

ідеологічного забарвлення, і такі явища, як «тоталітарне мистецтво, ортодоксальний соцреалізм розглядаються як автохтонний феномен, який до того ж має аналогії у світовому мистецтві» [13].

Присвячений мистецтву минулого століття том — це, власне, перша спроба накреслити й висловити свій погляд на основні процеси, що відбувалися впродовж всього ХХ століття в художньому житті на теренах нашої країни, намагання відтворити цілісну картину мистецького життя, що розвивалося в контексті загальноєвропейського художнього процесу.

1. Ювілей 25 літньої літературної діяльності Івана Франка // Літературно-науковий вісник. — 1898. — Т. 4. — Кн. 11. — С. 115–133.
2. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. — Л., 2001. — С. 14.
3. Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусства // Социалистический канон. — С.Пб., 2000. — С. 11–14.
4. Там само. — С. 12–13.
5. Голомшток І. Соцреалізм и изобразительное искусство // социалистический канон. — С.Пб., 2000 — С. 140.
6. Рогомченко О. Політичні та соціально-економічні умови розвитку українського мистецтва в період тоталітарного режиму 1930–1950-х рр. // Мистецтвознавство України. — 2003. — Вип. 3. — С. 274–282.
7. Голубець О. Деформації в термінології мистецтва соціалістичного реалізму // Соціалістичний реалізм і українська культура. — К., 1999. — С. 17–20.
8. Карло Звіринський (1923–1997). Спогади, статті, малярство. — Л., 2000.
9. *Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism* // Cambridge, Mass.: VTI Press, 1999.
10. Read H. *A Concise History of Modern Sculpture* // New York — Washington, 1964; Read H. *A Concise History of Modern Painting* // New York — Washington, 1975).
11. Степанян Н. Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы. — М., 2004.
12. Голомшток И. Тоталитарное искусство. — М., 1994; Паперный В. Культура Два. — М., 1996; Збірник «Соціалістический канон». — С.Пб., 2000.
13. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. — К. — 2006. — С. 10.

Ольга Коновалова
(Київ)

УКРАЇНЬСЬКА НАРОДНА ОРНАМЕНТИКА ЯК КУЛЬТУРНИЙ КОД НАЦІЇ. ПРОБЛЕМА МЕТОДІВ ДОСЛІДЖЕННЯ АНТРОПОМОРФНИХ ЗОБРАЖЕНЬ

За останнє десятиріччя значно змінилася інтенсивність та глибина наукових пошуків у галузі теорії народного мистецтва. Зміни відбулися як у напрямі активізації досліджень, так і в розширенні й деталізації тематичної спрямованості. Намагання ретельно дослідити національні витоки, окреслити етнічну самобутність стали метою наукових досліджень. У зв'язку з цим посилювалося зацікавлення українською народною орнаментикою.

Термін «орнаментика» визначається як система знаків, що нанесена на окрему річ. Свідомість традиційного суспільства не припускає повної свободи у виборі зображень та їх сполучень. Суттєвою складовою дослідження знаків є код — система вираження окремих понять, при якій ці поняття ототожнюються з певними системами знаків. Сучасні методи дослідження надають такий повний список кодів: геометричний, зооморфний, рослинний, астральний, антропоморфний, ландшафтний, архітектурний, предметний та шрифтовий коди [1]. Дослідження антропоморфних зображень у народній орнаментіці ХІХ–ХХ ст. дозволяє простежити зв'язок індивідуального, особистого, що йде від майстра, з колективним, з генетичною пам'яттю предків. Зображаючи свого двійника чи міфологізовану постать, майстер створював модель світу, надаючи ужитковим речам особливий, космогонічний зміст. Використання антропоморфних зображень сучасними майстрами народного мистецтва свідчить не тільки про збереження національних традицій, а й про існування стійких архетипів, вивчаючи які можна простежити зміни в духовному розвитку людини і відображення цих

змін на зв'язку *людина — ужиткова річ*. Адже витвір майстра завжди був наслідком переформування природних матеріалів та особистої енергії людини. Отже, сакральність була закладена ще на початку створення речі. Потім оформлена й закінчена річ повторювала коло, входячи в конкретний ритуал, чи, розриваючи його, переходила в повсякденність. І тому існування антропоморфних зображень в українській орнаментиці розглядається, по-перше, як наслідування пам'яті наших предків, коли людина ще відчувала тісний зв'язок з природою, по-друге, як особисте світосприйняття, в якому віддзеркалюється сучасний стан людини, її філософія життя і погляд на навколишній світ.

Дослідження антропоморфних зображень української народної орнаментики малочисленні й поодинокі. У ХІХ ст. вчені не зосереджували увагу на цьому матеріалі, на той час були інші завдання: збирання орнаментів, їх класифікація та дослідження. Федір Вовк на ІІІ археологічному з'їзді в 1874 році констатував: «В южно-русской орнаментике полное отсутствие изображений целых деревьев, фигур птиц, человеческих и архитектурных» [2].

Упродовж майже усього ХХ ст., з домінуванням таких центрів, як Москва і Ленінград, дослідження активізувалися на матеріалах російського народного мистецтва. І якщо згадували про зображення людини в орнаментиці України, то не заглиблюючись і детально не аналізуючи: «В сучасному українському мистецтві залишилось значно менше давніх сюжетів. Богиня з вершинами відома у вишивках з Кролевця та поблизу Переяслава-Хмельницького, але ці зображення сильно стилізовані і не йдуть в порівняння з північними» [3]. Але треба віддати належне російським науковцям, які почали глибоко вивчати антропоморфні зображення, позначили проблеми, актуальні питання і розробляли методику досліджень.

Сучасна наукова ситуація потребує не тільки фундаментального вивчення національної орнаментики, а й створення методологічної бази її дослідження. Науковці часто користуються досить складною, іноді нечітко сформульованою й логічно невиправданою термінологією. Так, у методах наукового дослідження поряд з мистецтвознавчим позначають порівняльно-історичний метод, а до генетичного додають культурно-історичний, порівняльно-типологічний і порівняльно-графічний. Тому постала необхідність як критики, так і аналізу методів дослідження.

Одним із перших зображення людини в орнаментах досліджував російський вчений О. Некрасов. У 1914 році автор опублікував велику кількість зображень з рукописних книг ХІV ст. і зосередив свою увагу на дослідженні їх походження. Незважаючи на зовнішню схожість з романськими рел'єфами, вчений довів зв'язок антропоморфних зображень з греко-східними і візантійськими орнаментальними мотивами завдяки болгарській інтерпретації. О. Некрасов систематизував зображення за композиційними ознаками, окреслив характерні типи, порівняв із західноєвропейськими зразками. І незважаючи на те, що книжковий орнамент ХІV ст. не був складовою народного мистецтва, необхідно позначити важливість цієї невеликої праці. Адже вперше були виокремлені антропоморфні зображення як важлива складова орнаментики, поставлені питання їх походження, вперше матеріал було систематизовано і виявлено методи його дослідження. Саме на початку ХХ ст. порівняльно-історичний метод поширюється в сфері мистецтвознавства.

У 1926 році професор В. Городцов публікує статтю, в якій аналізує центральну фігуру північно-російської вишивки — зображення жінки. Вивчаючи збірку народного мистецтва Російського історичного музею в 1921 році, дослідник зібрав і детально описав композиції вишивок з фігуративними зображеннями. Але автор не позначив місце і час створення вишиваних речей, загально окресливши регіон (північно-російський) і тільки одну губернію — Олонецьку. Також дослідник не вказав, на якій речі розташований орнамент: на рушнику, сорочці і т. п. Поза його увагою залишились і техніки виконання вишивок. В. Городцов визначив семантику домінантних мотивів у зіставленні з дако-сарматськими пам'ятками. На думку автора, жіноче зображення на вишивках — це язичницька богиня, цариця небесна, культ якої, ймовірно, був розповсюджений серед давніх слов'ян. Для того, щоб довести свою гіпотезу, автор звернув увагу на зображення з курганів Кубані, які датуються початком нашої ери. Аналізуючи археологічні знахідки з курганів півдня Росії і нинішньої України, він побачив багато спільних з вишивками композицій і образів. На наш погляд, це порівняння достатньо умовне: саме стилістичні особливості не дозволяють наголошувати на спільних витоках. Язичницькі образки з релігійними сценами виконані низьким рельєфом і щільним заповненням площини, з намаганням змоделювати об'єм. Зображення на вишивках узагальнене й стилізоване згідно вимогам матеріалу й техніки виконання, більш геометризоване, з великою кількістю орнаментальних елементів. Єдина спільна риса — композиція

мотиву, зображення жіночої постаті з двома вершниками. Треба зауважити на необґрунтованість деяких гіпотез і припущень, наприклад, яким шляхом елементи орнаменту з півдня Росії потрапили на північ. Чи справді відбулося таке розповсюдження зображень — від даків, через Україну (чи іншим шляхом?) на північ Росії? Адже автор стверджував: «...русская иконография шитья, насколько известно, оказывается неповторяющейся ни у одной славянской народности Средней Европы» [4]. Публікація дослідження В. Городцова створила значний резонанс у наукових колах. Необхідно позначити тогочасну новизну порушених питань і відзначити головне досягнення дослідника: він один із перших провів паралелі між етнографічним матеріалом і археологічним, намагаючись розкрити символіку жіночої фігури. Залучивши до ґрунтового аналізу археологічні джерела, він поставив ряд нових питань і дав поштовх для подальших досліджень.

У 30-х роках сакральність композиції світового дерева і зображення людини як її невід'ємної складової досліджував російський учений Б. Латинін. Обґрунтовуючи метод дослідження, автор заперечував твердження про те, що для пояснення композиції необхідно проводити аналогії тільки з археологічними даними інших країн і народів. Б. Латинін пропонує аналізувати зображення за допомогою місцевих джерел. «Исследования заставляют ставить вопрос о генезисе, о смысловом значении, об увязанности орнаментального сюжета со всеми другими областями проявлений деятельности человека, т.е. со всем тем, что определяет подлинный облик общества, привлекая для этого все данные: и материальную культуру, и быт, верования, язык, фольклор» [5]. Досліджуючи язичницькі ритуали мордві та чувашів, що стосується родючості землі і «молянам» про урожай, вчений провів зв'язок із композицією *дерево—людина*, яка з'являється на ритуальних рушниках. Логіка дослідження мотиву світового дерева виводить автора на культ богині-матері і його відтворення в народній вишивці. Провідний образ мордовського фольклору богиня *Az-ava*, на думку дослідника, відповідає Ізолді на Заході та Іштар в Азії. Цей образ пов'язаний з побутовим культом російської Богородиці і йде в глибину віків, де немає різниці між мордвою і слов'янами. Окрім цього дослідник з'ясував два витoki мотиву світового дерева і людини біля нього. Перший — дерево як образ неба, місце проживання богів. Приношення дарів під дерево відбувалося тоді, коли на дереві сидів жрець. Другий виток — у культі богині-матері, де дерево, частіше береза, ототожнюється з жіночим еством.

Незважаючи на те, що робота Б. Латиніна аналізує антропоморфні зображення на матеріалі мордовського та чуваського фольклору, важливим є включення в науковий обіг додаткових етнографічних джерел і висновків, зроблених на основі ґрунтового дослідження.

У той самий час, у 30-х роках, український учений Д. Антонович окреслив проблемні питання у вивченні орнаменту. Автор констатував, що на даний час орнамент — найменш досліджена галузь українського мистецтва [6]. І щоб її систематизувати, необхідно вибрати доцільний принцип класифікації. Д. Антонович виводить декілька принципів: перший — за функціонуванням орнаменту в площині чи в трьох вимірах, але вважає його надто загальним; і звертається до другого — розподілу орнаментів за характером зображення. Дослідник позначає чотири роди орнаменту: геометричний, рослинний, тваринний і плетений. Зображення людини автор не виділяє окремо, а приєднує до інших живих істот: риб, птахів і тварин. Але й таку класифікацію Д. Антонович вважає недоцільною, адже дуже часто геометричні елементи поєднуються з формами живої природи. Автор звертає увагу на дослідження професора Г. Павлуцького, який класифікував орнамент за епохами і стилями, використовуючи порівняльно-історичний метод. Розділяючи метод Г. Павлуцького, але і констатуючи свої сумніви щодо такої класифікації, Д. Антонович аналізує орнамент за епохами і стилями. Розглядаючи орнамент кожної епохи, автор звертає увагу насамперед на орнамент архітектурний, книжковий, скульптурний, ювелірний, тобто на елементи, які сформувались у міському середовищі та монастирях і збереглися значно краще. Орнаменти з речей народного вжитку, вироблені сільськими майстрами, аналізуються значно менше. А що стосується антропоморфних зображень, то про них мова не йде взагалі: автор намагається в цілому описати зображувальні мотиви, простежити їх походження і розповсюдження, пов'язати з конкретним стилем та епохою. У дослідженні використовується типологічний метод, який дозволяє класифікувати та систематизувати споріднений матеріал і визначити його поширення та існування в часі та просторі.

Протягом другої половини ХХ ст. дослідники продовжували створювати науково обґрунтовану методологічну базу дослідження орнаментики. Необхідно зазначити два головні напрями в методиці, які сформувалися у середині ХХ ст. у радянському науковому просторі й продовжують існувати в наш час. По-перше, це комплексні дослідження, в яких для з'ясування проблем похо-

дження і розвитку орнаменту залучається значний за обсягом матеріал з фольклору, мовознавства, археології та інших наук. Ця традиція йде від досліджень В. Городцова, Б. Рибаківа і знаходить продовження в суперечливій і популяризаторській роботі С. Китової.

Центр другого напрямку досліджень сформувався в російських наукових колах з кінця 50-х років завдяки роботам С. Іванова і структурно-типологічному аналізу В. Іванова і В. Топорова 70-х років.

Необхідно проаналізувати ці напрями, щоб визначити здобутки сучасних українських науковців у цій галузі.

У 1948 році Б. Рибаків публікує роботу, в якій досліджує композицію російської вишивки із зображенням жінки і вершників. Аналізуючи статтю В. Городцова, автор виводить два головні завдання: по-перше, розглянути археологічний матеріал, що знаходиться в хронологічних межах між скіфо-сарматськими знахідками та етнографічним матеріалом XIX ст. По-друге — привести до системи всі відомі дані про культ великої богині. Дослідник розділяє матеріал за наступними епохами:

- скіфська (кінець I тис. до н. е.)
- сарматська (початок I тис. н. е.)
- антська (середина I тис. до н. е.)
- Київська Русь (X–XIII ст.)
- народне мистецтво (XIX–XX ст.)

Але на поставлені завдання автор так і не дає повної відповіді. З поля зору дослідника викреслюється значний період з XIII по XIX ст. Автор зазначає, що в X–XII ст. в Придніпров'ї зникають речі з культом великої богині і з'являються в народному мистецтві півночі Русі, в Архангельській та Вологодській областях та слов'яно-чудському пограниччі від Ільменя до Клязьми. Таким чином, у Рибаківа з'явилися два «темних місця» в теорії поширення зображень великої богині, пов'язані з їх зникненням у X–XII ст., і відсутністю відомостей про них протягом XII–XIX ст. Отже, ситуація з дослідження зображень не прояснилась, а коло питань збільшилось.

До 80-х років Б. Рибаків завершив свою концепцію слов'янського язичництва і видав два монументальні томи: «Язичництво давніх слов'ян» (1981) та «Язичництво давньої Русі» (1987). Окремі частини роботи присвячені дослідженню антропоморфних зображень у різних видах народного мистецтва: у вишивці, різьбленні, ювелірстві. Б. Рибаків трактує постать жінки на одних зображеннях як Макош, на других — як Рожаницю, на третіх — як світло, відзначаючи при цьому, що ідея світла «выражена преимущественно при посредстве женского человеческого образа» [7]. Даючи назви цим богам та явищам, автор уникає системного наукового підходу. Б. Рибаків не будує типологічні ряди, не виявляє з великої кількості модифікацій інваріанти окремих типів. Він виділяє випадкові екземпляри і відмічає подібність із потрібним йому образом. Наприклад, у зображенні Рожаниць нижня частина узору (начебо розкинуті ноги) може зображати і декор одягу, і суто орнаментальний мотив для формування більш декоративної композиції. В орнаментальних вишивках XIX–XX ст. автор кожен деталь і кожний стібок пропонує розглядати як елементи, наповнені смыслом, що залишився без змін ще з X ст. Інтерпретацію зображень майстрами XIX ст. Б. Рибаків залишає поза увагою. До того ж дослідник не звертає увагу на техніки вишивки (архаїчні, нового часу), не підключає до аналізу їх вплив на формування зображення. Аналізуючи зображення «небесних лосиць» на архангельській вишивці, Б. Рибаків відтворює послідовність розвитку культу від поклоніння тваринам, жінкам-рожаницям до Зевса (чи Сварога). Дослідник детально аналізує давньогрецький пантеон, намагаючись провести зв'язок між міфологією греків і праслов'ян. Він пов'язує Артеміду і Латону з давніми уявленнями про двох небесних богинь-рожаниць. Це досить умовне поєднання, адже йдеться про зовсім відмінні явища як територіально, так хронологічно і типологічно (образи з міфології і вишивки). І яким шляхом ці образи потрапили на північ Росії, автор не відстежує.

В аналізах антропоморфних композицій Б. Рибаків спирається й на дані лінгвістики. Його метод досить детально і критично проаналізував Л. Клейн у роботі «Воскрешение Перуна». Він зауважив, що Б. Рибаків, використовуючи мову як джерело дослідження, не спирався на методи лінгвістів-науковців, а висунув власні припущення, не маючи в цій науці спеціальної підготовки. Адже мовні зв'язки неможливо встановлювати за суто зовнішньою подібністю, необхідно знати внутрішню форму слова, закони відповідностей і словозміни, спорідненість слів. Л. Клейн піддав критиці пояснення Б. Рибаківа походження назви жіночого божества Макоші. Важливо привести цитату повністю.

«В слове «Макошь» Рыбаков видит две части: Ма- и -кошь. Первую толкует как «мать», поскольку богиня Ма засвидетельствована в крито-микенских табличках (у очень далекого народа!), а вторую — как древнерусское название жребия и, одновременно, корзины (действительно такие слова есть в древнерусском языке). Таким образом, название богини расшифровывается Рыбаковым как «Мать счастливого жребия» (богиня судьбы) и «Мать хорошего урожая» (поскольку в корзину могли складывать плоды). И «Мать счастья», ведь урожай — конечно, счастье. Все это с самым серьезным видом, не смотря на то, что в образе богини ничто не свидетельствует ни о первом, ни о втором, ни о третьем (больше всего материалы говорят о женских работах, в частности о прядении). И где же в русском языке «мать», «матери» сокращается в «ма»? Разве что в языке детей. Кроме того, в русском языке сложное (составное) слово иначе строится: основное существительное стоит в конце, а определяющее слово — в начале (так обстоит дело с «Богоматерью», так и с «Дажьбогом»)» [8].

Отже, аналізуючи мовні джерела, Б. Рыбаков створював свою систему, яка не базувалась на лінгвістичних методах дослідження, в результаті чого з'явилося багато послідовників, які не мали досвіду й ерудиції російського академіка, а були заінтриговані легкістю і доступністю такого аналізу. Дослідження етнографічних джерел, і вишивки зокрема, часто спрощувалось і не відповідало особливостям досліджень: твори сучасного народного мистецтва розглядалися як наповнені виключно язичницьким змістом, не залишаючи місця для сюжетів і мотивів ХІХ–ХХ ст.

Але, розглядаючи всі критичні моменти, віддамо належне академіку Б. Рыбакову: він зібрав величезний матеріал, поставив велику кількість запитань і проблем, запропонував багато гіпотез і зробив оригінальні спостереження.

На праці російського академіка посилається і дослідниця української вишивки С. Китова. Її книга «Полотняний літопис України» заслуговує на увагу тому, що вперше окремий розділ присвячений дослідженню антропоморфних образів рушникової вишивки. Але тут виникає багато зауважень щодо використання термінів. Автор розділяє зображення на антропоморфні та антропоїдні, вважаючи перші метаморфозами людини — людино-рослинами, -тваринами, -птахами, -комахи, а другі — натуралістичними зображеннями людини, і пропонує поряд з терміном «антропоїдні» використовувати «приміром, антропні, антропосні і т. ін.» [9]. Але в науковій термінології «антропоїдний» походить від «антропоїд» — так позначають людиноподібних мавп класу приматів, до якого входить і людина розумна. Отже, вільне використання основної термінології не надає вагомості всьому дослідженню. Автор вважає, що середньодніпряньська вишивка ХІХ–ХХ ст. «копіює верхньопалеолітичні наскельні «ялинки» [10], які в свою чергу є жіночими та чоловічими знаками. Дуже легко і безпідставно автор створює зв'язок між палеолітом і сучасністю. В орнаментальному барочному мотиві автор вбачає «рослину антропоморфну маску» і виводить при цьому без аналізу і досліджень такий ряд: палеолітичне зображення людини в масці з печери «Трьох братів» — пластика трипільських часів — язичницький Переплут — французькі маскарони ХІІІ ст. з альбому Віллара де Оннекура — і «рослині маски» української вишивки. Ще декілька рослинних елементів автор розглядає як образ смерті в жіночій подобі. Таке припущення пов'язане з розташуванням елементів у перевернутій позиції на кінцях рушника. Але чомусь не враховувалося розміщення цих мотивів на вільно звисаючій площині, що і обумовило саме таку композицію. У кожному наведеному орнаменті автор знаходить антропоморфні елементи, при цьому не позначаючи матеріал, техніку і час створення вишивки. Робота претендує на науковість, і в анотації пропонується мистецтвознавцям, студентам, вчителям, школярам і тому вимагає досить критичного аналізу.

Наукові засади в дослідженні орнаменту були закладені в роботах С. Іванова. У 1958 році він опублікував статтю «Народный орнамент как исторический источник», в якій одним із перших критично проаналізував існуючі на той час методи дослідження орнаменту і позначив нові підходи для його подальшого ґрунтового вивчення [11].

Автор виділив два найпоширеніших методи: еволюційний і номінативний. Еволюційний метод використовувався в дослідженнях, коли на різному матеріалі розвивалась теорія походження геометричних узорів від реалістичних чи стилізованих зображень людини. Аналізуючи різні точки зору на еволюційний метод, С. Іванов робить висновок про доцільність його використання там, де збереглися різні варіації споріднених мотивів — від реалістичних до геометричних, і де процес еволюції не визиває сумнівів. Автор зазначив, що неможливо вважати в цьому методі єдиний шлях розвитку орнаменту: процес трансформації може йти як від антропоморфних зображень до геометричних, так і навпаки. Дослідник зауважив, що вузьке, однобоке розуміння процесу роз-

виту призвело до того, що в кожному орнаменті намагалися перш за все знайти антропоморфні чи зооморфні прототипи, шукали навіть там, де їх не було, наприклад, у випадку походження узорів з техніки плетіння.

Дослідник критично розглядав номінативний метод, звертаючи увагу на різну інтерпретацію одного орнаменту не тільки різними народами, а й окремими майстрами, адже в сучасних умовах назви узорів виникають у результаті асоціацій при втраті давньої назви і первинного значення. Але автор зазначив досить вагому цінність збирання і дослідження народних назв орнаментів, що вимагає ґрунтового аналізу матеріалу. С. Іванов піддає нищівній критиці роботу з дослідження киргизького національного узору, в якій на основі народних назв автори читають його як закінчену оповідь, де геометричні елементи виступають у ролі людей, що їдуть на конях та грають на музичних інструментах.

У висновках дослідник зосереджує увагу на необхідність дослідження формальних складових орнаменту: на внутрішніх закономірностях розвитку композиції та симетрії як його організаційної структури. Робота С. Іванова стала етапом у подальшому розвитку структурного аналізу орнаменту.

На початку 1970-х років філологи В. Іванов і В. Топоров запропонували використовувати методи структурної лінгвістики при дослідженні народного орнаменту. Актуальність такого напрямку вчені пояснювали необхідністю створення нормативних характеристик, які не залежать від індивідуального сприйняття мистецтвознавця. Використовуючи синхронний опис та діахронічне дослідження, автори окреслили розвиток орнаменту як «закономірність перетворення знаків-символів з чіткою семантикою в знаки, які перетворюються в службові елементи» [12]. Автори вважають, що така еволюція орнаменту дозволить встановити зв'язок знаків-символів, з яких орнамент виникає, і міфу, де за допомогою слів описуються ті ж знаки-символи. Отже, автори акцентували увагу на структурно-типологічному підході в дослідженні орнаменту, коли «семантична інтерпретація співставляється з елементами синтаксичної (формальної) структури» [13].

Дослідження орнаменту в цьому напрямку пов'язано з діяльністю кафедри археології історичного факультету МГУ під керівництвом професора Ю. Шапової. З 1989 року на семінарах «Морфологія древностей» розробляється методика створення нормованого опису ужиткових речей. На даний час вже створений нормований опис декору архаїчних та традиційних суспільств [14]. Дослідники розглядають декор як єдину систему, основний елемент якої — знак, мінімальна смислова одиниця. Пропонуються наступні позиції опису декору: знак — те, що нанесено на ужиткову річ; композиція — те, як організовані знаки; локалізація — місце, на якому розташовані знаки; і характер знаків — те, як вони нанесені. Детально аналізується орнамент, як найдослідженіша складова декору з точки зору теорії симетрії. Отже, російськими вченими протягом останніх десятиліть створена ґрунтова методологічна база з дослідження орнаменту. Головне в методиці — строгий системний підхід, який ґрунтується на упорядкуванні і класифікації інформації.

Значний внесок у методику дослідження орнаменту зробили й українські вчені. Т. Романець, розглядаючи витоки української народної кераміки, виявила важливість порівняльного методу й чітко визначила його різновиди: «виявлення етнокультурного споріднення творців глиняного посуду в різні часи; показ взаємовпливів різних етнічних груп у даній галузі народної творчості в межах єдиної історико-етнографічної області» [15]. Автор позначає головні складові методу — діахронічний і синхроністичний аспекти і визначає шляхи розв'язання проблеми збереження та механізмів передачі архаїки в нове народне мистецтво. Також автор окреслює принципові позиції в подальшому дослідженні мотивів орнаменту: «Перш ніж починати пошук ідеологічних коренів мотивів, треба з'ясувати час їх появи в тій чи іншій галузі мистецтва та безпосереднє джерело наслідування [16]. Для цього необхідно простежити зв'язок декору посуду з розвитком кераміки як мистецтва і зв'язок з певними ремісничими процесами, які зумовили появу тих чи інших видів декору. І незважаючи на те, що робота Т. Романець присвячена дослідженню кераміки, методичні засади, окреслені в ній, як і словник понять і термінів, можуть бути використані в наукових працях іншої спрямованості.

Аналіз методики дослідження орнаменту не був головним завданням роботи М. Селівачова «Лексикон української орнаментики» [17], але треба зауважити, що саме в цьому дослідженні чітко й лаконічно позначені структурно-типологічна й історико-генетична методики, дотримуючись яких автор систематизував, класифікував домінуючі мотиви.

Досліджуючи походження мотивів, композицій, іконографічних схем у народному мистецтві О. Найден використовує структурний аналіз [18]. Саме такий аналіз дозволяє зосередити увагу не

на особистій інтерпретації мистецтвознавця, а на дослідженні фундаментальних законів. Автор з'ясовує принципи зародження, критерії функціонування, розвитку та міграції форм. Це необхідно для формування подальшої стратегії і характеру дослідження певного виду народного мистецтва.

Українські вчені за останнє десятиліття створили методологічну базу для дослідження орнаментики. Але на даному етапі не вистачає фундаментальної роботи, яка б узагальнила здобутки провідних учених у цьому напрямі. Необхідним став і тлумачний словник наукових понять, який дозволив би не плутатись у термінології і чітко окреслювати методику досліджень.

1. *Кокорина Ю., Лихтер Ю.* Морфология декора. — М., 2007.
2. *Волков Ф.* Отличительные черты южно-русской орнаментики // Труды III археологического съезда в России. — К., 1878. — С. 324.
3. *Рыбаков Б.* Древние элементы в русском народном творчестве. (Женское божество и всадники) // Советская этнография. — 1948. — № 1. — С. 90.
4. *Городцов В.* Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве // Труды ГИМ. — М., 1926. — Вып. 1. — С. 34.
5. *Латынин Б.* Мировое древо жизни в орнаменте и фольклоре Восточной Европы. К вопросу о пережитках. — Ленинград, 1933.
6. *Антонович Д.* Український орнамент // Українська культура: лекції за редакцією Дмитра Антоновича. — К., 1993. — С. 385–404.
7. *Рыбаков Б.* Древние элементы в русском народном творчестве. (Женское божество и всадники) // Советская этнография. — 1948. — № 1. — С. 95.
8. *Клейн Л.* Воскрешение Перуна. К реконструкции восточнославянского язычества. — С.Пб., 2004.
9. *Китова С.* Полотняний літопис України. — Черкаси, 2003. — С. 93.
10. Там само. — С. 93.
11. *Иванов С.* Народный орнамент как исторический источник // Советская этнография. — 1958. — № 2. — С. 3–23.
12. *Иванов В., Топоров В.* Структурно-типологический подход к семантической интерпретации произведений изобразительного искусства в диахроническом аспекте // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1977. — Вып. 411. — С. 105.
13. Там само.
14. *Кокорина Ю., Лихтер Ю.* Морфология декора. — М., 2007.
15. *Романець Т.* Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки. — К., 1996. — С. 82.
16. Там само. — С. 81.
17. *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики. — К., 2005.
18. *Найден О.* Іконографічні і вербальні образні форми у народному мистецтві // Народне мистецтво. — 2005. — № 1–2, 3–4.

Наталя Кубриш
(Одеса)

ОБРАЗ Т. Г. ШЕВЧЕНКА У СКУЛЬПТУРІ ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ: ВІД РЕАЛІЗМУ ДО МОДЕРНІЗМУ

До образу Кобзаря І. Кавалерідзе вперше звернувся 1909 р. під час конкурсу на пам'ятник поетові для Києва. Скульптор створив два варіанти проекту. Уже першому варіантові притаманне новаторство у трактовці форми. Очевидно, на І. Кавалерідзе вплинули скульптури О. Родена і, можливо, П. Трубецького й А. Голубкіної. Скульптор згадував: «У той час Париж для мене — це Гюго, Роден, Аронсон. Щодня я прокидався із думкою: сниться мені чи я насправді в Парижі?! Гюго в мармурі і бронзі Родена дивиться на мене» [7, 35]. На образний лад пам'ятників Т. Шевченкові І. Кавалерідзе могла також вплинути грандіозна фігура роденівського «Мислителя» (1880–1917), що мала значення для всього мистецтва кінця ХІХ — початку ХХ ст. Символічно, що вона була створена для композиції «Ворота Пекла». Роздуми про трагізм епохи, сповненої братовбивчими війнами, відчуженням людей, про втрату зв'язку з божественним началом виражені в позі «Мислителя», що стала пластичною характеристикою часу.