним богом. Дуб був його символом. Від тих часів дуб вважається символом непереможності, чоловічої енергії та міцної життєвої сили. Одяг, рушники, а також різні предмети чоловічого побуту намагалися обов'язково прикрасити орнаментом із зображенням дуба, вважалось, що це надавало українським чоловікам сили та мужності для захисту свого роду.

Орнамент із зображенням винограду був поширений по всій центральній Україні. У київській, чернігівській та полтавській областях традиційно прикрашають вишиванки й рушники великими гронами винограду. Виноградний орнамент символізує створення нової сім'ї, її подальше благополуччя та красу. Крім того, гроно винограду нагадує родовідне дерево із здоровими та багаточисленними членами роду.

Виноград є символом щасливого сімейного життя. Виноградні грона зображували не лише на сорочках, їх також зображували на рушниках і скатертинах. На вишиванках часто можна побачити барвінок, він символізує молодість, розвиток, цілеспрямованість. Хміль має приблизно таке саме значення. Сорочки із зображенням хмелю і барвінку, переважно виготовлялися для молодих хлопців і дівчат. На рушниках, які вишивали у центральній частині України і на Поділлі, досить часто можна побачити саме орнаменти із зображенням листя хмелю. Цю символіку вважають молодіжною. Вона позначає кохання, молодий запал та активний розвиток. Елементи орнаменту, котрий зображує хміль, дещо нагадують символ Води і Грона винограду, оскільки значення символ хмелю несе у собі також частину і їхнього значення. Його вважають весільним символом, котрий відображує течію життя, а також молоду сім'ю [101, с. 89].

Українці завжди вірили у магічну силу маку, який захищає родину та господарство від лихого ока та різних бід. Освяченими у церкві насінням маку часто обсипали хату, подвір'я, всіх домочадців та домашніх тварин. Також червоний колір пелюсток квітки маку символізував і кров загиблих героїв на полі брані. Червоний мак на вишивці завжди вважався оберегом роду, захистом від злих сил. Якщо у родині були загиблі воїни, жінки із такої родини зображували на своєму одязі маки, у пам'ять про них. Орнамент у вигляді квітки маку, або коробочок із його насінням, його листочки символізує захист від злих сил чи пам'ять про загиблих воїнів - членів сім'ї. Дівчата із родини загиблого воїна як правило носили віночки, що були сплетені із семи квіток маку, це означало їх обіцянку берегти та продовжувати свій рід [61, с. 52].

Соняшники так само часто зображували на вишиванках, вони символізують життя, енергію та щастя.

Ружу завжди любили в Україні, її вважали квіткою Сонця, червоний колір її нагадував колір крові - символу життя. Троянда уособлює любов та милосердя. Орнаменти, які включають квіти та листя троянди, являють собою, переважно, замкнену смугу у вигляді вінка, який не має ні початку, ні кінця, це означає нескінченність життя із постійним відродженням. У тих випадках, якщо вінок із троянд зображували символічно - у вигляді геометричного візерунка, тоді троянди могли зображати зірки, що були зібрані у нескінченному небесному просторі.

Правильний геометричний орнамент, який складається із великої кількості зірок, що був нанесений на рукава вишиванок чи по краю рушників, як правило символізує сталий порядок та гармонію які панують у Всесвіті та у житті кожної людини [54, с. 48].

Також на традиційних українських вишиванках досить часто можна побачити зображення різноманітних птахів та тварин: сови, півня, зозулі, ластівки, метелика, зайця та інших.

Сакральне значення мають не тільки візерунки на сорочці, але і їхній колір. Так, червоний вважається кольором сонця, захисту, удачі, любові та пристрасті; зелений колір символізує процес народження та росту; жовтий вважається кольором сонячної енергії, радості, життя, багатства та процвітання; синій є символом спокою, жіночої енергії, також кольором неба та води; білий вважається кольором святості, чистоти, незайманості (білі сорочки носили незаміжні дівчата); чорний колір означає біль та страждання, різну негативну енергію, енергію смерті (колись чорні вишиванки традиційно одягали на померлих людей) [101, с. 96].

Образ світового яйця був відомий у багатьох міфопоетичних традиціях. Від X-XII ст. відомими є керамічні писанки з Галича, Волині, Києва, Чернігова.

Розписи традиційних українських писанок містять в собі космогонічні мотиви, рослинні візерунки, стилізовані зображення солярних та лунарних знаків, зірок, зображення богині-праматері, світового дерева [49].

Територія України з давніх часів була відома своїми різноманітними методами по обробці писанок ще у Східному Криму IV ст. до н. е. у добу скіфів. Найбільш ранні із знайдених писанок на території Київської Русі датуються XI-XIII ст. Ці писанки були глиняними моделями яєць, що були декорованими поливами. Такі писанки були порожнисті, вони використовувалися у якості брязкалец. Аналогічні вироби були знайдені і на території Скандинавії і Польщі. Усього було знайдено понад 100 подібних керамічних писанок, котрі за особливостями свого оздоблення поділяються на північні (новгородські) і південні (київські). Північні були буро-чорні з металевим полиском та жовтим чи зеленим узором. Південні були вкриті зеленкуватою, жовтою, а рідше брунатною поливою на буро-коричневому або зеленому, трохи рідше жовтому тлі. Найбільше керамічних писанок було виявлено серед жіночих поховань Середнього Подніпров'я [102, с. 199].

Такі брязкальця були поширеним предметом, їх призначенням було відганяти та відлякувати з допомогою звука злі сили [79, с. 21]. Розписаних культових пташиних яєць у період Русі не було знайдено, але їх виготовляли на території Польщі у м. Ополе у X ст. Цілком вірогідно, що таку традицію розфарбовувати пташині яйця було принесено на Русь дещо пізніше [102, с. 199].

Звичай дарувати курячі яйця на знак щирого вітання і приязні виник задовго до християнських часів. Вже згодом писанка стає символом Воскресіння Ісуса Христа та Великодніх святкувань.

Знахідки давніх писанок були пов'язані зі різними звичаями закопувати яйця на ниві заради врожаю, або класти їх у поховання, метою цього було вшанувати батьків та дідів, для того щоби отримати від них заступництво. Згодом писанки стали суто великоднім атрибутом, котрий, незважаючи на те, що послаблюючи первісне релігійне значення, всеж зміг зберегти естетичне [79, с. 43]. Природні фарби на жаль не надто тривкі, через це вони з часом вицвітають. Проте про забарвлення давніх писанок нам відомо завдяки тому, що у порах шкаралупи яєць зберігається початковий колір [109, с. 62]. Взагалі писанку вважають найбільш продуктивним видом українського мистецтва періоду XIX ст., через те, що розписані яйця завжди масово виготовлялися щороку на кожен Великдень [102, с. 199].

Оскільки писанка на території України була тісно пов'язана із релігійними обрядами, у советський період писанкарство протягом тривалого часу висвітлювалося у якості зниклої традиції; також писанки виставлялися у якості музейних експонатів давнини [102, с. 200]. Проте у цей час виготовлялися сувенірні дерев'яні писанки [62, с. 32]. Варто зазначити, що у центральних та східних областях України це ледь не призвело до повного знищення народного писанкарства [63, с. 114]. У період, коли в Україні традиція писанкарства була під загрозою повного знищення, писанкарство продовжувало свій розвиток у українській діаспорі у США та Канаді. Тут видавалися цілі фотоальбоми та випускалися поштові марки. Під впливом надзвичайно активної пропаганди писанкарства українськими емігрантами цим видом мистецтва

захопилися також і американці які не були українського походження [109, с. 67].

Цікавість до виготовлення українських писанок, так само як і до інших народних традицій, відродилася за десятиліття незалежності України. У 1992 році відбувся Міжнародний з'їзд писанкарів, де було видано методичні посібники [62, с. 54].

Існують різні види писанок та різні методи оздоблення великодніх яєць, зокрема мальованка, дряпанка, воскова писанка. Воцані писанки є складнішими за технікою виготовлення. Також при монастирях виготовляли монастирські писанки, їх оздоблювали бісером, візерунками з фольги тощо.

На території України здавна відома значна кількість видів виготовлення писанок різноманітими способами, найголовнішими з них були два різних способи роботи восковим резервом. Перший з них, що є поширеним і сьогодні, полягає в тому, що фрагменти писанкового малюнка вкривають воском, котрі у результаті матимуть колір яйця на цьому етапі. Після розфарбування яйця ці дії повторюють стільки разів, скільки було необхідно для того, аби отримати необхідну кількість кольорів. Цього можна досягти завдяки поступовому нанесенню та переходу від ясних фарб до більш темних, та відбілюванню необхідних ділянок. У межах згаданого першого способу існують 2 прийоми нанесення воску: перший - **накраплення (цяткування)** у цей спосіб безпосередньо на поверхню яйця фрагменти малюнку накапують гарячим воском із свічки, та лінійне письмо (тобто малюнок) коли їх наносять при допомозі спеціального (як правило саморобного) інструмента-писальця, основою котрого є трубочка (циліндроподібна або конусоподібна), така трубочка досить добре «тримає» розтоплений віск і дає рівні, чисті та довгі лінії, або ж дротик, який не має таких властивостей. Також використовували шпильку, робота

котрою дає короткі лінії із потовщеннями, які дещо нагадують кому. Такі писанки називають «шпильчастими». Другий прийом - капанки (крапанки) - це були писанки, які були декоровані виключно з допомогою прийому накрапляння. Також необхідно відзначити, що писанкарки досить часто використовували у одному самому виробі обидва прийоми [84, с. 15].

Другий спосіб був протилежним першому: тут яйце спочатку повністю вкривали воском, а після цього певним інструментом що мав гострий кінець, відкривали фрагменти писанкового малюнка, котрі повинні були набути кольору барвника, у котрий занурюють яйце. Після розфарбування їх заліплюють воском та відкривають нові фрагменти, таку операцію повторюють по декілька разів [63, с. 114].

Отже, другий спосіб поєднує в собі принцип воскового резервування разом з технікою продряпування. У писанках, що були декоровані у другій спосіб, як правило не буває якихось складних геометричних композиційних поділів, так само вони не вирізняються і каліграфічністю малюнку. Головний художній ефект полягає у зіставленні великомасштабних елементів які дещо нагадують аплікації, та рівномірно насиченого тла. На відміну від першого способу, що був широковідомим, воскового резервування, другий спосіб застосовували як правило локально лише у Київській, Чернігівській, Полтавській областях тобто на території Слобожанщини.[63, с. 25]

Писанкарі у період останньої чверті XX ст. виробляли фарби як із натуральних, так само і з синтетичних/анілінових барвників, досить часто поєднували їх у одному виробі. Якщо говорити про натуральні барвники рослинного походження, вони поділялися як на саморобні, що були видобуті із різної місцевої сировини, так і вже готові, вони були фабричні, що були видобуті із екзотичних рослин, котрі можна було обміняти чи купити. Весь асортимент саморобних рослинних барвників, котрий дуже

докладно описували тогочасні етнографи, як правило визначався місцевою флорою, а також часом, коли згідно церковного календаря припадало свято Великдень. Він був досить подібним у кожній з природно-кліматичних зон України. Основні рослинні барвники називали сандалами. Цей термін, який у той час позначав фарбувальні речовини, що видобувалися із деревини різноманітних субтропічних та тропічних рослин з допомогою ефіру і спирту.

Сандали (сантили) - це загальна назва барвників які видобуваються із так званого сандалового дерева. Термін «сандалове дерево» у цьому контексті, не наукового (тобто ботанічного), а суто побутового походження. Так напр. XIX - у I-й третині XX ст. називали декотрі цінні породи привезені з Азії, Африки та Америки: власне сандалове (сантилове) дерево) та так зване червоне дерево, деревина цього дерева мала природний досить насичений синьо-червоний або жовто-червоний колір. У традиційному писанкарстві були поширені наступні сандали: червоний сандал - барвник із деревини сандалового дерева - з родини санталових, він давав писанці приємний червоний колір [102, с. 201].

Історично була складена досить обмежена палітра кольорів, що були максимально дієвими для писанок:

— **золотий колір** це символ сакральності, верховенства, чудовості, царської влади, колір Світового Дерева. Цей колір завжди позитивний, оскільки він сам по собі є всемогутнім і всепереможним, вважається що він може вплинути на будь-які життєві проблеми;

— **білий колір** являється теж дієвим, він вважається магічно універсальним та беззумнівно позитивним, проте цей колір вже не є царським - він вважається жрецьким; є епітетом священних об'єктів та причетності до духовного, божественного,;

– **чорний колір** вважається особливо потужним, хтонічним, чоловічим, він символізує неможливий антисвіт, ще не вважається кольором зла, проте є близьким до нього;

– **червоний колір** являється постійним епітетом крові як у її позитивному, так і негативному розумінні (тобто життя та загроза для життя), саме тому червоний колір є однаково близьким за своїм значенням і до золотого – царственного, і до чорного – потойбічного, проте дієвість цього кольору дещо обмежується кровними аспектами. Головним у червоному кольорі є його первісно-естетичне значення: прекрасний, добрий, світлий, узгоджений та прихильний до людини Всесвіт [105, с. 182].

Якщо говорити про саму орнаментацию, то варто звернути увагу на те, що передусім вона посилює оберегову функцію яйця. Через це писанки вважаються значно ціннішими, ніж крашанки, виготовляють їх із сирих яєць. Ще від дохристиянських часів орнаментовані писанки вважаються талісманами, їхнє призначення завжди обумовлюється семантико-символічною роллю зображених на них орнаментів. Спме з цієї причини їх ніколи не розбивають, не їдять, а намагаються зберегти, їх часто розвішують під іконами, або дарують тощо. З плином часу (у випадку якщо на яєчній шкаралупі немає тріщин) вміст яйця поступово висихає, і тоді при обережному поводженні воно може зберігатися досить тривалий час.

Орнаментовані писанки використовуються не тільки на Великдень, їх використовували і на інші свята, через це змінюються орнаментальні мотиви. Так, на Стрітіння виготовляли писанки із косими хрестами; на Благовіщення як правило зображували листя та дерева з квітами; на Вербну неділю зображували рослини і солярні знаки, на Великдень та Вознесіння зображували різні орнаментальні композиції. Було б логічно

припустити, що колірна символіка писанок могла увібрати в себе значення християнського колірної канону. Основним, що привнесло християнство до системи колірної символіки, є етична оцінка кольорів. Золото як правило відіграє важливу роль так само і у системі християнських символів. Золото у біблійному трактуванні повністю втрачає свою матеріальність: це особливе, чисте золото це не звичайний метал [63, с. 117]. Воно являється образом святості, вибраності, Божої слави, skinії Бога із людьми. Також, блиск золота утримував у собі загрозу Божої кари. Як правило, блиск та антикорозійність золота асоціюються у людей з біблійним Раєм, який не знає псування від гріха чи псування від тліну. Саме тому золото виступає символом нетління та Приснодієства. Також воно нагадує про святих мучеників, для того, щоб загорітися чистим блиском, повинен пройти процес плавлення (у біблійі образ очищення вогнем) [61, с. 37].

Крім того у християнському каноні досить особливе місце належить білому кольору. Також він трактується у якості кольору світла, саме тому він виступає як образ святості, божественності, та блага. Згідно загальнозрозумілої асоціації червоний колір асоціюється з вогнем та кров'ю, він є символом животворного тепла, божественної енергії, кольором Христової крові, що була пролита в ім'я спасіння людства, як знак істинності його втілення та майбутнього спасіння людського роду. Ще від давніх часів пурпурний колір трактувався у якості імператорського, царственного. Через присутність у цьому кольорі блакитного кольору він набув християнського трактування у якості вибраного, небесного, символу істинності Царства Христового, проте і як знак мучеництва Христа, його страждань [102, с. 201].

Зовсім новим явищем у порівнянні із архаїкою стало зростання значення використання зеленого кольору. Від початку зародження

християнського культу зелений колір слугував символом земного життя Христа та гуманної його місії.

Орнаментика традиційних українських писанок є настільки різноманітною, що це дає змогу дослідникам, у залежності від своєї мети, групувати цю орнаментику за територіально-типологічними ознаками як більш більш детально, так і більш узагальнено. Так, наприклад, під час вивчення регіональних особливостей традиційної писанки, можна досить детально розглядати й специфічні риси творів майстрів та майстринь у локальних осередках [71, с. 89].

Так, П. Сухий виділяє 38 центрів гуцульського писанкарства, котрі були розподілені на 4 групи: великі, середні, малі й прості елементи територіальної організації. Вони надзвичайно детально аналізують твори гуцульських майстринь по окремих селах, вказуючи при цьому на відмінність своєрідного авторського почерку у кожної з майстринь. У той же час Д. Гоберман, дещо узагальнено визначає місцеву специфіку писанок серед різних груп гуцульських сіл. Він визначає у центральній Гуцульщині дрібноорнаментовані писанки, у Підгір'ї з вільно написаними крупними рослинними мотивами, у Верховині - із архітектурними та сюжетними мотивами. Дослідження В. Манько «Українська народна писанка» присвячена детальному розгляду регіональної специфіки орнаментальних мотивів українських писанок. Незважаючи на те, що автор дослідження у своїй роботі і не подає описової характеристики регіональних особливостей писанок, проте у створених нею ілюстраціях наочно продемонстровано локальну спорідненість та характерні риси візерунків у таких регіонах як: Грубешівщина, Підляшшя, Надсяння, Холмщина, Закарпаття, Пряшівщина, Лемківщина, Волинська область, Рівненщина, Житомирщина, Львівщина, Івано-Франківщина, Хмельниччина, Чернівецька область, Тернопільщина, Вінниччина, Житомирщина,

Черкащина, Київщина, Полтавщина, Чернігівщина, Сумщина, Курщина, Харківщина та Південь України. [84, с. 32].

Дещо більш узагальненим, із використанням загальноприйнятого етнографічно-територіального зонування України став регіональний розподіл, що був здійснений Т. Кара-Васильєвою: писанки Наддніпрянщини, Волині, Поділля, Полісся, Прикарпаття та Карпат. Зроблений Т. Кара-Васильєвою опис потребує деякого доповнення характеристикою слобожанських писанок, що був укладений колективом співробітників із Харківського музею Слобожанської писанки: Л. Малініною, О. Грідневою та І. Малініною, що базувався на основі вивчення колекції М. Сумцова. Варто відзначити, що найменш дослідженою є Південноукраїнська писанка, хоча уявлення про найхарактерніші її особливості можна отримати зі статті Л. Самсонової - співробітниці Миколаївського обласного художнього музею імені В. Верещагіна та інш. дослідників [94, с. 59]

Академік Вернадський визнавав надзвичайно глибокий символізм художньої творчості, котра «виявляє нам Космос, який проходить крізь свідомість живої істоти...» [46, с. 121-122].

Серед геометричних орнаментів українських писанок необхідно виділити – «солярні знаки», «грабельки», «хрести» тощо; серед орнаментів тваринного походження – «півень», «вовчі зуби», «курочки», «павич», «баранячі ріжки», «гусочки» тощо [71, с. 93].

Найбільш широко вживаними геометризованими рослинними мотивами є («ружі», «дерева», «квітки», «трилисники», «вазони», «сунички», «огірочки», «сосонки»). Зустрічаються також рослинні мотиви виконані у стилі українського бароко. Орнаменти як правило розфарбовані

жовто-гарячими, жовто-зеленими та червоними кольорами. На Поділлі полюбують також крапанки. [56, с. 142]

На Поліссі писанки як правило виготовляють на чорному чи червоному тлі, ритмічно розміщуючи на окремо виділених для цього полях зелені й жовті, переважно геометричні чи дуже геометризовані, рослинні мотиви. На території Полісся збереглися і до нашого часу мотиви Богині-берегині: «богиня», «панна», «княжна». Досить поширеним тут мотивом є «вербна шутка» – тобто вплетена до орнаменту гілочка верби. Серед інших мотивів популярними є «зірки», «баранячі ріжки», «ружі», «вітрячок», «хрещата», «павучки», «гребінчастий» та інші. Крім того тут також виготовляють і скробанки із рослинним орнаментом (дряпанки, шкрябанки) [56, с. 143]

Якщо говорити про Волинські писанки, то варто зазначити, що вони вирізняються чорним чи дуже темним тлом. Це тло поділяється на поля (часто – із восьмидільним поділом), прикрашається ритмічним повтором, переважно геометричних мотивів «спіралей», «вітрячків» та інш. червоного та білого кольорів із вкрапленнями зеленого і жовтого. Українське Прикарпаття являється всесвітньо визнаним центром писанкарства. Тут найбільш розвинений писанкарський промисел та довершені орнаменти гуцульських писанок-восковок. Своєю оригінальністю відрізняються витвори кожного із всіх 38 осередків писанкарського промислу, кожного з сел із цих осередків та кожної з майстринь із цих сіл [63, с. 71].

Загальними якими незліченної кількості різних варіантів гуцульських писанок являється неймовірне ювелірне графічне виконання дрібних мотивів у досить щільних геометричних орнаментах і золотавий їх колорит. Різноманітні орнаменти пишуться жовтим та білим контурами по

червоному тлі, вони збагачуються зеленими, чорними, помаранчевими чи синіми вкрапленнями. У разі виокремлення стрічковими геометричними орнаментами медальйонів, їх заповнювали різноманітними схематичними зображеннями гражд, церков, орнаментованих хрестів, також стилізованими фігурками різних тварин - коней, оленів, баранчиків, козликів, а також курок, різних пташок та метеликів тощо. Тут рослинні мотиви досить чітко вплітаються до загальної структури орнаменту [115, с. 51] Гуцульські писанки вирізняються і своїми назвами, котрі походять не тільки від використаних мотивів, але і бувають топонімічними («ясінські», «космацькі» тощо) чи антропонімічними («Парасочка», «Настунька» тощо) [9, с. 73].

На півдні Буковини виготовляються також мальованки. На них досить реалістично зображувалися квіти, лісові ягоди, сільськогосподарський реманент, гриби тощо, досить часто їх зображували на чорному тлі. Надзвичайно унікальною стародавньою технікою на території Південної Буковини є карукування. Усі геометричні орнаменти, що були виконані у цій техніці, були подібні до спрощених орнаментів гуцульських писанок. Їхньою особливістю являється абсолютна унікальність малюнка, який отримували під час роздмухування фарби і забарвлення кольорів, що були отримані у процесі змішання струмочків роздмуханої фарби [84, с. 16].

Таким чином, писанкарство у якості одного із видів народного декоративно мистецтва являється надзвичайно важливою складовою у вивченні культури, звичаїв, обрядів та побуту українського народу. Видатні досягнення українського народу на ниві культури є загальновідомими. Поряд з тим, при розгляді національної культури як цілісної системи, варто брати до уваги надбання різних верств населення на протязі тривалого історичного шляху. Це також зразки культури інших народів, які населяють

Україну та досягнення вихідців із України, котрих доля закинула далеко за її межі [63, с. 117].

Таким чином, у наші часи мистецтво писанок зачаровує око своїм розмаїттям орнаментальних мотивів та буянням різних насичених фарб та викликає загальне захоплення. Писанкарство по праву вважається одним із найбільш цінних різновидів українського декоративного розпису. У художньому відношенні писанкарство досить міцно пов'язане із іншими галузями народного мистецтва певної місцевості. У писанках прослідковуються давні традиції і старовинні форми традиційного українського народного орнаменту.

Орнаментику й колорит писанкового розпису досить широко використовують також для створення і оздоблення сучасних тканин, гардин, гобеленів, килимів тощо. Досить вдало також використовують орнаментальні мотиви писанок і у декорі сучасних художніх виробів, особливо під час виготовлення сувенірів. Досить цікавими є листівки із малюнками тварин, птахів та квітів, які виконані за мотивами писанкових орнаментів. Історія яскраво засвідчує досить вдумливе ставлення людей до художньої спадщини нашого народу протягом багатьох століть.

ВИСНОВКИ

Людська образотворча діяльність виникла як полікультурне загальносвітове явище. Починаючи ще від найперших рельєфів та наскельних малюнків у камені, що були виявлені у різних куточках світу, Європи та на території України, мистецтво постає у якості органічної складової частини людського буття. У ідеях та формі пластичного вирішення, у використанні різноманітних орнаментальних мотивів простежуються певні спільні риси давньої художньої людської діяльності.

Під орнаментом розуміється візерунок, що був побудований згідно законів симетрії чи підпорядкований певному ритму. Елементи орнаменту, що ритмічно організовані, утворюють орнаментальний ряд, тобто чергування елементів орнаменту у різних напрямках.

Орнамент буває живописним, графічним та скульптурним, а отже, використовується у якості елементу малярства, архітектури, графіки, різьби, предметів ужиткового мистецтва, використовуватися у різних матеріалах.

Орнамент і орнаментальні мотиви завжди вирізняє певна символіка. Міфологічне світосприйняття ототожнює символічність змісту та форми, у даному випадку є неможливою рефлексія щодо символу. Ще від давніх часів відомі багаточисельні зображення - абстрактні (хрест, трикутник, свастика, дуга тощо) та схематичні (постать людини, птах, голова бика, змії тощо), які використовували у якості орнаментальних мотивів.

Традиційному народному мистецтву українців завжди були притаманні особливо виражені метафорика та символізм які були виплекані багатовіковими світоглядними традиціями. У традиційному світосприйнятті українського народу різні предмети народного мистецтва

завжди відображали вселенські явища і реалії. Власне у цьому контексті все українське образотворче мислення являється глибоко символічним.

Символи, що були закодовані у мистецьких творах, передусім відображають традиційні уявлення наших пращурів про космос, як про світолад - упорядкований світовий устрій. Вони представляють космогонічні структури (2-ох, 3-ох та чотирьох складовість простору), вселенські реалії і принципи (космологічну ієрархічність, космо- та антропогенезу, бінарну опозиційність буття), найбільш важливі екзистенційні людські та суспільні цінності (народження людини, її життя та смерть, культ предків тощо).

Орнаментальна символіка набуває певний смисл лише у межах людського спілкування, діалогу культур та традицій. Тлумачення символу виступає своєрідною формою діалогічного знання. Відтак символ поєднує знак та образ. Знак - у якості багатозначності образу, а образ - у аспекті знаковості. Отже, структура орнаментального символу або мотиву має на меті відтворити цілісний образ світу через певне явище.

Розкриття автентичного значення традиційних орнаментів на різноманітних творах традиційного народного мистецтва значною мірою уможлиблюється завдяки реконструкції релігійних уявлень притаманних епосі, міфологічним джерелам, а також виявленню основних елементів культу предків. Космологія та космогонія являється одним із пріоритетних напрямків у дослідженнях галузі «прочитування» стародавніх знакових систем предків на основі їхнього первинного місця у стародавньому світогляді.

Переважає більшість орнаментальних мотивів символічного характеру, котрі збереглися до наших днів, сформувалися ще у первісному мистецтві. На самому зламі верхнього палеоліту відбувся перехід від

реалістичної до схематичної форми, котра всеж таки швидше означає, ніж зображує. У тих візерунках, які складали досить часто складні композиції та мали абстрактний, стилізований характер, як правило втілювалися сокровенні образи внутрішнього і навколишнього світів людини. Релігійно-космогонічні системи започатковуються у період пізнього палеоліту (тотеми, образ Матері-Богині), вони поступово набувають свого розвитку та переростають у космогонічні системи вже вищого рівня ще на початку неоліту. Доктор у галузі археології Микола Чмихов вважає, що «у космічному символізмі орнаменту наголошується на наявності космічної моделі, котра виникла за подібністю до стабільної суспільної організації». Виготовлений тоді посуд із однорідним орнаментом цілком відповідав «взаєминам рівності первісного суспільства, поступове виділення у ньому домінуючого елементу орнаменту, котрий символізував сонце-небо-всесвіт, вже свідчило про глибоке соціальне розшарування у суспільстві та чіткий розподіл посуду на «сакральний» (призначений для різних церемоніальних та обрядових використань) та на «профанний» (призначений для повсякденних побутових потреб)».

На стародавньоукраїнських предметах народного мистецтва переважно домінували динамічні композиції котрі відтворювали як правило вихорний рух по колу із центральними опорами — сваргами, розетками, квадратами, спіралями, колами та ін. Найбільш давніми із відомих нам графічних символів були: меандр, хвиляки, зигзаги, спіраль, паралельні насічки та інш., всі вони і до сьогодні зустрічаються у народній орнаментиці українців. Вони подібні до загальнопоширених астрономічно-календарних знаків фіксації у розташуванні Місяця, Сонця і інших небесних тіл Всесвіту. Основні елементи орнаменту, такі як «очі, зорі, кільця (сонечка)», котрі зустрічаються на неолітичній кераміці, а дещо пізніше — на грецькій теракоті, «у давнину мали своє магічне й

апотропеїчне значення, їх метою було відганяти нечисту силу, погані очі, різноманітні наврочування. Найчастіше вони слугували чи символами божеств (богині Венери, Сонця), чи своєрідними магічними апотропеїчними знаками».

Трипільський орнамент мав яскраво виражену космогонічну символіку. Згідно досліджень Л. Чикаленка, В. Щербаківського, Ю. Липи, такі знаки як сварга/свастика (знак Сварога) і безконечник, який перетворився пізніше на меандр, являються найдавнішими елементами українського орнаменту. Григорій Павлуцький вважає, що сварга «це один із найдавніших знаків бажання добробуту, віщування добра, захисту від нещастя». Одним із найважливіших елементів української орнаментики, який зберігся і до наших днів, є хрест. Він є символом небесного захисту, аспекту родючості, активного чоловічого началу. Різні види хрестів як найдавніших астрально-космічних символів, можна зустріти вже на протонеолітичних й неолітичних пам'ятках буго-дністровської культури.

У трипільській орнаментиці гармонійно втілюється поєднання творчих, мистецьких індивідуальних задумів майстра-творця із глибинними світоглядними концепціями індоєвропейської міфології. Домінуючими мотивами (стилізованими і натуралістичними) цього поєднання є: жіночі фігурки — образ Великої Матері-богині; бик чи роги бика (досить часто із диском Сонця поміж ними) — символ Сонця; також символ Всесвіту із трьома планами: земля (змія) — Матір-Богиня-жінка (родючість) — небо (бик-Сонце); змія — охоронниця річок та озер, підземних і світових вод; зигзаги — (блискавиця, бог грози — верховний бог ранніх скотарів північних теренів України V-IV тис. до н.е.).

До наших днів вишиті та ткані рушники, одяг, писанки, керамічні миски, дереворізьблені й інші речі українців оздоблюються різноманітними орнаментами. Найбільш типовими елементами цих

орнаментів є традиційні лінії, спіралі, кривульки, зигзаги, завитки тощо. Головне місце у цих композиціях зазвичай займають сонця, зорі, що пізніше були трансформовані у квіти.

Отже, сама ідея орнаментики різних творів традиційного народного мистецтва є динамічно-активною та функціональною, а не описово-декоративною, тобто пасивною. Народні вірування у різноманітні магічні властивості світу природи (у якості безпосереднього носія енергопотенціалу Космосу), священних образів та предметів, значно впливають на формування різноманітних орнаментальних сюжетів на різних предметах народної творчості. Отже, традиційному мистецькому світобаченню українців завжди був притаманний глибокий символізм, у котрому досить багатогранно переплелись традиційні народні уявлення про часово-просторову модель світобудови, про місце людини у цій моделі, основні засади світоглядних орієнтацій й духовно-естетичних уявлень спільноти.

Цитати

Цитати

20

- 1 «Дуже цікавий перехід від геометричних форм до форм рослинних для історії розвитку орнаменту»
- 2 «1. Малюнок узорів, переважно представляє наслідування рослинних форм. 2. У малюнку вишивки наявна повна відсутність зображень цілих рослин, дерев, архітектурних фігур, фігур птахів та тварин, фігур людських. 3. Повне переважання синього та червоного кольорів, тільки на півдні України жовтого кольору»
- 3 «...примітивна орнаментика у всіх народів, незважаючи на свою самобутність, має значну кількість спільного, і, що усі народи на самих перших щабелях своєї культури, винаходили собі майже однаковий геометричний орнамент»
- 4 «Узори вишивання, ткацтва і малювання. Вип. I. Чернігівська губ., Глухівський повіт»
- 5 «Пояснення віньєтки»
- 6 «Кахляні пам'ятки XVIII століття»
- 7 «трансформація у образотворчому мистецтві, яка відбулася у період неоліту, яскраво свідчила про активність сприймання, тобто, коли вже людина не сліпо копіює природу, а починає аналізувати її явища, таким чином все більше віддаляючись від природи»
- 8 «Технічний орнамент, а саме перетворення на орнаментальні малюнки різноманітних рудиментарних проявів стародавніх технічних прийомів які на той час вийшли із ужитку у певному виробництві, і конструктивно-технічних форм котрі у силу їхньої зумовленості засобами стародавньої виробничої техніки поступово набували характеру орнаменталізації, а згодом, відокремлювалися від цієї техніки, та переносились у якості декоративно-прикладні прикраси на ті предмети які вироблялись із інших матеріалів вже іншими способами, дає широкі можливості не тільки для різних типологічних спостережень, але також і для розвитку духовної культури людства і розгляду технічного прогресу»
- 9 «великої богині»
- 10 «з'ясування етнокультурного споріднення у творців глиняного посуду у різні періоди з демонстрацією взаємовпливів різних етнічних груп у межах однієї історико-етнографічної області»
- 11 «матеріал відіграє значну роль у утворенні орнаменту та значною мірою впливає на його форму. Історія мистецтва взагалі вказує нам, що різні художники завжди спеціалізувалися на якомусь певному матеріалі, залежно від матеріалу утворювався стиль..., а вироблення різних стилістичних особливостей повністю залежить від матеріалу. Проте, ми у своєму дослідженні визнали за неможливе об'єднати план роботи разом з матеріалом саме через те, що стиль, що був вироблений у одному матеріалі, дуже часто пристосовується до інших матеріалів. Таким чином, наприклад, ми можемо побачити геометричний орнамент на стінах св. Софії, на дереві, на тканині, на писанках тощо. Для того аби не повторюватися, ми досліджуємо історію українського орнаменту за стилями і епохами»
- 12 «стиль, який був вироблений у одному матеріалі, дуже часто пристосовується до інших матеріалів»
- 13 «у основі усього орнаменту навколо зображень лежить аканф, у одному з місць навіть із двома амурами; ці амури розміщені на закрутках бокових гілок; однією з рук амури нібито підтримують горішнє віття орнаменту, другою рукою вони тримають труби. Надзвичайно близькою за формою орнаменталізації до Пересопницького Євангелія є орнаменталізація другого загальновідомого рукопису, що був написаний в Україні 1554 р. - Загорівського Апостола»
- 14 «у яких провідну роль відіграють принадно зігнуті листочки аканфа, крім того, тут зустрічаються ще і улюблені у добу Ренесансу постаті оголених діточок»
- 15 «яка постачала у той час найкращі тканини з шовку та парчі, так само дуже гарні вишивки, та мала значний вплив на наші килими»

- 16 «шиття шовком, сріблом та золотом, що слугувало окрасою здебільшого церковних речей, які вишивали у монастирях, та для заможних родин... чужоземні мотиви у них були настільки перероблені, що пошиття цього роду стало цілком нашим, а його орнамент майже цілковито рослинний»
- 17 «течія у напрямку вжитку рослинних форм, часткова або цілковита заміна або доповнення ними геометричних форм становить одну із головних рис тогочасного українського орнаменту, що ставить його на значно вищий ступінь у порівнянні із орнаментом сусідніх народів»
- 18 «відродженню українського мистецького стилю»
- 19 «виявляє нам Космос, який проходить крізь свідомість живої істоти...»
- 20 "у космічному символізмі орнаменту наголошується на наявності космічної моделі, котра виникла за подібністю до стабільної суспільної організації»

Вилучення

Вилучення

57

https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/884/1/%D0%9E_Konovalova_KKUIBG_IM.pdf	0.35%
http://ni.biz.ua/12/12_24/12_247754_ukrayinskiy-ornament.html	6 джерел 0.3%
https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/10694/1/O_Konovalova_28_03_12_konf_IM.pdf	2 джерела 0.23%
http://www.newacropolis.org.ua/ru/study/conference/?thesis=4826	11 джерел 0.16%
http://dspace.luguniv.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/2757/digtiar.pdf?isAllowed=y&sequence=1	4 джерела 0.1%
http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/14032?locale-attribute=en	7 джерел 0.07%
https://thepresentation.ru/kulturologiya/etnokulturna-moza%D1%97ka-ukra%D1%97ni	4 джерела 0.05%
http://elibrary.kdpu.edu.ua/bitstream/123456789/5101/1/%d0%9c%d0%9e%d0%9d%d0%9e%20%d0%a3%d0%ba%d1%80	4 джерела 0.05%
https://xreferat.com/47/5591-3-tehn-ka-pisankarstva.html	16 джерел 0.04%
https://znayshov.com/FR/11576/525.pdf	0.04%
https://uk.wikipedia.org/wiki?curid=23225	0.04%

Вилучення по Бібліотеці акаунту

3

Студентська робота	ID файлу: 1000077522	Навчальний заклад: Lviv Polytechnic National University	2 Джерело	0.04%
Студентська робота	ID файлу: 1011384684	Навчальний заклад: Taras Shevchenko National University of Kyiv		0.04%