

Завершальним етапом стало накладання великих ажурних елементів, сплечених гачком, на аплікації. Із цих елементів, напівоб'ємних – вив'язаних листків і квітів, – створювали вінки. Окрім головних уборів, ними також оздоблені пояси.

Для гачкування Д. Зав'ялова застосувала свій винахід – смуги з біфлексу (трикотажної лайкри), які згортаються в «рулики» без застрочування; ці смуги зберігають пружність та еластичність.

Поява на сцені таких багатоколірних костюмів створила певну гармонію, енергетично насичену, мажорну, але з другого боку – утворився своєрідний конфлікт, окремий «діалог» між костюмами різного навантаження.

Художниця костюмів підійшла до трактування костюмів для «масовки» з позиції створення не одноликої маси-натовпу, а багатоликої, різноманітної, багатообразної людності з різними характерами.

Масовий костюм зберіг потенціал надання ідеї до кожного образу. Завдяки задуму автора кожному образу з натовпу зі своїм характером відповідає власний костюм. Це – знакові речі.

Танцювальні пари найкраще представляють костюми в русі, під час танців, чому сприяє як колір, так і їх крій.

Господиня вечорниць – Явдоха, ворожка – замовляннями супроводжує всі свої виходи упродовж вистави. Декором її костюма слугують зображення лева й корови, квіти, а також багато стрічок з біфлексу для відтворення своєрідного духу шаманства.

Автори сценарію та костюмів поставили завдання, не руйнуючи класику, зберігаючи простір української традиції, створити модерні форми костюмів, що й було успішно здійснено. Не копія, а інтерпретація костюма, в якій збережено семантичну функцію виражальних засобів, дозволила досягти іншого, вищого рівня прочитання традиційних людських образів.

<sup>1</sup> Такими працями є: «Морфологія – наука про систему видів» і «Українське художнє дерево XVI–XX ст.» М. Станкевича; «Українська народна тканина XIX–XX ст.» О. Никорак; «Українські народні прикраси з бісеру» О. Федорчук; «Лексикон української орнаментики» М. Селівачова; «Теорія образотворення» О. Хмельовського.

<sup>2</sup> Тут маємо на увазі власне людські образи, на відміну від вигаданих або уявних з рисами людей.

*Людмила Сержант*

## **ВИТОКИ СИМВОЛІКИ ФОРМИ Й ОРНАМЕНТУ КЕРАМІКИ ЧЕРНІГІВЩИНИ**

Кераміка Чернігівщини привертає увагу дослідників художньою мовою, своєрідними проявами колективної творчості, збереженням давніх декоративних засобів та елементів орнаменту [1]. Її досліджували М. Пакульський, Ю. Александрович, І. Іванов-Даль, Б. Лисін, Є. Спаська, М. Фріде, П. Мусієнко, А. Бокотей, Ю. Лащук, В. Куриленко, Л. Виногородська, О. Пошивайло, І. Штанкіна, А. Колупаєва [2].

Гончарні вироби, як й інші пам'ятки матеріальної культури, мають подвійну функцію – ужиткового предмета й інформаційного джерела про духовне життя їх творців. Вивчаючи твори, що містять музейні колекції та приватні збірки, матеріали археологічних досліджень, публікації в наукових і популярних виданнях, фольклорні джерела, можна скласти уявлення про еволюцію світогляду населення цього

краю, його духовні пріоритети. Головна роль тут належить розкриттю змісту давньої символіки, яка втілена, серед іншого, у формах і орнаментиці гончарних виробів, адже, як писав П. Флоренський, людина з прадавніх часів описувала дійсність символами або образами [3].

Ця символіка втілена передусім в орнаменті, зародження якого вчені (Н. Лоренц, С. Токарев, К. Леві-Строс) пов'язують з процесом пізнання природи і прагненням первісної людини впорядкувати свої уявлення про дійсність. Як результат, виникли схематичні зображення навколишнього світу – геометричні лінії та фігури, які в давнину наносили на вироби повсякденного вжитку [4]. Орнаментика і форми керамічних виробів певною мірою зберегли цю духовну спадщину різних часів.

Символіка й мотиви палеоліту – зображення звірів, птахів, риб, ромбічний орнамент – головний об'єкт художньої творчості первісних мисливців [5]. Орнаментальна символіка землеробських племен знайшла втілення в пам'ятках різних археологічних культур – геометричний орнамент у вигляді прямих і хвилястих ліній (коло, хрест, свастика, меандр), яким позначають природні стихії (сонце, земля, вода). Виникли складні орнаментальні композиції, що уособлюють надчуттєві закономірності світу [6]. Далі – символічні мотиви стародавніх слов'ян і Київської Русі дохристиянського періоду (переважно солярна орнаментика; атрибути і персонажі, пов'язані з культом сонця; орнаментика набула оберегового характеру). Пізніше виникли символи періоду християнства: хрести різного типу (відомі з найдавніших часів), риба, голуб, агнець, пелікан, «всевидяще око», мотиви, пов'язані із життям Христа і святих, апокрифічними легендами й фольклором.

Спробуємо хоча б пунктирно позначити шлях від зародження до широкого побутування найпоширеніших орнаментальних мотивів у кераміці, які нині сприймають як декоративні, а в давнину вони мали глибоке символічне значення.

У IV тис. до н. е. на території України зародилося керамічне виробництво. Найдавніші археологічні пам'ятки кераміки, знайдені на території Чернігівщини, що дають змогу розкрити глибокі архаїчні явища народного гончарства датовані також цим часом, про що свідчать експозиції багатьох музеїв – Національного музею історії України (НМІУ), Чернігівського обласного історичного музею ім. В. Тарновського (ЧІМ), Ніжинського краєзнавчого музею (КМ), Кролевецького краєзнавчого музею (ККМ). У формах керамічних виробів того часу помітні прототипи форм і елементів декору гончарних виробів наступних віків (горщик, макітра, миска). Глекоподібні форми виникли дещо пізніше і до певної міри під впливом античної кераміки [7]. Саме в античній кераміці слід шукати витоків художньої виразності, багатства і пластичної довершеності кераміки Чернігівщини, яка розвивалася в загальнонаціональному руслі. Але є і певна специфіка такого розвитку, зумовлена досить ізольованим географічним положенням цієї території в порівнянні зі степовими й лісостеповими регіонами [8].

Здавна на території Чернігівщини виготовляли димлений посуд з лискованим орнаментом [9]. У багатьох музейних колекціях [Музей українського народного декоративного мистецтва (МУНДМ), НМІУ, НКМ, ККМ, ЧІМ, Російський етнографічний музей (РЕМ) (Російська Федерація, Санкт-Петербург)] є зразки димленої кераміки неоліту, енеоліту, бронзового віку, часів Київської Русі, XV–XVII ст., XIX–XX ст. Вироби мають багато спільних ознак з аналогами з Волині, Полісся, інших регіонів України. Лощиння – основний спосіб декорування димленого посуду, ефектне в художньому плані, особливо коли смуги суцільно покривають виріб і контрастують із шорсткою чорною або сірою поверхнею. Його наносили вздовж тулуба під різними кутами у вигляді прямих ліній, утворюючи сітку ромбів, сосон-

ку, а також у вигляді хвилястих ліній, що перетинаються: носатка (ЧІМ, ИК-6343; НКМ, ИБ-91), глек (НКМ, ИБ-93).

Символіка орнаменту димленої кераміки бере початок у віруваннях та уявленнях людей, пов'язаних із землеробством [10]. Найпростіші мотиви утворюють вибагливі композиції, що надають посудині художньої виразності. Орнамент підкреслює конструктивні особливості форми, йому притаманна як статичність, урівноваженість, так і певна динаміка, ритмічна імпульсивність малюнка. Поступово цей вид декорування спростився, але не зник. Виробництво димленого посуду має багатовікову історію та було переважно зосереджене на півночі регіону – Олешня, Грибова Рудня, Шатрища, Новгород-Сіверський. Тут його виготовляли до 1920-х років, як зазначила у своїх працях Є. Спаська [11]. Існувало виробництво і в Ніжині, Кролевці, про що свідчать музейні збірки. Димлений посуд декорували також гравіруванням та штампуванням. Зразки такого посуду є в колекціях ЧІМ, НКМ.

На теракотових гончарних виробках, які впродовж тривалого часу виробляли паралельно з димленими, розміщений аналогічний геометричний орнамент, виконаний гравіруванням. Його застосування зумовлене технологією, адже рельєфні лінії зміцнюють черепок так само, як і лисковані. Ці лінії розміщували або по всій посудині, або тільки на плечках і горловині. Орнамент у вигляді прямих і хвилястих ліній, цятки, гачкоподібних елементів, та їх різних комбінацій утворювався ритуванням за допомогою гострого предмету чи надавлюванням пальцями по сирому черепку. Наприклад, корчага XI ст. з Любеча (експозиція ЧІМ). Про обрядовий характер орнаментики свідчить той факт, що святковий посуд для ритуальних потреб іноді суцільно вкривали декором, на відміну від предметів повсякденного вжитку, які могли бути зовсім без орнаменту або майже не мали його. У X–XII ст. Чернігів, Любеч, Новгород-Сіверський були великими центрами керамічного виробництва [12]. Тут виготовляли архітектурну кераміку, посуд, що мали світлий, майже білий черепок. Почали застосовувати зелену поливу. Археологічні знахідки з Любеча академіка Б. Рибаківа є свідченням культурних зв'язків з Візантією (під час розкопок знайдено зразки візантійського посуду). Досягнення гончарства Київської Русі успішно вистовували майстри наступних епох.

Розпис ангобами в оздобленні глиняних виробів набув широкого розповсюдження в XVI–XVII ст., хоча виник набагато раніше. Порівнюючи геометричний орнамент, виконаний різними техніками, ми дійшли висновку про його спорідненість – він розміщений на чітко визначеному місці посудини, виконаний за спільною композиційною схемою. У творах XIX – початку XX ст. спостерігаємо ті самі концентричні кола й смуги, хвилясті лінії, смуги гачкоподібних елементів, які «нагадують» рельєфні фестоновані краї давніших виробів (малюнок орнаменту кінця XIX ст. з Кролевця на тулубі тикви, експозиція ККМ; малюнок орнаменту корчаги з Любеча XI ст., експозиція ЧІМ). Майже ідентичне гравіроване й мальоване оздоблення іншої корчаги з Любеча (експозиція ЧІМ) і миски кінця XIX – початку XX ст. із с. Гурбинці [Музей народної архітектури і побуту України (МНАПУ), НД-15987], утворене з накладених одна на одну кількох хвилястих ліній, що становлять динамічну композицію.

Солярна орнаментика, найпоширеніший вид декорування, присутня і на гончарних виробках, починаючи з виникнення на території України землеробства і до XX ст. [13]. Її зображали на посуді, неполив'яних рельєфних кахлях, люльках XVI–XVII ст.

Хрест є одним з найперших символів сонця і вогню, єднання землі й неба, чотирьох сторін світу, перехрестя, вибору шляху, долі. Про що свідчить велика кількість орнаментованих зразків археологічної кераміки. Його часто зображали в колі [14].

Семантичне значення цього знака настільки змістовне й важливе, що його на підсвідомому рівні відтворювали впродовж тисячоліть. В оздобленні керамічних виробів цей символ послужив основою для розвитку одного з найпоширеніших декоративних елементів – розетки. Мотив розетки якнайкраще годиться для оздоблення посуду, вписуючись та підкреслюючи конструктивні особливості його форми. Прикладом можуть слугувати різноманітні миски ХІХ – початку ХХ ст., прикрашені розетками різноманітних конфігурацій. Як основний декоративний елемент, розетку найчастіше розміщують на дзеркалі дна виробів. У цьому разі вона детально розроблена як у графічному плані, так і в кольорі. Розетки меншого розміру вводять у композиційні схеми для декорування бортиків, тут вони простіші за будовою і виконані зазвичай однією фарбою, наприклад, дві миски кінця ХІХ – початку ХХ ст. із с. Шатрища з колекції МНАПУ. За розміром вони досить великі, слугували для замішування тіста. Перша миска (МНАПУ, КС-229) декорована квітковими мотивами, вільно розміщеними по внутрішній поверхні. На особливу увагу заслуговує декоративний мотив на денці у вигляді восьмипелюсткової розетки, в якому чітко акцентовано чотири пелюстки, що нагадують хрест, а інші чотири – менш виражені. Друга миска (МНАПУ, № КС-230) має орнамент з дев'яти мотивів у вигляді розетки, утвореної капанкою. Один з мотивів, вписаний у коло, – на дні миски. Аналогічні мотиви меншого розміру, попарно розміщені на стінках миски, – створюють хрестоподібну композицію. У цих творах народні майстри неусвідомлено поєднали християнську і язичницьку символіку. Таких прикладів, коли втрачається первісне значення символіки, але вона продовжує традиційно відтворюватися завдяки своїм декоративним якостям, можна навести досить багато.

Окрім кераміки, солярні знаки широко використовували в інших видах селянського мистецтва – різьбленні по дереву й кістці, вишивці, ткацтві. «Художні ідеї та образи, успадковані від попередніх поколінь, поступово оновлювались відповідно змінюваним естетичним і етичним нормам общини» [15]. Те, що аналогічні елементи орнаменту збереглися не тільки в кераміці, а й наприклад, у писанках, предметах, які ніколи не мали ужиткової функції, лише обрядову, свідчить про їх глибокий символічний зміст.

З культом сонця тісно пов'язана символіка зображення тварин (кінь, олень, півень, лев, баран, козел) [16]. Частина з них знайшла втілення в зооморфному посуді Чернігівщини. Його виготовляли практично в усіх осередках (Глухів, Ічня, Ніжин, Олешня, Кролевець). Дослідники вважають, що в історії людства першими творами з глини були фігурки диких тварин епохи палеоліту, які мали культове призначення. Такі фігурки виготовляли перші мисливці, до глиняної маси вони часто додавали кістки тварин. У наступні епохи виник зооморфний посуд у вигляді диких, а пізніше – свійських тварин, що, вірогідно, слугував для жертвовної крові. Отже, ця традиція, яка зародилася на межі епох мисливства й землеробства, була втіленням давніх вірувань і поклонінням тваринам [17]. Вплив культур Греції, Візантії, середньовічної Європи, де виробництво посуду досягло високого художнього рівня, також відіграв свою роль. Стилiстика зооморфного посуду Чернігівщини подібна до аналогічної з Полтавщини, Київщини, Слобожанщини, що свідчить про загальнонаціональний характер цього явища, яке має низку локальних особливостей [18].

Найпоширеніші види глиняного зооморфного посуду, більшість зразків якого з музейних колекцій датована ХІХ – початком ХХ ст., – це посуд у вигляді лева та барана [19]. Такий посуд був обов'язковим атрибутом святкового столу, його розміщували на полицях, мисниках. Він також відіграв роль декора-

тивної скульптури в оздобленні житла. У посудинах, у вигляді лева, з Глухова роботи майстрів Лазаревської (МУНДМ, К-747) і Орленка (МУНДМ, К-2683) відображено пластичне трактування цього образу народними гончарями як втілення краси і грізної сили. Присутність психологічної характеристики вказує на зв'язок з духовною сферою життя. Аналогічні твори містяться в колекції Ічнянського краєзнавчого музею (ІКМ), РЕМ та інших збірках. У колекції МУНДМ зберігаються посудини з Броварів у вигляді барана (К-682, К-685, К-689, К-727). Як обрядовий посуд, баранців виготовляли гончарі Олешні, Ічні, Кролевця, Глухова.

На Чернігівщині, як і по всій Лівобережній Україні, існувала традиція виготовлення посуду у вигляді півня. Іноді за допомогою пластичного декору у вигляді півня виготовляли і чайники (МНАПУ, КС-6449). Цей птах є одним з найулюбленіших образів українського фольклору і народного мистецтва. У кераміці його відтворювали як пластичними, так і графічними засобами: ічнянські кахлі (МНАПУ, КС-2392, КС-2300), миски з Ічні, Ніжина, (РЕМ) [20]. Під час подорожей по Чернігівщині Є. Спаська знайшла й описала кахлю, на якій півень зображений з граблями та косою, і вважає, що цей образ пов'язаний з геральдичною символікою (аналогічна кахля зберігається в РЕМ, колекція 4032/55) [21].

Із XVII–XVIII ст. в оздобленні керамічних виробів на Чернігівщині, поряд з геометричним орнаментом, усе частіше застосовували рослинний. Це можна пояснити як інноваційними впливами – проникнення художніх стилів з Європи, знайомство місцевих майстрів зі східною орнаментикою завдяки різноманітним творам декоративного мистецтва, зокрема текстильним виробам, так і подальшим розвитком місцевої традиції. Іноді ми спостерігаємо дивовижний сплав першого і другого в процесі переосмислення цих впливів місцевими гончарями, для яких характерні свої усталені стереотипи мислення. Стилiзувавши орнамент, прилаштувавши його до місцевих матеріалів і технологій, майстри формували й розвивали художню культуру регіону.

Найрозповсюдженішим мотивом рослинного орнаменту є вазон, який походить від символіки Світового дерева, що існувала в міфології народів Передньої Азії, Індії, північні народи його також зображали на шаманських бубнах. Відтворення квітучого дерева чи гілки спостерігаємо на посуді – тарілках, макітрах, глечиках, на ічнянських мисках, мисках з Олешні XIX – початку XX ст. (МНАПУ, перша третина XX ст., миски із с. Гурбинці, НД-15990, та з с. Шатрище, НД-23407). «Відлунням» Світового дерева є один із найпоширеніших декоративних елементів «сосонка», що має величезну кількість варіантів (миска із с. Грабів, МНАПУ, КС-1321; миска з Ічні, ЧІМ, ІК-6071; миска із с. Верба, ЧІМ, ІК-40).

Найкраще застосування орнаменту «сосонка» простежено в кахлях. Археологічні розкопки в Новгороді-Сіверському, Батурині, Чернігові, Мезині містять достатньо матеріалу для вивчення цього мотиву – рельєфні теракотові кахлі XVII–XVIII ст. вражають різноманіттям й оригінальністю художнього трактування фітоморфних мотивів. Їхня стилістика пов'язана з тогочасними європейськими художніми стилями, однак у кожному разі присутнє своєрідне пластичне вирішення, наближене до місцевої фольклорної традиції (вазон, букет, дерево або виноградна лоза) [22].

«Для русько-української ментальності рослина завжди була головним і наочним полісемантичним символом». Рослинна символіка близька і зрозуміла українцям-землеробам, які здавна життя природи ототожнюють із життям рослини, для яких квітка є ідеалом краси [23].

Із символікою Світового дерева, раю – ірію (вирію) тісно пов'язані зображення птахів, тварин, риб, небесних світил – сонця і місяця. Цими мотивами часто оздоблені вироби південної Чернігівщини (Ніжин, Ічня, Короп). Ічнянські гончарі полюбляли зображати рибу на мисках, де мотив практично завжди вирішений дуже узагальнено (найпростіше контурне зображення, МУНДМ, К-760). Іноді більш детально розробляли: кахля з печі Д. Панасенка кінця ХІХ ст. (МНАПУ, КС-2286), миска 1920-х років з авторським написом «Золотая рыбка. Полевик Ахванасий Антонович» (МУНДМ, К-767).

Яскравим прикладом втілення світогляду у творах народного мистецтва є художній образ селянської печі Чернігівщини, яка домінувала в оселі, була для землероба центром його Всесвіту, забезпечувала теплом і їжею [24]. Для прикладу розглянемо піч із с. Гужівка Ічнянського району, яку дослідила і подала репродукцію Л. Орел [25]. В основі композиції – кахлі із зображенням птахів, дуже подібних до голуба й зозулі, виконаних з неабияким артистизмом. А. Колупаєва зазначила, що зображення тварин, птахів як реальних, так і міфічних «...у більшості випадків успадковані з язичницької міфології східних слов'ян, які органічно увійшли в давньоукраїнське мистецтво. У традиційному середовищі вони наділялися магично-обереговими властивостями» [26]. У міфології стародавнього Сходу, Азії, Єгипту голуба вважали вісником смерті, у християнській символіці – це символ святого духу, в українському фольклорі пара голубів є символом вірного кохання, щирості й чистоти. Зозуля – ліричний меморіальний образ. Також на кожній кахлі присутні рослинні елементи. Нечасті зображення на окремих кахлях людей, рибок, восьмипелюсткової розетки-зірки тільки підсилюють цю цілісну картину.

На кахлях південної Чернігівщини зображені фантастичні істоти – птахи з головою лева або людини. Як приклад – кахля В. Дроб'язка, зображення якої у своїй праці «Панські та селянські печі Чернігівщини» подала Є. Спаська. Аналогічні кахлі вона знайшла в Ніжині (піч В. Литвина) та Ічні (піч К. Панасенка). Такі фантастичні мотиви мають дуже давнє походження і сягають своїм корінням мистецтва Київської Русі й Сходу. Це сирини – крилаті діви, які, за міфологією, є посередниками між небом і землею [27]. Вони «прийшли» в народну кераміку з виробів цехових ремісників, лубкових картин. Народні майстри їх зображали підкреслено декоративно, безпосередньо, іноді наївно, притаманними їм художньо-виражальними засобами.

Дитячі іграшки – свищики у вигляді коників, баранчиків, козликів, півників, пташок – завжди були найпоширенішим видом народної пластики. Їх виготовляли полив'яними та без поливи, прикрашали рельєфним орнаментом, розписом, ангобом. Фігурки тварин трактували узагальнено, лише за допомогою скупих пластичних деталей їм надавали ознак певної істоти. Свищик-птах роботи майстра Шутенка з Полошок (МУНДМ, К-1493), коник і курка майстра Козлової з Глухова (МУНДМ, № К-1489, № К-188), іграшка майстрів Упирьова-Птушки із Шатрищ і Попіва з Глухова позначені архаїчністю форми, яка чітко простежується при порівнянні їх з аналогічними творами із Чернігова доби Київської Русі (експозиція НМІУ).

До коня в українців особливе ставлення – це символ сили, швидкості, краси, влади. Як ліричний образ він оспіваний у численних народних піснях – найперший помічник у роботі, вірний товариш у бою. Коня або вершника на коні зображали на кахлях ічнянські гончарі другої половини ХІХ ст. Д. Панасенко, Ю. Огієнко. Ще раніше, у ХVІІІ ст., вершника (український козак, москаль, шведський вояк) на кахлях змальовував Сидор Перепілка. Дослідники чернігівського кахлярства, зокрема Є. Спаська, вважають, що цей сюжет походить від живописних полотен козацької

доби, з якими має багато спільних особливостей у плані побудови композиції, а іноді і прямо цитує [28].

У музейних колекціях немало творів гончарства, на яких зображена християнська символіка. Це пояснюється тим, що все життя народу було унормоване за церковним календарем, що позначилося на предметах повсякденного вжитку. Іноді в народній свідомості постулати християнства вибагливо перепліталися з давніми язичницькими забобонами.

Певна група пам'яток кераміки Чернігівщини пов'язана з християнською традицією. Ними послуговувалися в різних християнських обрядах під час підготування і святкування Різдва, Водохреща, Великодня, інших свят. Є. Спаська у 1920-х роках описала ці вироби та пов'язані з ними звичаї. Зокрема, архаїчній традиції зображати хрест на посуді, призначеному для освяченої води, ритуальних страв, молочних продуктів, присвятила розвідку «Глечик з хрестиком» [29].

Найпростіший хрест у вигляді двох перетнутих під прямим кутом ліній зображали на посуді багатьох стародавніх культур від Західної Європи до Сибіру. Присутній він і на трипільській кераміці, кераміці доби Київської Русі. Глечик роботи Х. Пішенка з Ічні вражає своєю монументальністю: висота 58 см, на його шийці зображений хрест, а на плічках – інший християнський символ – риба (ЧІМ, ИК-6053). Аналогічні пам'ятки в колекціях багатьох музеїв Чернігівщини [ЧІМ, Борзнянський музей Олександра Саєнка (БМОС), ККМ]. Глечики з хрестом, розміщеним на шийці посудини, виготовляли і на Полтавщині, Київщині, Поділлі.

Інша група керамічних виробів, тісно пов'язаних з обрядом, – це курильниці (курушки-чортогонки, за Є. Спаською) з Глухова, Ніжина, Кролевця, Ічні [30]. У музейних колекціях натрапляємо і на авторські роботи – курушка майстра Козинця з Глухова (МУНДМ, К-740), каганець білого кольору, також із Глухова, роботи майстра Орленка (МУНДМ, К-792). Унікальною пам'яткою є світильник початку ХХ ст. з Глухова (МУНДМ, К-742). Він має форму кулястої посудини з вузькою високою шийкою, на тулубі прорізаний напис «Страсті Христові». Вироби декоровано ажурною різьбою у вигляді зірок, хрестів, геометричних фігур. У народі курушки називали чортогонками, бо за їх допомоги напередодні свят або під час похорону окурювали хату – проганяли нечисту силу, хвороби. Курушки мали кулясту або грушоподібну форми, декоровані прорізним орнаментом, більшість містила на вершні у вигляді хреста.

Народне гончарство Чернігівщини функціонувало і розвивалося в безпосередній взаємодії з професійним мистецтвом різних часів. На ньому позначилися сюжети й орнаментика сакрального мистецтва, живопису і графіки, виробів з металу і текстилю. Воно запозичувало форми привізних керамічних виробів з країн Західної Європи і Сходу, тісно взаємодіяло з мистецтвом сусідніх народів – росіян і білорусів. При такій великій кількості зовнішніх впливів місцеві майстри зуміли зберегти самобутню художню мову, створили цілісну яскраво виражену культуру.

До наших часів традиція донесла не лише основні зовнішньо-формальні ознаки виробів гончарства, технологію, декоративну систему творів народного мистецтва, а й відгомін давніх вірувань, світогляд майстрів, які закріпилися в колективній свідомості як стереотипи. Пізніше вони стали основою для формування символіки – як локальної, так і загальнонаціональної. Така символіка дуже стійка, бо відповідає ментальності етносу. «Исторические перемены, влекущие за собой изменения традиционно-бытовой сферы, вытесняют из живого бытования ряд элементов материальной культуры, функционирование которых предопределено различными факторами: историческими и экологическими, социально-экономическими и престижными. Исчезновение из повседневного обихода какой либо вещи не озна-

чаєт витеснення из сознання установившегося стереотипа представлений, образа, который бытует зачастую значительно дольше самого предмета» [31]. Символ для Ю. Лотмана — посланець інших культурних епох, нагадування про давні (вічні) основи культури. Символи дуже живучі, вони є «...важным механизмом памяти культуры..., не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты. Единство основного доминирующего набора символов и длительность их культурной жизни в значительной мере определяют национальные и ареальные границы культуры» [32].

У гончарних виробках Чернігівщини, в умовах синкретичності мистецтва, утілення символіки пластичними, графічними, живописними засобами було в давні часи органічним виявом світогляду. Традиція вказувала майстру напрямок щодо мислення та діяльності. Народний гончар, який сформувався у давньому традиційному осередку, залишався вірним своєму ремеслу, незважаючи на будь-які впливи. Залежно від рівня духовності суспільства кожна епоха формує свою символіку, однак чи довгим буде функціонування цих символів — передбачити неможливо. Нові символи, якщо витримували перевірку часом, переходили в систему традиції, збагачували культуру, ставали джерелом натхнення для нових поколінь.

1. *Лащук Ю.* Украинская народная керамика XIX–XX ст. : автореф. дисс. ... доктора искусствоведения. — К., 1971. — С. 9.

2. *Селезнев В.* Производство и украшение глиняных изделий в настоящем и будущем. — С.Пб., 1894. — С. 16; Краткие очерки кустарных промыслов Черниговской губернии инженера-технолога Н. А. Пакульского. — К., 1898. — С. 32; *Соколов А.* Кустарные очерки. — СПб., 1913; *Лисін Б.* Глини та глиняна промисловість на Україні. — К., 1918. — С. 43–49; *Іванов-Даль И.* Гончарное дело. — М., 1927; *Александрович Ю.* Український культурно-гончарний промысел та експерт його виробів // Продукційні сили України. Бюлетень УКОПС (Київ). — 1929. — № 4; *Луговський Б.* Провідник до виставки «Кераміка Чернігівщини». — К., 1930.

3. *Флоренский П.* Символическое описание // Феникс. — М., 1922. — Кн. I. — С. 90 (цит. за: *Лотман Ю.* К проблеме типологии культуры // Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1967. — Вып. 198. — С. 30).

4. *Лоренц Н.* Орнамент всех времен и стилей. 100 таблиц с объяснительным текстом. — С.Пб., 1898; *Токарев С.* Ранние формы религии и их развитие. — М., 1964; *Леві-Строс К.* Первісне мислення. — К., 2000; *Раковський І.* Доісторичні мотиви в українському народному мистецтві // Матеріали до етнології й антропології. — 1929. — Т. XXI–XXII. — Ч. 1. — С. 163–186.

5. *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). — К., 2005. — С. 13.

6. Там само.

7. *Романець Т.* Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки. — К., 1996.

8. *Лащук Ю.* Кераміка // Історія українського мистецтва: в 6 т. — К., 1967. — Т. 2; *Лащук Ю.* Шляхи розвитку української кераміки за останнє півстоліття // Українське мистецтвознавство. — К., 1968. — Вип. 2; *Мазуренко В.* Гончарське виробництво та його області. — Х., 1924.

9. *Мотиль Р.* Українська димлена кераміка XIX–XX століть (історія, типологія, художні особливості): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. — Л., 2000; *Мотиль Р.* Технологія виготовлення димленої кераміки // Народознавчі зошити. — 2000. — № 1. — С. 126–131.

10. *Рыбаков Б.* Язычество древних славян. — М., 1994. — С. 323, 324.

11. *Спаська Є.* Подорожі по Чернігівщині // Щоденник 1921–1926 рр. Рукопис. — Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, ф. 48/22.

12. *Макарова Т.* Поливная керамика в древней Руси. — М., 1972. — С. 11.

13. Починаючи з епохи неоліту, вірування, що пов'язані з обоженнюванням сонця, зазнали різноманітних змін, залежно від розвитку суспільних відносин, зовнішніх впливів, еволюції світогляду. Сонце в народів землеробських культур у системі уявлень про світобудову посідало важливе місце. Поклоніння йому «вилілося» в численні відтворення у вигляді солярних знаків — коло, круги, хрест у колі, розетка, зірка, свастика і т. ін. Зрозуміти сутність солярної символіки нам допомагає фольклор — пісні, казки, легенди. Упродовж тисячоліть солярні символи переходили від культури до куль-

тури майже не змінюючись. Однак їх, починаючи з епохи бронзи, завжди зображали на знаряддях праці, начинні, посуді як обереги. Цей знак також був утіленням побажань щастя і добробуту.

14. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок и хаос. – М., 1986.
15. *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики... – С. 27.
16. *Тресиддер Д.* Словарь символов. – М., 1999. – С. 20, 188, 275.
17. *Рыбаков Б.* Язычество древних славян. – С. 114, 154.
18. *Пошивайло О.* Гончарські цехи Лівобережної України XVIII – поч. XX ст. // НТЕ. – 1986. – № 6. – С. 33–39.
19. Символіка цих тварин пов'язана з культом сонця, сонячної енергії, сили, мужності, відродження. Баран, як перший зодіакальний знак, символізує циклічну плодючість природи, сонячне тепло, тобто символіка тісно пов'язана із землеробством. Лев – символ вогню, його двоїстої природи («...що гріє й пожирає...», І. Франко), утілення природних сил, покровитель і захисник (*Тресиддер Д.* Словарь символов.). Барана, як символ багатства, а саме так трактували цей образ в українському народному мистецтві, шанували багато народів, зокрема і стародавні греки (міф про золоте руно). У весільному обряді слов'янських народів існує звичай садити молоду пару на чільне місце за столом на овчинний кожух, щоб у сім'ї був добробут. Півень – давній символ ранкового пробудження, він сповіщає людей про схід сонця; оберіг майна, відлякує нечисту силу, провісник, символ вогню (червоний півень). У християнській символіці півень є символом зречення Петром Ісуса Христа.
20. *Фриде М.* Гончарство на юге Черниговщины // Материалы по этнографии. – 1926. – Т. III. – Вип. I. – С. 54.
21. *Спаська Є.* Гончарські кахлі Чернігівщини XVIII–XIX ст. – К., 1928. – С. 21.
22. *Штанкіна І.* Мотив «вазона» у декорі Чернігівських кахлів XVII – поч. XX ст. // Народознавчі зошити. – 2004. – № 1–2. – С. 98–109.
23. *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики... – С. 132.
24. *Спаська Є.* Гончарські кахлі Чернігівщини... – С. 11.
25. *Орел Л.* Ічнянські кахлі // Українське гончарство. Національний культурологічний щорічник. – 1993. – Кн. I. – С. 437–443.
26. *Колупаєва А.* Українські кахлі XIV – початку XX століть. – Л., 2006; *Колупаєва А.* Терапедологічні мотиви в українських кахлях // Народознавчі зошити. – 2000. – № 1. – С. 132.
27. *Спаська Є.* Гончарські кахлі Чернігівщини... – С. 21.
28. *Спаська Є.* Гончарські кахлі Чернігівщини... – С. 22; *Спаська Є.* Кахлі Чернігівщини (XVIII–XIX ст.). – К., 1927. – С. 16, 23, 24.
29. *Спаська Є.* Глечик з хрестиком (Етюд з циклу «Чернігівське гончарство») // Матеріяли до етнології й антропології. Видає етнографічна комісія НТШ у Львові. – 1929. – Т. XXI–XXII. – Ч. 1. Збірник праць пам'яті В. Гнатюка – С. 35–41.
30. *Спаська Є.* Подорожі по Чернігівщині.
31. *Артюх Л., Космина Т.* Этнические символы в материальной культуре украинцев // Советская этнография. – 1989. – № 6. – С. 47.
32. *Лотман Ю.* Внутри мыслящих миров. Человек. Текст. Семиосфера. История. – М., 1996. – С. 148, 149.

**Ольга Коновалова**

## **АНТРОПОМОРФНІ МОТИВИ В ТРАДИЦІЙНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ВІД ДАВНИНИ ДО СУЧАСНОСТІ**

У теорії мистецтв терміном «антропоморфність» послуговуються часто, якщо брати до уваги його загальнозживане використання в образотворчому мистецтві. Адже «образо-творчість» при формуванні візуального ряду припускає саме антропоморфну складову. На різних етапах розвитку мистецтва антропоморфність із певних причин або домінувала (класичне мистецтво), або періодично зникала (аб-