

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний  
університет імені К. Д. Ушинського»

Художньо-графічний факультет  
кафедра образотворчого мистецтва

**А.І. Носенко**

**ТРАДИЦІЙНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ КОСТЮМ:**

**СИМВОЛІКА І СЕМАНТИКА**

**Методичні рекомендації**

**до дисципліни «Мистецтвознавство»**

**для здобувачів вищої освіти ОС «бакалавр» другого року навчання  
спеціальності 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво)  
спеціалізації «Візуальне мистецтво» до теми «Метод іконології»**

Одеса – 2017

**УДК: 7.03 + 168.522 + 7.045**  
**ББК: 85 + 37.279**  
**Н 84**

**ЗАТВЕРДЖЕНО**  
Вченою Радою ПНПУ імені К.Д. Ушинського,  
Протокол №\_\_\_ від \_\_\_\_\_р.

Методичні рекомендації розглянуто та рекомендовано до друку на засіданні кафедри образотворчого мистецтва, протокол №1 від 28 серпня 2017 р.

*Укладач:* **Носенко А.І.**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ імені К.Д. Ушинського

*Рецензенти:*

**Кубриш Н. Р.**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунка, живопису та архітектурної графіки Архітектурно-художнього інституту ОДАБА

**Котова О.О.** кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ імені К.Д. Ушинського

У представлених методичних рекомендаціях дається комплексний культурологічний, історичний і художньо-стилістичний аналіз ансамблю українського костюму. Показується ритуальна роль костюму, розкривається суть понять архетип і символ як основи образу українського костюму. Аналізується ансамбль українського костюму як образ моделі світу, виявляється символіка його складових частин, а також дається інтерпретація символіки декору. Теоретичні положення підкріплені ілюстративним додатком.

Методичні рекомендації адресовані здобувачам вищої освіти ОС «бакалавр» другого року навчання спеціальності 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво) спеціалізації «Візуальне мистецтво», студентам інших мистецьких ЗВО, а також всім, хто бажає вивчати символіку українського народного костюма.

*Відповідальний за випуск:*

зав. кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ імені К.Д. Ушинського  
доктор мистецтвознавства, професор **Тарасенко О.А.**

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ТЕМЫ</b> .....	7
1.1. История украинского костюма.....	7
1.2. Архетип и символ как основа образа украинского костюма.....	13
1.3. Костюм и ритуал.....	22
<b>Раздел 2. УКРАИНСКИЙ КОСТЮМ КАК ОБРАЗ МОДЕЛИ МИРА</b> .....	25
2.1. Головной убор.....	27
2.2. Рубаха - «вышиванка» .....	33
2.3. Штаны, понёва, запаска, плахта и юбка.....	40
2.4. Верхняя одежда.....	46
2.5. Обувь.....	51
2.6. Пояс.....	52
<b>Раздел 3. СИМВОЛИКА ДЕКОРА УКРАИНСКОГО КОСТЮМА</b> .....	56
3.1. Геометрический орнамент .....	56
3.2. Растительный орнамент .....	63
3.3. Зооморфный орнамент.....	69
3.4. Символика цвета в ансамбле украинского костюма.....	71
<b>ВЫВОДЫ</b> .....	75
<b>КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ</b> .....	77
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	79
<b>ИЛЛЮСТРАТИВНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ</b> .....	87

## ВВЕДЕНИЕ

В современных условиях нарастания процесса глобализации сохранение традиции становится мощной основой для обеспечения жизнеспособности культуры народа. Слово «традиция» восходит к латинскому *traditio* (греч. *Paradosis*), означающему «передача», «предание». Этим ёмким понятием обозначается все то, что передается от поколения к поколению, переходит из отдалённого во времени «начала» – к современности и будущему. «Поэтому предание по своей сути – это не умершая память прошлого, а постоянное и живое воспоминание в настоящем» [4, с. 38].

Как дерево не может существовать без корней, так и человек не может гармонично жить и творить, лишенный связи с памятью поколений. Изучение студентами художественно-графического факультета традиционного народного искусства как материального воплощения особого мира смыслов и ценностей, определяющих гармоничное человеческое бытие, является необходимым этапом в формировании личности художника-педагога. Понимание собственной культурной ценности, выработка «национальной идеи», сохранение национальной самобытности требуют рассмотрения традиционного искусства с позиций смысловой ритуальной значимости.

К факторам национальной идентификации относятся многие элементы традиционной культуры, одним из которых является костюм. По словам Р.М. Кирсановой, «история костюма – это история культуры в самом широком смысле этого слова. Все, чего смогло достичь человечество в разных сферах деятельности, нашло свое отражение в одежде» [47, с. 7]. Костюм играет в искусстве роль универсальной культурной метафоры: в нем образно моделируется и отражается сознание и самосознание общества, воплощаются его доминирующие ценностные ориентации. Смысловой подтекст костюма оказывает всестороннее влияние на человека. Образы,



заложенные в композиции одежды, формируют личность человека на разных уровнях – физиологическом, психологическом, ментальном, определяя способ его взаимодействия с Природой и социумом.

Методические указания направлены на изучение костюма с позиции его ансамблевости. В переводе с французского, ансамбль (*ensemble*) означает – вместе, совокупность, стройное целое. В изобразительном искусстве ансамбль является концептуальным выражением аккордности композиции – согласованного взаимодействия смысловых и формальных частей, каждая из которых представляет собой самостоятельное художественно-образное целое, т.е. отдельную композицию. Главная задача ансамбля – достижение гармонии. Именно в ансамбле традиционного народного костюма, который был выработан на основе опыта многих поколений, прошел сквозь века, воплощено единство вневременного содержания (идеального) и формы его выражения (материального).

Феномен костюма определяется тем, что его ансамбль формируется и существует в непосредственной связи с образом человека, включенного в систему мироздания (макрокосмос) и являющегося его отражением (микрокосмос). Это выражается в системе символических образов как самих составных частей костюма, так и их декора. Изучение традиционного костюма с позиций символизма позволит студентам раскрыть ритуальный смысл привычных вещей, расширить знания о мифологическом мировосприятии как основе народной культуры.

Методические рекомендации содержат теоретические положения, представленные в разделах и подразделах, выводы по теме, контрольные вопросы, список литературы, а также иллюстративное приложение в виде типологических рядов, сгруппированных в таблицы.

**Методы исследования.** Важнейшим методом исследования символики декора украинского костюма является иконологический метод, помогающий раскрывать образное и символическое содержание. Компаративный метод

(метод сравнительного анализа) позволяет выявить общие архетипы и символы в произведениях традиционного украинского искусства: в костюме, писанках, рушниках, предметах быта, а также ввести их в широкий контекст мировой культуры и показать это в иллюстративном приложении. Для выявления особенностей стилистики костюмов разных исторических периодов и регионов Украины использовался метод искусствоведческого художественно-стилистического анализа. Для раскрытия исторического аспекта темы применялся исторический метод.

## *Раздел 1*

### **ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ТЕМЫ**

Костюм не случайно называют «долей народной души». От глубокой древности и до наших дней он удовлетворяет не только материальные, но и духовные потребности человека, выполняя необходимые бытовые, социальные, обрядовые функции. Образность и высокий художественный уровень украинского народного костюма отражают мировоззрение, эстетические вкусы, психологию народа. Это самобытное явление занимает выдающееся место не только в национальной, но и в мировой культуре.

#### **1.1. История украинского костюма**

На формирование комплекса украинского костюма влияние оказали несколько факторов: климатический, ландшафтный и этноисторический. Традиционный наряд раскрывает глубинные корни истории украинского народа. Современная территория Украины изначально оказалась в сфере формирования одной из древнейших культур континента Евразии – Трипольской (VI – III тыс. до н. э.), получившей имя от названия с. Триполье в Киевской области. О наличии преемственной связи энеолитической трипольской и украинской культуры можно судить по сохранившимся артефактам, найденным в раскопках поселений и курганов. Их изучение показывает, что явная общность прослеживается не только в форме традиционного мужского и женского костюма украинцев и одежды трипольцев (рис. 1.2.1 и 1.2.15), но и в символической орнаментике декора украинской вышивки и расписной трипольской керамики и мелкой пластики (рис. 3.1.4, 3.1.11).

На особенностях украинского костюма сказалась этническая история народа: постепенное заселение украинских земель, которое сопровождалось

смешением культур разных районов. Древнейшие черты в традиционной одежде сохраняются на тех землях Украины, где были ранние праславянские поселения полян, древлян и других племен, на основе которых сформировались первые древнерусские княжества. Это Поднепровье (Киевщина, Чернигово-Северщина, Переяслав-Хмельницкий), галицко-волынские земли, Поднестровье (Покутье, Буковина), Полесье. В ансамбле украинского костюма прослеживается влияние археологических культур скифов, сарматов, и других этносов, населявших территории Украины, или соседствующие с украинским народом в разные периоды истории (рис. 1.2.2, 1.2.5., 1.2.16, 1.2.18). Например, ношение рубахи поверх штанов у украинцев, русских и белорусов исследователи объясняют заимствованиями украинцев от восточных кочевых народов [58, с. 105]. Важное значение имели торговые и культурные связи с Грецией. Греческие города-колонии (Ольвия, Херсонес и др), процветавшие на берегах северного Причерноморья, вели активный обмен со странами Азии, откуда доставлялись разнообразные ткани и ювелирные изделия.

В IX веке в результате объединения восточнославянских племён под властью князей династии Рюриковичей было образовано государство Киевская Русь. Оживленные водные и сухопутные торговые пути, которые пролегали по землям Украины, обеспечивали культурные контакты, а также товарный обмен между Западом и Востоком, Севером и Югом. В X – XII веках с принятием и распространением христианства на Руси (988 г. – крещение Руси князем Владимиром Святославовичем) ее отношения с Византией стали особенно тесными. В связи с этим, в средневековом костюме Киевской Руси наряду с прошедшими сквозь века обязательной нижней рубахой (как для мужчин, так и для женщин), мужскими штанами (влияние кочевых народов: скифов, сармат) и женской поневой или запоной появляются византийские формы одежды: туники, далматики, драпирующиеся плащи (рис. 1.2.3, 1.2.23 – 1.2.27).

В XIII в. Русь попала под монголо-татарское иго. Политическая зависимость русских княжеств от ханов Золотой Орды и необходимость платить им дань в некоторых землях продолжалась вплоть до XV в. Поэтому не удивительно, что в традиционной одежде украинцев присутствует также влияние монголо-татарской культуры.

Возникновение Запорожской Сечи, специфические политические условия, в которых оказалась территория Украины в XVI – XVIII веках, по мнению П.А. Белецкого, обусловили углубление локальных черт украинской культуры этого периода [7, с. 14]. В. Котенко указывает, что «если ранние исторические периоды связаны с закладкой основ этнического костюма украинцев, то в пору гетманщины формируется костюм национальный, т.е. такой, что выступал символом сначала казачества, а потом и всего украинства» [50]. Наиболее полные данные о костюме запорожских казаков помещаются в работах известных украинских историков Д. Яворницького, В. Голобуцького, О. Апановича и др. З.О. Васина пишет, что комплекс костюма казацкого периода формировался под влиянием польско-турецкой моды (рис. 1.2.10, 1.2.14) [12, с. 122].

В XVI – XVIII вв. все более явно проявляются различия в форме и материале одежды различных социальных слоев населения Украины – казачества, крестьянства, горожан, духовенства. Например, в покрое рубахи у всех восточнославянских народов были известны вставки под мышками из трех- четырехугольных кусков ткани. Однако донские казаки считали отсутствие ластовиц признаком отличия от «мужиков», т.е. от крестьян, которым казаки всегда противопоставляли себя. Разрыв в крое между крестьянским и городским костюмом происходил еще и из-за того, что городская одежда средних слоев постепенно начинала развиваться по общеевропейским законам, согласно влияниям моды. Стилистические признаки развивающегося в то время в западной Европе Ренессанса, а со временем барокко проникают в художественную культуру Украины,

приобретая своеобразную местную интерпретацию. Поэтому, сохраняя древние традиции, украинский костюм постоянно трансформировался.

«Украинским барокко» называют историко-региональный художественный стиль искусства Южной и Западной Украины конца XVII – XVIII вв., который сложился и развивался в результате соединения традиций украинского народного творчества и западноевропейского стиля барокко [24, с. 714]. После Люблинской унии (соединения) Польши и Литвы в 1569 г. по заказам польско-католической шляхты вновь образованного государства – Речи Посполитой – на украинских территориях работали иностранные мастера. Характерные признаки западноевропейского барокко: динамика, экспрессия, живописность и, при этом, особая ясность и целостность формы, романтичность и театральность соединились с украинской орнаментикой, ярким колоритом, создавая эффект праздничности, буйного цветения природы, радости жизни. Это проявилось в украинской иконописи (рис. 1.2.30, 1.2.37), традиционных народных картинах, портретах-парсунах\*, архитектуре, декоративно-прикладном искусстве (рис. 1.2.6, 1.2.9, 1.2.11). Черты барочности сохраняются в украинском костюме по сей день.

Период от конца наполеоновских войн (1814) до начала Первой мировой войны (1914) характеризуется движением «романтического национализма», который стал последней фазой развития исторического романтизма. В это время проявляется тяга к идеализации национальной культуры и прошлого. В конце XIX – начале XX века с развитием научно-технического прогресса, ростом городов, обостряется интерес к наследию народной культуры и стремление сохранить его для будущих поколений. В это время проводилось множество этнографических исследований, например Б.Д.Гринченко и М.П.Драгоманов занимались сбором украинских рассказов,

---

\* Исследованию особенностей украинской портретной живописи XVII-XVIII вв. посвящен масштабный труд Платона Александровича Белецкого, где дается глубокий анализ зарождения развития портретной живописи украинских земель, рассматриваются ее жанровые разновидности, выявляются народные истоки украинского искусства, его взаимосвязи с русской и польской художественными культурами [7, с. 14].

сказок, пословиц, поговорок разных губерний. Художники модерна также, вдохновляясь прошлыми эпохами и народной культурой, создавали произведения в русле национально-романтического движения. Е.Л. Кульчицкая (1877 – 1967) – украинский живописец и график, мастер декоративно-прикладного искусства, ученый-этнограф – была знатоком крестьянской одежды и народного зодчества. Она выполнила множество листов акварелей, рисунков, гравюр, объединенных в альбомы «Западно-украинская народная одежда», «Народные обряды», «Жизнь и труд в селе», благодаря чему мы можем видеть целостные образы ансамблей украинских костюмов того времени. Огромный вклад в изучение национальной одежды сделали и современные исследователи. Книги-альбомы З.О. Васиной «Украинская летопись костюма» («Український літопис вбрання» (2003 - 2006 pp.) и Т.О. Николаевой «Украинский костюм. Надежда на ренессанс» (2005) содержат ценные документальные материалы и авторские научно-художественные реконструкции костюмов Украины разных времен и регионов [12; 68].

Традиционный костюм украинцев имеет множество локальных вариантов. Этнографические особенности историко-культурных районов Украины в одежде проявились в силуэте, крое, отдельных частях одежды, способах ее ношения, цветовом декоре, украшениях. Архаичные элементы одежды более всего сохранились в Полесье; классической украинской считается одежда Среднего Приднепровья; в костюме населения Подолья заметно этнокультурное взаимодействие украинцев с молдаванами, а в северо-западных – с поляками; своими особенностями характеризовалась и одежда украинских горцев [30].

Исследовательница украинской вышивки Т.В. Кара-Васильева, указывает, что традиции вышивания на Украине своими корнями уходит в дохристианский период [44, с. 5]. Это подтверждают и результаты

археологических раскопок скифских захоронений, и свидетельства путешественников. По свидетельствам Геродота, скифы имели одежду с вышитыми узорами. Найденные в Черкасской области серебряные бляшки с фигурками мужчин, датированные VI в. н.э., при исследованиях оказались идентичны не только одежде, но и вышивке украинского народного костюма XVIII – XIX вв. Общение с представителями других народов имело некое влияние на технику художественной вышивки мастеров Киевской Руси, но в своей основе она оставалась самобытной. По словам Т.Кара-Васильевой, «памятники древнерусского искусства с их тяготением к повышенной декоративности и глубокой содержательности были скорее освоением художественного образца, воспринятого из Византии, чем строгим его повторением. Именно благодаря народному творчеству, его животворным истокам, византийское искусство сыграло роль творческого импульса, который стимулировал расцвет самобытной культуры» [44, с. 7].

Знаменитый итальянский путешественник Жильбер де Лануа, дважды побывавший на территории Украины – в 1412 и 1421 годах, вспоминал, что рукавицы и шапки русинов были украшены вышивкой. С течением времени мастерство вышивания эволюционировало, приобретая новые черты. Народный опыт сохранил наиболее типичные и целесообразные, отмеченные высоким художественным вкусом образцы орнамента, их красочность, вышивальные техники [25].

Народный костюм, его колорит и декор и сейчас заставляют нас восхищаться. В образе традиционного костюма заложена идея жизнеутверждающего оптимизма, гармонии с окружающим миром, природой. В современном «цивилизованном» обществе с преобладающим значением города традиционный костюм вышел из употребления. Однако, к фольклорному стилю постоянно обращаются дизайнеры одежды, черпая в сокровищнице народной культуры идеи и способы их воплощения.



## 1.2. Архетип и символ как основа образа украинского костюма

Проблема символизма в украинской культуре соотносится с общими задачами понимания путей развития украинской нации. Символ является не только феноменом чувственного познания, но и способом перевода культурных и исторических достижений народа в бытийную сверхреальность, обозначением вечных ценностей нации. Вообще, символ - это не просто метафора, это знак, который имеет бесконечное значение, знак, погруженный в семантическое поле истории культуры народа и разворачивающийся в структуру этнокультурного процесса в Украине. Следовательно, речь идет не просто о прошлом, но и о том, что в нем есть вечно настоящим.

**Символ** следует отнести к числу понятий с наиболее сложным и противоречивым содержанием. Эта сложность и противоречивость выражаются не только в значительном количестве разнообразных теорий символа, но и в семантике самого слова. В русский язык слово «символ» приходит в конце XVIII столетия и используется в первую очередь в рамках религиозной лексики. В «Словаре академии российской, по азбучному порядку расположенному» 1822 года дается следующая трактовка. «Символ, *das Symbolum, le symbole*; символ Апостольский; Символ 1). Сокращенное изображение, заключающее в себе двенадцать главных членов Христианской веры... 2) У изобретателей и резчиков медалей под сим именем разумеются разные знаки изображения для означения лиц, частей света, государств, областей и городов» [54, с. 23].

Затем появляется и более общее значение этого слова. А.Ф. Лосев пишет: «Символ – представление идеи или чувства в образе, например, кольцо – символ вечности, солнце, луна и звезды, у язычников – символы божества; в греческих мистериях символами называются слова и знаки, посредством которых посвященные узнавали друг друга, а также и самый обет посвящения; кроме того, у греков символом назывался знак, который

представлял залог какого-нибудь договора или обязательства. В христианской церкви символами называют или обряды, или видимые выражения идеи и таинства, но в последнем случае они принимаются не просто за образы, а как действительно заключающие в себе невидимое действие благодати» [54, с. 21].

Самый авторитетный для XIX столетия энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона содержит уже не только статью «Символ», но и статьи «Символика» и «Символисты». Определение символа здесь дано уже с учетом художественного опыта символистов: «Символ – греческое слово *symbolon* (*syn* – с, *bolos* – бросание, метание; *symballein* – совместно нескольким лицам бросать что-либо, например, рыбакам сети при ловле рыбы) позже стало означать у греков всякий вещественный знак, имевший условное тайное значение для известной группы лиц, например, для поклонников Цереры, Цибелы, Митры. Тот или иной знак (*symbolon*) служил также отличием корпораций, цехов, разных партий — государственных, общественных или религиозных. Слово «символ» в житейской речи заменило более древнее слово «веша» (знак, знамя, цель, небесное знамение)» [73].

Концепция символа у символистов, представлена в этом словаре в статье А. Горнфельда «Символисты» следующим образом: «Символизм мистичен в своей основе — в стремлении к интуитивному проникновению в суть той истины, которая кажется поэту недоступной для рационального построения. Чтобы стать справедливым к символизму, нельзя упускать этого из виду; можно отвергать основную точку зрения направления и вместе с ней все направление, но понять его можно, только разобравшись в этой точке зрения. Как и всякое мистическое целое, поэзия символизма доступна только посвященным, это его слабая сторона, но это и его достоинство. Входя в область символической поэзии, мы входим в особый мир, который должны судить по его законам. Самая теория символа уязвима лишь до тех пор, пока мы подходим к ней с общепринятым логическим мериллом, но, несомненно,

не это имеют в виду ее поборники» [27].

Символика – учение о символах – учит узнавать нас за знаком или чувственным образом скрытый, более глубокий смысл, в основе которого лежит нечто духовное, невидимое и невыразимое. Символизм же понимается не только как специфическое художественное направление, но и как особый способ косвенным путем вызывать в человеческом сознании образ, идею или чувство. Изучая сложное и многовекторное понятие символизма как явления в культуре – обратимся сначала к его определению в психологии. Символизм (symbolism) - это процесс представления какого-либо предмета или идеи с помощью символов. Например, любая абстрактная идея представляется в виде более простых и реальных понятий. Часто психоаналитики, занимающиеся теоретическими изысканиями, представляют такие осознанные идеи в качестве символов бессознательных мыслей; особенно очевидна такая замена во время мечтаний, при свободной ассоциации, а также в процессе образования различных психологических симптомов [74].

В энциклопедии «Культурология. XX век» С. Левит указывает, что «символическое мышление, обращение к символам и символике – одно из древнейших свойств человеческой культуры вообще; в этом отношении символизм присущ всем древнейшим мифологиям и религиям, архаичным формам искусства, начальным проявлениям философии» [53]. Много веков подряд изобразительное искусство сочетало тенденции символизма с тенденциями подражания природе. Символическим можно назвать египетское искусство, античное, средневековое, искусство Возрождения. Люди повсюду видели и желали в своих произведениях отображать знаки, связывающие их с Богом, с другим миром, с тайной сущностью вещей. Они верили, что эти знаки необходимы для возвращения к Единому, к господству над тайными силами природы [42, с. 9].

Символическое содержание изобразительных форм проявлялось в истории различным образом. Естественно, наиболее целостно в сакральном

искусстве, например в древнем Египте. Менее ярко в классическом античном искусстве (по причине равновесия сверхчувственного и чувственного начал). Символическим по преимуществу является раннехристианское средневековое искусство. Как пишет В.Г. Власов, своей вершины символизм достиг в архитектуре готического стиля, а затем, минуя искусство Итальянского Возрождения, в котором снова оказались более влиятельными чувственные тенденции, в искусстве стиля барокко, отчасти в Неоклассицизме второй половины XVIII в. и наконец, в художественном направлении Романтизма, влияние которого было особенно значительным в конце XVIII в. [22, с. 781].

Понятие символизма в художественном творчестве включает несколько смысловых уровней [22, с. 776]. Символизм – существенное свойство мышления человека, устанавливающее связь видимого с невидимым – идеальным представлением о мире. В художественном мышлении через осмысление внешней формы предметов мысль «возвышается к идеальному». Отсюда понятие аналогии (греч. *anagogia* – «возвышение»), выработанное византийской эстетикой. По мнению В.Г. Власова, «в символизме художественного мышления символ являет собой не просто какой-либо определенный знак, вещь, предмет, а представляет собой принцип отношений между явлениями духовного и материального миров, отношения или даже игру смыслов. Следовательно, художественное мышление по своей природе символично. Поэтому понятие символизма следует последовательно применять ко всем уровням художественной деятельности человека» [22, с. 777].

Центральным компонентом символического мирозерцания является **символ** – обобщенный и условный **знак**, соединяющий в себе свойства абстрактного понятия (характерного для науки или философии) или аллегории как формы иносказания и принципиально многозначного художественного образа, окруженного множеством разветвленных и

субъективных ассоциаций.

**Художественный символ** (греч. σύμβολον – знак, опознавательная примета) – универсальная категория эстетики, лучше всего поддающаяся раскрытию через сопоставление со смежными категориями образа, с одной стороны, и знака – с другой. Рассматривая понятие в широком аспекте, можно сказать, что символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа. Как пишет С.С. Аверинцев, «всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ); но если категория образа предполагает предметное тождество самому себе, то категория символа делает акцент на другой стороне той же сути – на выхождении образа за собственные пределы, на присутствии некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного» [1, с. 155]. По мнению ученого, «предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа. Переходя в символ, образ становится «прозрачным»; смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого «вхождения» в себя» [1, с. 155].

Сама структура символа направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию «первоначал» бытия и дать через это явление целостный образ мира. Здесь заложено сродство между символом и мифом. С.С. Аверинцев указывает, что «символ и есть миф, «снятый» (в гегелевском смысле) культурным развитием, выведенный из тождества самому себе и осознанный в своем несовпадении с собственным смыслом» [1, с. 156].

Важно отметить, что смысловая структура символа многослойна и рассчитана на активную внутреннюю работу воспринимающего. Изучая

символ, мы не только разбираем и рассматриваем его как объект, но одновременно позволяем его создателю апеллировать к нам, быть партнером нашей умственной работы. По образному выражению С.С. Аверинцева, «если вещь только позволяет, чтобы ее рассматривали, то символ и сам «смотрит» на нас» [1, с. 158]. «От нас зависит только - изучить или не изучить язык символов, углубить свое изучение, или остановиться, наконец, - изучать его преимущественно в том или другом направлении. Основание символики – самая реальность», – писал П. Флоренский [84, с. 359].

Осмысление социально-коммуникативной природы символа сливалось в символизме, особенно немецком, идущем от традиции Р.Вагнера, и в русском с утопическими проектами пересоздания общества и мироздания через «теургическое» творчество символа. Отец Павел Флоренский писал: «Символ - такого рода существо, энергия которого срастворена с энергией другого, высшего существа, поэтому можно утверждать, - хотя это и могло бы показаться парадоксальным, – что символ есть такая реальность, которая больше себя самой. <...> Символ есть такая реальность, которая, будучи сродной другой изнутри, по производящей ее силе, извне на эту другую только похожа, но с нею не тождественна. <...> Символика не измышляется кем бы то ни было, не возникает через обусловливание, а открывается духом в глубинах нашего существа, в средоточии всех сил жизни и отсюда изводится, воплощаясь в ряде последовательных, друг на друге наслающихся оболочек, чтобы наконец родиться от познавшего и давшего ей воплотиться созерцателя» [84, с. 424].

Как утверждал А.Ф. Лосев, «без превращения наших научно-философских понятий в символ мы вообще не могли бы обладать совершенными понятиями, способными переделывать действительность. Без использования символики искусство превратилось бы в неподвижную и самодовлеющую, достаточно мертвую действительность, не имеющую никакого объективного и, тем более, воспитательного значения. Никакая

человеческая жизнь, ни идейная, ни бытовая, повседневная, невозможна без символов, мы пользуемся ежеминутно, так как всякая жизнь всегда есть движение и стремление и несет на себе как нагрузку прошлого, так и заряженность для осуществления будущего. А это значит, что каждая вещь по самой своей природе символична» [54, с. 167].

Таким образом, символ не есть просто изображение, знак предмета. Символ отождествлен с символизируемым. На этом тождестве П. Флоренский сосредотачивается в описании им иконы, не исчерпывающейся только художественной реальностью. На иконах изображены святые – видимые свидетели мира невидимого, являющиеся живыми символами соединения неба и земли. Однако материальность иконостаса не заменяет собой живых свидетелей, и не репрезентирует их, выставляясь вместо них, но является лишь указанием на них. «Это символическое изображение раскрывает свое духовное содержание в духовном восхождении от «образа к первообразу», то есть при онтологическом соприкосновении нас с самим первообразом», - пишет П. Флоренский [70]. Исследовательница проблемы образа как символа Т. Постникова утверждает: «Образ есть символ невидимого. Образ – не знак, он нерепрезентативен. У образа – символическая природа, т.е. он одновременно и изображение – и не изображение. Знак – лишь представитель наличного, он имманентен предметной реальности. Образ есть символ неналичного, трансцендентной реальности» [70].

Художественная практика XX в. стремилась освободить символ от эзотеричности, «запечатанности». В западной философии неокантианец Э.Кассирер (1874 – 1945) сделал понятие символа предельно широким понятием человеческого мира: человек есть «животное символическое»; язык, миф, религия, искусство и наука суть «символические формы», посредством которых человек упорядочивает окружающий его хаос. С иных, более далеких от рационализма, позиций дает универсальное понимание

символа юнгианская школа. Психолог К.Г. Юнг, отвергнув предложенное З.Фрейдом отождествление символа с психопатологическим симптомом и продолживший романтическую традицию, истолковал все богатство человеческой символики как выражение устойчивых фигур бессознательного, так называемых архетипов, в своей последней сущности неразложимых [1, с. 160].

По определению В.Г. Власова, **архетип** (греч. Archetypos – «древний, начальный вид, образ, облик» от arche – «начало» и typos – «отпечаток, изображение») – прообраз, изначальная идея, формирующая творческую активность. В художественной деятельности архетипом называют определенный исторически сложившийся тип, характер восприятия действительности, мироощущения и мировоззрения. Отдельные архетипы составляли основу исторических типов искусства и художественных направлений; все они амбивалентны, неоднозначны и несут в себе противоречивое двойственное начало, дающее импульс к развитию. Так, наиболее древние архаические культуры характеризовал нераздельный наивно-натуралистический тип мышления. В эпоху античной классики был распространен рационально-идеализирующий тип мышления, в средневековье – иррационально-мистический. В кризисных, поздних стадиях развития всех исторических типов искусства начинает преобладать формально-декоративное мышление. Смена архетипов мышления объясняет иногда кажущуюся совершенно стихийной творческую эволюцию художника, изменение его вкусов и пристрастий. Все архетипы не несут оценочных характеристик, они не хороши и не плохи, а в равной мере необходимы и самодостаточны для непрерывного исторического развития искусства. Архетипами могут называться геометрические символы, тайные знаки эзотерического искусства [16, с. 483].

Архетип, как утверждает К.Г. Юнг, – «это бессознательное содержание, которое изменяется, становясь осознанным и воспринятым, претерпевает



изменения под влиянием того индивидуального сознания, на поверхности которого оно возникает. Видоизмененные архетипы – это уже не содержание бессознательного. Они приобрели осознаваемые формы, которые передаются с помощью традиционного обучения в основном в виде тайных учений, являющихся вообще типичным способом передачи коллективных содержаний, берущих начало в бессознательном. По словам психолога, «архетип обязательно одновременно образ и эмоция. Заряженный эмоцией образ имеет сакральность, психическую энергию, он становится динамичным, вызывающим существенное последствие. Это куски самой жизни, которые через эмоции связаны с живым человеком. Вот почему невозможно дать универсальную интерпретацию любого архетипа» [86].

Архетип древнее, нежели культура, так что он не передается традицией, миграцией или речью. «Архетип – априорная форма психики и возникает (запускается) спонтанным образом повсеместно, – отмечает В. Зеленский в «Словаре аналитической психологии». – Архетип тесно связан и со структурой мозга и передается индивиду по наследству вместе с мозговой структурой. Он есть психическое выражение структуры мозга, вечная готовность к актуализации тех или иных психических форм» [36].

Субъективное переживание тесно связано с архетипами и осуществляется через выраженные символическим образом определенные универсальные мифологические мотивы или архетипические образы. Последние являются основными компонентами любых религий, мифологий, легенд и сказок всех времен и народов. Как отмечает В. Зеленский, «встреча с архетипическим образом всегда сопровождается сильным эмоциональным переживанием, сообщающим индивиду чувство надличностной энергии, некоей силы, явно превосходящей индивидуальное эго» [36]. Архетипы можно узнать во внешних поведенческих проявлениях в особенности связанных с основными и универсальными жизненными ситуациями – рождением, браком, материнством, смертью, важной утратой или

неожиданным обретением чего-либо.

### **1.3. Костюм и ритуал**

Семантика украинского костюма приобретает глубокое символическое значение в ритуале. Костюм представляет знаковую систему, с помощью которой воплощается упорядоченная модель мира. Посредством ритуала, обряда или праздника соответственно одетые участники действия символически упорядочивают окружающее пространство. По словам О.С. Найдена, «обрядовая символика костюма – признак, который отражает широкий спектр духовных традиций народа, его мировоззрения и обрядовых норм» [60, с. 188].

Магическая функция костюма обусловлена традиционным восприятием одежды, как второй оболочки человека. И в символике, и в ритуальных действиях подчеркивается единство костюма с телом и душой человека. Тождество естественной и искусственной оболочек основывается на «магии» подобия. В целом главная метафизическая задача одежды заключается в символической защите человеческого тела и души от неблагоприятных воздействий, невидимых разрушительных сил.

Обрядовыми символами являлись отдельные компоненты костюма: платок или полотенце при сватовстве, крестильные пеленки (крыжмо), белый (или черный) платок на похоронах. Они должны были защитить человека от злых сил, принести благополучие, здоровье, любовь. Особой магической силой, как считалось, обладали вещи, изготовленные специально к тому или иному обряду собственными руками. Так, девушка непременно должна была сшить своему жениху рубашку. Символическое значение имели и обязательные подарки – сапоги, которые зять дарил теще; намитка – подарок свекрови от невестки. Роль обрядового символа часто исполняла цветовая гамма одежды. В свадебном костюме издавна доминировал красный цвет (рис. 1.3.1, 1.3.4). Однако иногда семантика цвета существенно изменялась. В

похоронной одежде черный цвет стал символом печали на рубеже XIX - XX вв. (рис. 1.3.4), вытеснив белый, а кое-где синий [15, с. 234].

Стабильность способов обеспечения обрядовых функций одежды способствовала превращению некоторых из них в этнические символы. Например, венок – один из основных атрибутов женского украинского национального костюма, наряду с плахтой и красными сапожками. Венок, как символ девства является древнейшим символом. В старинных свадебных песнях говорится о сожалении девушки о своем зеленом венке, с которым она должна расстаться во время своей свадьбы. Иногда в песнях девичья невинность сравнивается с венком, уплывшим по реке. Венок в сказаниях и обрядовых действиях славянских народов играет важную роль как предмет священный и мистический. Девушки во время весенних хороводов украшали себя цветочными венками в честь Ярилы (рис. 2.1.24). Имя Ярилы связано с корнем «Яр», имевшим значение быстроты, пылкости, стремительности, света, а также весны, молодости и веселья. Во время летних праздников девушки вили венки и целовались с парнями через них. Считалось, что это «пустой» поцелуй и ничего не обещает. Бросали венки в реку и по их движению гадали о своем будущем.

Свадебный венок плели из роз, ярких цветов, украшали лентами. Есть примета: если снятый с невесты венок зашить в брачную постель, то новобрачная будет жить счастливо. В некоторых деревнях жених, получив от невесты венок в подарок, кладет его в потайное место и сохраняет в течение всей жизни как символ любви и счастья. Как свадебный атрибут венок известен еще у древних греков и римлян. И жених, и невеста надевали на свадьбу венки, в которых были мирт, мята, аспарагус, фиалки, нарциссы, гиацинты, маки и розы. В средние века венки делали из мирта, и ветками мирта украшали вход в дом новобрачных. К концу XV века уже только новобрачная надевала венок из мирта в виде простого кольца. Позднее к XIX веку из этой формы возникли и новые - короны и диадемы из мирта и, чаще

всего, искусственных цветов апельсинового дерева (флер-д-оранж). И корона, и диадема сохраняют символику венка [33, с. 35].

## *Раздел 2*

### **УКРАИНСКИЙ КОСТЮМ КАК ОБРАЗ МОДЕЛИ МИРА**

В искусствоведческой проблематике костюм рассматривается учеными как художественно-эстетический феномен народного искусства. В образе народного костюма заложена идея коллективного родового начала. Одной из основных его функций является функция идентификации личности с этносом, включение индивидуума в традиционный социум, принятие его норм и ценностей. О.В. Киштеева верно отмечает, что функции народного костюма в традиционной культуре выходят за границы утилитарных, благодаря синкретичности\* народной культуры, в его структуре отражается этническое миропонимание и мироощущение. При этом художественная выразительность народного костюма переводит картину мира этноса на интернациональный язык художественно-эстетического восприятия [49].

Традиционный костюм является своего рода второй оболочкой человеческого тела – «культурной», которая с одной стороны, обозначает телесность, с другой – является символическим центром овеществленного пространства. В художественном пространстве народный костюм является символом, замещающим человеческое тело, выступающим как его художественно-эстетическая оболочка. Костюм является системой знаков, в которой заключен образ мира и место человека в нем. В украинском народном костюме прослеживается семантика древних образов, имеющих архетипическую природу. Наиболее ярко данные образы художественно представлены в женском праздничном костюме.

Понимая культуру как «мир смыслов» всякое предметное окружение человека, несет отпечаток его духовной активности. Для традиционной

---

\* В истории искусства термин «синкретизм» используют для обозначения изначальной, исконной и нераздельной слитности функций и форм архаических типов искусства, где не существует разделения на художественную, утилитарную и техническую деятельность, на искусство и ремесло [23, с. 823].

культуры характерно структурирование «картины мира» на мифологической основе. Украинский костюм представляет собой систему, которая основывается на пространственных представлениях традиционного мировоззрения. Человек и, соответственно, его костюм как образ микрокосмоса является отражением макрокосмоса. Основной моделью для знаковых построений становится модель Мирового Древа, или как варианта Мировой Горы. В семантике украинского костюма прослеживается характерная для данной модели трехчастная структура, в соответствии с которой части костюма делятся на принадлежность к Верхнему, Среднему и Нижнему миру. Данная структура расшифровывается и поддерживается ритуальной практикой. Отдельные формы костюма, аксессуары, в семантическом значении также имеют сакральный смысл. В соответствии с символикой телесности, семантически важные и функционально активные части тела, выделяются в костюме кроем и декором. Особое значение в костюме занимают места «входа» и «выхода». Значимость этих мест в костюме заключена в семантике художественных образов декора.

**Основными составляющими комплекса костюма являются:** головной убор, нательная, поясная (бедренная), нагрудная и верхняя одежда, пояс, съемные украшения, обувь. Каждый из компонентов выполнял свое назначение, отличаясь материалом, конструкцией, орнаментально-колористическим решением, отделкой, а также способом ношения и соединения одного с другим. Детали костюма варьировались в зависимости от обычаев, обрядов, различных бытовых ситуаций, характера труда, сезона. В особо торжественных случаях (например, на свадьбе) одевался весь ансамбль, выступая важным социальным указателем, подчеркивая имущественное и семейное положение человека, его возраст, региональные признаки. В процессе изучения целостного образа украинского костюма была выявлена семантика его элементов.

## 2.1. Головной убор

Головной убор в комплекте традиционной народной одежды имеет несколько функций: космогоническую, защитную, охранительную, половозрастную, статусную, декоративную. Конструктивной основой большинства головных уборов является круг, который символизирует бесконечность, совершенство и законченность. Круг – древнейший изобразительный символ, связанный с солярными и астральными знаками, изображениями Вселенной, Солнца и Луны. По словам В.Г. Власова, «связь с символикой Солнца сделала круг в ранних формах искусства мужским символом, а соотнесение с водной стихией, окружающей землю, – символом женского начала в природе» [20, с. 16]. Солярный символ круга обусловлен не только формой, но и круговым характером суточного и годового движения солнца. Круг также является символическим обозначением неба в знаковой системе мироздания.

Эта геометрическая фигура служит для отображения непрерывности развития мира, времени, жизни, их единства. В то же время кругу свойственна ориентация на центр (невидимый, но реальный; так, например, в некоторых мандалах центр не изображается, но «реконструируется» в ходе медитации). Одной из основных функций круга является разграничение внутреннего и внешнего пространства. Круг с точкой в центре (рис. 2.1.12) может быть рассмотрен как олицетворение процесса развития от одной точки. Эта фигура связывается с защитой (магический круг, очерченный для защиты от нечистой силы, используется в различных традициях). Круг – одна из форм созидания пространства [51].

**Мужские головные уборы украинцев** весьма разнообразны по форме, материалу и названиям. По форме – это конусы, цилиндры и полукруглые шапки. Изготавливались головные уборы из меха (овчины), шерсти, сукна. Например, высокая барашковая шапка (кучма) (рис. 2.1.1), зимняя шапка с

удлиненными наушниками (треух, малахай) (рис. 2.1.14), шляпа из войлока и соломы (бриль) (рис. 2.1.11). В конце XIX в. украинцы стали носить на голове широко распространенные среди других этнических групп картузы и кепки [12, с. 298].

Конусообразные шапки, по форме своей напоминающие гору (рис. 2.1.1 и 2.1.7), несут в себе архетипический образ Мировой Горы (рис. 2.1.2, 2.1.3), который обычно не соотносится с реальной горой. Гора имеет метафорическое значение, она указывает не на место, а на свойство возвышения. В изобразительном искусстве – это традиционный символ близости к Богу, высоты духа, восхождения от земного, материального к небесному. Образ горы неразрывно связан архетипами «Мирового Древа» и «Оси мира» (лат. *Axis mundi*). У Горы есть нижняя – скрытая часть, и верхняя – обозримая. Обе части показывают направление мировой оси: через вершину горы вверх – Мир «горный», через основание вниз – в нижний мир, подземный. Гора соединяет верхнее и нижнее, являясь устойчивым мотивом для установления симметрии, гармонического равновесия мира. Как пишет В.Н. Топоров, мифологическая Мировая Гора трехчастна. Вершина – небо, место обитания Богов, средняя часть – земля, где живет человек, нижняя – хтоническое пространство [78, с. 311-314]. Подобную структуру можно соотнести со всем костюмом. Шапка при этом будет являть собой именно вершину.

Конусообразные шапки по форме напоминают омфал (омфалос – греч. пуп, выпуклость, средоточие, середина) – древнейший культовый объект, символизирующий центр, средоточие мира, Пуп земли (рис. 2.1.4). Омфалы можно было встретить в Греции, Израиле, память о символическом центре земли хранят и многие христианские храмы [21, с. 453-454]. Венчая голову, шапка символически определяла человека в пространстве модели мира. Головные уборы подобной формы использовали в разные времена у разных народов. Типологическое родство шапок, шлемов, корон и пр. (рис. 2.1.5)



определяется не только знаковой простотой формы, но и архетипическим значением.

Можно проследить явное подобие украинской конусообразной шапки и головного убора дервиша – аскета, приверженца суфизма (мистического течения в исламе) (рис. 2.1.6). Особенностью одного из направлений в суфизме – «мевлеви» (основано в XIII веке в Турции) является практика ритуальных танцев («сема») с целью достижения единства с Богом. Основателю учения – Мевляна Джалаладдину Руми было дано откровение о том, что все в мире вращается вокруг центра, оси. А центр – это сердце каждого человека. Дервиши кружатся в особом одеянии – высокой войлочной шапке, символизирующей надгробный камень и длинной белой одежде – символизирующей саван человеческого эгоизма. Закручиваясь в вихреобразном кружении дервиши, отрешаясь от материального мира, собой восстанавливают вертикаль, направленную к Богу.

**Женские головные уборы** разнообразны по конструкции, но их объединяет одно отличие от девичьих – они должны полностью укрывать голову, не оставляя открытыми волосы. Это также находит объяснение в мифологическом сознании славян; традиция закрывать голову женщины сохранилась и в XX веке. Появиться в обществе, и особенно в церкви «простоволосой» считалось большим позором для славянской женщины.

Головной убор кибалка, хомевка, хомля в своей простейшей форме имеет вид обруча или дуги, обращенной назад. На него украинки накручивали свои волосы. Кибалка служила в качестве каркаса для верхнего головного убора. Упрощенный вариант головного убора украинских женщин – мягкая легкая шапочка (очипок, чепец, чепчик) (рис. 2.1.40, 2.1.41, 2.1.43), которая завязывалась шнурком, продернутым сквозь подшивку. Шили чепец из куска тонкой ткани разных цветов, с поперечным подрезом на лбу. Подрез делали так, что надо лбом образовывались мелкие сборки, ткань на лбу оставалась гладкой. На затылке закладывали рубец, через который

продергивали шнурок. Такая конструкция делала чепец подобным восходящему или заходящему солнцу (рис. 2.1.42). Не случайно, нарядные чепцы шили из золотой или серебряной парчи, вышивали орнаментами в виде символических солнц (рис. 2.1.44). Восточно-украинский седловидный чепец с двумя стоячими гребнями поперек головы испытал влияние русского кокошника с двумя гребнями [82].

Мировой известностью пользовались украинские венки из искусственных и живых цветов с лентами как девичий головной убор (рис. 2.1.15 – 2.1.21, 2.1.23 и 2.1.24). Венок является основным свадебным украшением с древних времен. Его символика – бесконечность, постоянство и бессмертие. Кроме того, венок – символ победы над тьмой и грехом (именно поэтому у католиков до сих пор веночек надевается на голову девочкам при первом причастии). Венок из цветов и листьев вообще один из самых древних символов. Он применялся во многих культовых обрядах и принимал самые различные формы (рис. 2.1.17, 2.1.26, 2.1.27). Можно сказать, что в древнейшее время свадебный венок знаменовал солнце или светозарный нимб, его окружающий. Венок – это символ непорочности, юности и чистоты, он же также является неотъемлемой частью свадебного обряда [17, с. 100]. Брачная символика венка отражена в любовной магии и девичьих гаданиях о замужестве, в обычае вручать девушке веночек в знак сватовства, в обрядовом использовании веночков на свадьбе.

В народе сохранилась красивая легенда о происхождении венка. Летела птица Пава размахистая, сыпала перья золотистые, собрала перья эти красивая девушка и свила себе золотой веночек на счастье, но подхватили буйные ветры тот веночек и унесли на сине море. Нашелся молодец, вернул девице ее веночек, и поженились они и были счастливы, а веночек детям и внукам достался и тоже счастье принес [85]. Интересно отметить, что в некоторых западных областях Украины можно увидеть свадебный веночек, украшенный разноцветными перьями (рис. 2.1.31, 2.1.32).

Учитель из с. Белка Одесской области Т.П. Велева называет веночек особым оберегом в традиции Украины. По ее словам, «это не просто красота, а «знахарь души». Потому что в нем есть волшебная сила, что боль снимает, силу бережет. Плетение веночка - то своеобразная наука. Нужно знать, из каких цветов и когда плести, какое зелье с которым вплести рядом. А всего в украинском веночке двенадцать цветков, и каждая из них есть оберегом. К веночку вплетаются: мальва, калина, бессмертник, тысячелистник, незабудка, бархатцы, барвинок, любисток, василек, ромашка, красный мак, хмель» [14].

Особую символическую значимость в девичьем венке имеют ленты. Если веночек символизировал солнце, то ленты образно можно сравнить с его сияющими лучами (рис. 2.1.22 и 2.1.28). Интерпретируя веночек как символический круг неба, ленты можно трактовать как струи дающей жизнь всему живому, возрождающей воды. Согласно народной традиции первую ленточку украинского венка вяжут светло-коричневую и посередине. Этот цвет символизирует землю кормилицу. С двух сторон от коричневой вяжут желтые, как символ солнца, за тем светло-зеленые – символы красоты и молодости. Потом синие и голубые, как символ воды, неба, что дают силы и здоровье. Затем вяжут ярко-желтую, как символ хлеба и фиолетовую, как символ мудрости человека, малиновую, как символ достатка. Вяжали также белую ленточку, но только тогда, когда концы ее были расшиты серебром и золотом. На левом конце ленты вышивали солнце, а на правом – луну. Если лента не была вышита, то ее не вязали. Девушки, которые вплетали в веночек мак, одновременно подвязывали к нему красную ленту – символ печали и магичности [80].

Люди верили в силу лент. Ленты оберегали волосы от чужих глаз; отмеривались они по длине девичьей косы и обрезались немножко ниже косы, чтобы ее закрыть. Если девочка росла сиротой, то в косу она вплетала голубые ленты. И люди во время встречи одаривали такую девочку подарками, хлебом, деньгами, тканями и одеждой. Желали ее счастья и

богатства. Бездетные люди просили ее стать им дочерью. Девочки начинали носить веночек с трех лет. Первый веночек для трехлетних девочек плела мама. Смачивала его росами и купала его в росах семь дней. В этот веночек вплетали бархатцы, незабудки и ромашку, барвинок. Каждый из цветков лечил ребенка: бархатцы – от головной боли, барвинок и незабудки – зрение развивали, ромашка – сердце успокаивала. В четыре годика плелся другой веночек. Все кончики лепестков были уже расчесаны, и доплетался бессмертник, листки яблони или багульника. А когда девочке исполнялось шесть лет, то в веночек вплетали мак, который давал сон и берег разум, а также вплетали василек. Для семилетней девочки плели венок из семи цветочков и впервые цветы яблони вплетали. То был целый ритуал, когда отец дотрагивался веником к головке и говорил: «Мать — яблуня, кормилица моя...» и просил у нее здоровья и счастья ребенку. В центре была гроздь калины – символ красоты девичьей, дальше цветки незабудки («Я пришла к тебе, род мой! Не забудь меня»), барвинка, любистка, бархатцев или календулы, бессмертника.

Мак и васильки в украинском веночке появляются только в XVI – XVII столетиях. То были времена борьбы украинского народа за независимость. Каждая семья кого-то теряла в этой борьбе и расцвела пролитая кровь маковым цветом в украинском венке. Васильки служили символом прозрения («где василек растет, там верба погибает»). Кроме возрастных веночков, которые плели соответственно возрасту ребенка, на Украине были ритуальные магические праздничные венки. Всего 77 видов венков – отголосок цветистой песни матери – Земли [80].

Известны также и другие виды головных украшений: металлическая проволока с подвесками, лента, платок, кусок серебряной или золотой парчи, картонный круг и т.д. Все они – круглой или полукруглой формы. Девичьи головные уборы не закрывали голову и косу – последняя являлась основной прической украинской девушки. Черкасские жены носили на голове

небольшие шапочки из пестрой материи, и повязывают сверх оных повязку, у которой назади от узла висят вышитые лопасти. В книге «Очерки по истории костюма» Н.М. Тарабукин пишет: «Девки плели свои волосы не так, как российские в одну, но в две косы, обвивали около головы и повязывали пестрой повязкой, которая вынизана бисером. На голову женщины надевали сперва очипок (повойник), стягивавшийся на затылок, затем обвивали голову хлопчатобумажным платком, завязывая концы его на лбу, а девицы – под подбородком без очипка, по праздникам же вместо платка на голову надевали убор из разноцветных лент и ими же убирали всю косу» [76, с. 44].

Одним из самых распространенных головных уборов замужних женщин был и остается четырехугольный платок (рис. 2.1.34, 2.1.35, 2.1.39). Генетически он восходит к головному покрывалу (намітка, перемітка, серпанок) – длинному полотенцу, который завязывали сзади, опуская концы вдоль спины (рис. 2.1.46 - 2.1.47). Подобный головной убор сохранился в качестве национального в западных районах Украины (рис. 2.1.48, 2.1.49).

## **2.2. Рубаха - «вышиванка»**

Традиционный мужской костюм украинцев имеет большое сходство с другими восточнославянскими – русским и белорусским. Основу мужской одежды составляют рубаха, шитая из конопляного или льняного полотна и шерстяные или суконные штаны. Рубаха была древнейшей, самой любимой и распространённой нательной одеждой древних славян. Языковеды пишут, что её название происходит от корня «руб» – «кусочек, отрез, обрывок ткани» – и (родственно слову «рубить»), имевшему когда-то ещё и значение «резать») [65, с. 470]. Надо думать, история славянской рубахи действительно началась в глубине веков с простого куска ткани, перегнутого пополам, снабжённого отверстием для головы и скреплённого поясом. Потом спинку и передок стали сшивать, добавили рукава. Учёные называют такой покрой «туникообразным» и утверждают, что он был примерно одинаковым для всех

слоев населения, менялся только материал и характер отделки.

Рубаха, надеваемая на тело, часто служит и верхней одеждой. Отличительной особенностью мужской украинской рубахи является разрез спереди (пазушка), украшенный вышивкой (рис. 2.2.12). «Вышиванка» – разговорное название традиционной украинской вышитой рубашки. Много вариаций дизайна вышивки было создано в XIX столетии. Обычно их изготавливали из самодельного полотна, которое ткали на станке. Местные особенности обычно находили отображение в орнаменте рубашки. Простой народ носил в основном рубахи из льняного полотна, для зимы иногда шили их из «цатры» — ткани из козьего пуха. Богатые, знатные люди могли позволить себе рубахи из привозного шёлка, а не позже XIII века из Азии начала поступать и хлопчатобумажная ткань. На Руси её называли «зендень».

Другим названием рубахи было – «сорочка». Это очень старое слово, родственное древнеисландскому «серк» и англосаксонскому «сьорк» через общие индоевропейские корни. Некоторые исследователи усматривают разницу между рубахой и сорочкой. Длинная рубаха, пишут они, делалась из более грубой и толстой материи, тогда как короткая и лёгкая сорочка — из более тонкой и мягкой. Так постепенно она и превратилась в собственно бельё («сорочка», «чехол»), а верхнюю рубаху стали именовать «кошулей», «навершником». Но это произошло позже, в XIII веке [11, с. 15].

Рубаха – самая древняя и необходимая часть крестьянского костюма. Рубаха встречала человека на пороге в этот мир, сопровождала его всю жизнь, и на пути в мир иной человек тоже был облачен в рубаху. Ее носили мужчины, женщины, дети. Множество обычаев, поверий и обрядов связано с рубахой, с ее изготовлением и ношением. Родился человек. Первые минуты, часы, дни его пребывания в незнакомом ему мире сопровождались многочисленными ритуалами. Они исполнялись для того, чтобы обеспечить новому человеку здоровье, приобщить его к миру людей, определить его жизненный путь.

Родившегося ребенка завертывали в рубаху отца, непосредственно с него снятую: «чтобы ребенок был здоров, не плакал, чтобы отец жалел его». Завертывание ребенка в рубаху отца – общераспространенный обычай у восточных славян. Стирать ее не полагалось, чтобы не смыть силу и любовь отца. Одежда мужа и отца имела охранительную символику. Одежда вообще, в народном представлении, теснейшим образом связана с ее носителем и отождествляется с ним. Заворачивание ребенка в отцовскую рубаху означало принятие ребенка отцом. В более широком смысле - это означало единство с божественной энергией. Ребенок становился продолжением не только матери, но и отца, его частью, соединялся с Единым. Поношенные вещи воплощали идею преемственности, передачу благ и ценностей от одного поколения к другому.

Через шесть недель после рождения ребенка его крестная мать приносила ребенку в подарок рубашечку, крестик и поясок. Крестильная пеленка особо украшалась. В некоторых местах ею служила венчальная рубаха отца. Подросшие дети носили одни рубашки с поясами. Детская одежда у славян не имела половых различий. Обычно мальчики и девочки ходили в рубахах, перешедших от старших сестер и братьев, или перешитые из старых вещей родителей [57, с. 25].

Поскольку рубашка определялась фактически как вторая кожа, т.е. вторая сущность человека, то на ней оформлялись, естественно, детали, призванные защищать определенные части тела человека. Именно на этих частях одеяния фиксировались самые важные и знаковые орнаменты-обереги (рис. 2.2.4, 2.2.5): прежде всего – ворот, на шее крепится голова и шею нужно оберегать. Далее плечи, так как отсюда начинается главный рабочий орган – руки. Орнаменты располагались на груди: у женщин, чтобы выкормить детей; у мужчин, чтобы защищать свой род (рис. 2.2.15, 2.2.16). И наконец, тщательно оформлялся подол (рис. 2.2.5). Считалось, чем богаче украшена рубаха, тем больше репродуктивная функция одетой в нее женщины. Можно

предположить, что украшая подол рубахи закодированными орнаментами вышивки и ткачества, женщина рассчитывала, прикасаясь подолом к земле и травам, воспринять от них силу и плодородие, стать частью благодатной Матери-Земли.

Рубахи различаются по конструкции ворота. Выделяют: рубахи со стоячим, отложным воротником или без воротника. Вариант рубахи в этом случае собирают в сборку, ее обшивают тесьмой или узкой полоской материи, таким образом, получается низкий стоячий воротник, который украинцы пришивают к вороту рубахи не сверху, а снизу. Известен украинцам и широкий отложной воротник [8, с. 33].

Рубаху застегивают или завязывают у ворота с помощью пуговиц или тесемок. Украинские мужчины носят рубаху, заправляя подол ее в штаны; в этом также просматривается отличие от способа ношения рубахи поверх штанов у русских и белорусов, что объясняется заимствованиями украинцев от восточных кочевых народов. В покрое рубахи у всех восточнославянских народов были известны вставки под мышками из трех- четырехугольных кусков ткани. Однако донские казаки считали отсутствие ластовиц признаком отличия от «мужиков», т.е. от крестьян, которым казаки всегда противопоставляли себя. На плечах украинские рубахи имели нашивки, напоминающие погоны или вышитые вставки – «уставки».

Основу украинского женского костюма составляет рубашка – кошуля, сорочка. Она длиннее мужской и состоит из двух частей: нижняя часть (підтичка) шьется из более грубой материи. Рубахи украинских горцев-бойков и лемков кроились из двух частей и надевались отдельно. Встречаются у украинцев и цельные рубахи (додільні) – именно они считаются у женщин нарядными и праздничными. В зависимости от кроя украинские рубахи подразделяются на три типа: туникообразные, поликовые (з уставками), на кокетке. Рубахи шились с воротниками и без них. Последний тип рубахи - наиболее древний - ворот такой рубахи обычно



собирались в мелкие сборки и иногда обшивались сверху. Рубаха с воротником называется польской. На Украине можно провести границу (условно – по Днепру) между обоими типами рубахи: в восточных регионах носили рубахи без воротника, в западных – с воротником, чаще отложным.

Отличительная особенность украинской женской рубахи – обычай украшения подола, каймы (подподольницы) рубашки вышивкой, т.к. он был виден из-под верхней одежды [8, с. 34]. Так же украшались и рукава рубахи, особенно в местах соединения рукава с плечом, где полик (уставка) представлял собой чаще вышитый кусок материи четырехугольной формы. Широкие рукава рубашки заканчивались манжетом (чохла) у запястья. По издавна заведенному обычаю восточнославянские девушки до пятнадцатилетнего возраста и даже до самой свадьбы носили только подпоясанную рубашку (рис. 2.2.5); надевание поясной одежды – поневы связывалось с замужеством и переходом в разряд женщин.

Как пишет Т.В. Кара-Васильева, решающее влияние на характер декора вышиванок имеют разнообразные вышивальные швы, так называемые «техники», каких на Украине известно около ста. Отдельные вышивальные швы характерны для тех или других этнографических районов Украины, а некоторые встречаются также в белорусской и русской вышивках.

Рубашки на Полтавщине вышиваются главным образом белыми нитями, очень редко красными или серыми. Манишки белых рубашек в старых образцах украшались белым узором, выполненным гладью. Узор обводился черными или цветными полосами. Техника вышивания – шов «вперед иголкой» «крестик», шов «за иголкой».

Техника вышивания Харьковской области имеет очень много общего с формами вышивки, которые установились в центральных областях Украины, но ей свойственны и совсем своеобразные полихромные орнаменты, создаваемые полукрестиком или крестиком. Эти орнаменты вышивают

преимущественно грубой нитью, в результате чего узоры создают впечатления рельефных. Вышивки Полесья – простые и четкие по композиции. Ромбовидная линия геометрического узора повторяется несколько раз. Вышивка красной нитью по белому-серому фону льняной холстины – графически четкая [44, с. 78].

Своеобразной вышивкой издавна славилась Волынь. Узоры геометрические, четкие и простые по композиции. Четкость ритма усиливается одноцветностью вышивок, выполненных красной нитью на бело-серой холстине. Вышивки северной Волини поражают своей изысканной простотой. В южных районах области преобладают растительные мотивы.

Для Черниговской области характерны белые вышивки. Геометрический или растительный орнамент вышивается белыми нитями или же с вкраплением красного и черного. Выполняется очень мелкими стежками, что напоминает бисерные вышивки, характерные для черниговских рубашек.

Вышивкам Киевщины свойственный растительно-геометрический орнамент со стилизованными гроздьями винограда, цветом хмеля или восьмилепестковыми розетками, ромбами, квадратами. Основные цвета вышивок Киевщины – белый, кораллово-красный, оттеняющий черный [44, с. 79].

В южных областях Украины техника вышивки имеет много общего с устоявшимися правилами центральных районов, однако ей свойственны и полностью своеобразные полихромные орнаменты, выполняемые полукрестиком или крестиком.

Для подольских рубашек характерны красочность и разнообразие швов. Типичным является стежок «паучком», которым обозначают вставки на рукава, клинья. Используется и цветная строчка – «шабак». В орнаментах подольских вышивок преобладает один цвет – черный с большим или более

малым вкраплением красного, синего желтого или зеленого. Наиболее распространены одноцветные (красные и черные) вышивки, реже – двух и трехцветные.

На юге Тернопольской области типичной является вышивка хлопковыми нитями со сгущенными стежками: отдельные элементы обводятся цветными нитями, что обеспечивает высокий рельеф и цветовой эффект. Такие вышивки размещают вдоль всего рукава продольными или скошенными полосами от полочки к краю рукава.

Большое богатство техник вышивания характерно для Винницкой области: низь, крестик, вышивка росписью, настилка, верхошов, зерновой вывод, вырезание; разнообразные виды черных, белых и цветных стежков. Рядом с основными швами применяются и вспомогательные – вышивка росписью шов «вперед иголкой», контурные швы, которыми обрамляют и соединяют отдельные элементы композиции.

Характерной чертой этнографического района Карпат и Прикарпатья является большое количество отдельных частей региона со своим колоритом. Каждое село отличается от других своеобразием вышивки, богатством орнамента и неповторимостью цветов.

В народной вышивке Львовской области используются разнообразные типы узоров. В южных районах орнамент вышивок геометрический, белый фон не заполняется, что добавляет узорам прозрачность и легкость.

На Буковине кроме растительных и геометрических мотивов пользуются популярностью и изображения животных, вышитых гладью (белой), мелким крестиком, штаповкой, крученым швом. Вышивальный материал – бисер, шелк, шерсть, серебряные и золотые нити, металлические блески.

Гуцульские вышивки характеризуются разнообразностью геометрических и растительных узоров, богатством соединений цветов, главным образом красного с желтым и зеленым, причем доминирует красный

цвет. Два или три оттенка желтого цвета просветляют вышивку и добавляют ей золотистый отблеск.

Для вышивок Закарпатья характерным является мотив зигзаг («кривуля») в разных техниках выполнения. Цветовая гама вышивок достаточно широкая: красный сообщается с черным (при этом выделяется один цвет – черный или красный), применяются как белый, так и многокрасочный орнаменты.

### **2.3. Штаны, понёва, запаска, плахта и юбка**

Штаны украинцев имеют различные названия: укр. «штани, гачі, сподні, шаровари, холоші, ногавки, портки, убрання, портяниці». Штаны у восточных славян (украинцев, русских, белорусов) носят только мужчины. Женщины начали носить их как белье лишь под влиянием современной городской культуры. Украинские штаны, особенно штаны казаков, отличались очень большой шириной (рис. 2.3.1). Между штанинками (холоша, ногавиця) вшивалась матня. Она изготовлялась из прямоугольных кусков материи с подшитым внизу параллелограммом, так образовывалось подобие мешка. Штаны шились из холста или сукна (рис. 2.3.3, 2.3.4)., украинские гуцулы украшали с изнанки вышивкой нижний край красных суконных штанов; вышивали светло-желтыми и зелеными шерстяными нитками, вышитые концы штанин всегда отгибали наверх.

В старину мальчики не носили штанов до 15-летнего возраста и даже до самой свадьбы. Этнограф Д.К. Зеленин пишет, что характерным признаком восточнославянских штанов является способ, которым их закрепляют на теле: верхний край штанов загибают внутрь, так что образуется широкий рубец (укр. очкурня), сквозь который продевают шнурок или ремень (рус. гашник, подживотник; укр. очкур, гачник; белорус. матуз, матарок) [34, с. 154]. Шнурок завязан узлом и не дает штанам спадать. Ремень с пряжкой употребляют с этой же целью только украинцы, которые,

застегнув ремень на пряжку, еще раз оборачивают его свободный конец вокруг талии. В настоящее время употребительны штаны с пришитым поясом, которые застегиваются на пуговицу, но это – результат позднего европейского влияния.

По издавна заведенному обычаю восточнославянские девушки до 15-летнего возраста (также как и юноши), иногда до самой свадьбы носили только подпоясанную рубашку. Об этом распространенном среди южнорусских, украинцев и белорусов обычае сохранился ряд сообщений, относящихся к середине XIX в. и к последующему времени. По праздникам девушка надевала поверх рубахи передник с рукавами – шушпан, а в холодное время шубу или какую-нибудь другую теплую верхнюю одежду. Однако ей не разрешалось носить одежду, соответствующую юбке, – поневу или плахту, которую и по сей день носят преимущественно замужние женщины.

У в некоторых областях Украины вплоть до последнего времени был широко распространен особый обряд, связанный с первым надеванием на девушку поневы. В своей книге Д.К. Зеленин рассказывает: «Обряд совершался публично, в присутствии всех родных и знакомых и, вероятно, когда-то принадлежал к циклу празднеств, связанных у первобытных народов с совершеннолетием молодых людей, с переходом их в категорию взрослых и с приобщением к коллективному труду. Обычно церемония первого надевания на девушку поневы совпадает с началом свадебного ритуала. Девушка идет в горнице по широкой лавке (скамейке, укрепленной вдоль стены), а мать или кто-нибудь другой из родни идут следом за ней с поневой в руках и просят девушку вскочить в поневу. Девушка, однако, должна продемонстрировать гордость и выразить собственную непреклонную волю и поэтому несколько раз повторяет обрядовую формулу: «Хочу – вскочу, не хочу – не вскочу». Если она вскочит в поневу, ее

объявляют невестой. Если к ней уже кто-либо посватался, то она тем самым выражает согласие выйти замуж именно за этого жениха [34, с. 155].

Что же касается самой поневы, то она принадлежит к той старинной женской одежде, которая соответствует позднейшей юбке и в своей наиболее примитивной форме совсем не имеет швов: кусок ткани закрепляется с помощью пояса на талии, прикрывая тело главным образом сзади (рис. 2.3.5). У украинцев мы встречаем уже три разновидности этого типа одежды: различаются повседневная и рабочая одежда запаска и дерга, без рисунка и праздничный наряд – плахта, в крупную клетку (рис. 2.3.6, 2.3.7).

Само название – «понева, понява» – общеславянское и свидетельствует о большей древности, нежели все другие славянские наименования для одежды этого типа. Существующие и по сей день варианты поневы характеризуют различные стадии развития этого вида одежды. Это же следует сказать и о трех упомянутых украинских поневах и даже о сербской сукне в ее наиболее простой форме. Одним словом, здесь перед нами общеславянская одежда, которая в процессе своего развития дала целый ряд вариантов. Отражая различные этапы эволюции, эти варианты дают нам возможность проследить постепенное развитие такой одежды у разных славянских народностей. Дальнейшей эволюцией поневы считается юбка (спідниця). В Полесье были широко распространены шерстяные юбки – андараки, чаще полосатого орнамента.

Основные признаки всех перечисленных типов этой одежды идентичны [34, с. 157]. Все они прикрывают нижнюю часть тела замужней женщины, главным образом сзади. Все закрепляется на талии с помощью особого, специально для этого предназначенного пояса. Все они сделаны из домотканой шерстяной материи. Преобладающий рисунок также один и тот же – крупная квадратная клетка. При этом отсутствие рисунка можно отметить лишь на запаске и дерге.

Однако все перечисленные разновидности этой одежды различаются

между собой. Есть отличия в покрое, точнее сказать в том, как эту старинную одежду носят, и именно благодаря таким различиям сохранились разные ступени эволюции этой общеславянской одежды; вместе с тем различия эти вовсе не нарушают ее единообразия. Есть также различия в цвете, но это, в сущности, нехарактерно: исследователи указывают, что та или иная окраска тканей зависела от наличия в данный момент определенных красящих растений и других красителей. Наконец, имеются различия в технике изготовления, которые, однако, затрагивают лишь детали и, как правило, относятся к одному и тому же типу; такие различия – преобладание тканого или вышитого узора, добавление шелковых или льняных нитей к шерстяной ткани и т.п. Единый характер основного процесса неоспорим: это тканье клетчатой материи из шерстяной пряжи. Наличие или отсутствие вышитого узора, точно так же как разные способы выполнения этого узора, единства не нарушают.

Если взять три четырехугольных клетчатых куса шерстяной ткани и сшить их длинными сторонами в одно полотнище, получится обычная южнорусская понева, т.е. кусок материи в 160 см ширины и 90 см длины. Подвязанный на талии поясом, он закрывает нижнюю часть туловища женщины сзади, оставляя спереди просвет, который обычно прикрывают передником. Это обычная разновидность южнорусской поны отличается от украинской дерги только материалом. Дерга также сделана из трех сшитых длинными сторонами полотнищ и в целом представляет собой полосу ткани в 3 м шириной и 60-70 см длиной, которая охватывает корпус женщины сзади и подвязана поясом, точно так же как понева. Однако дерга – это повседневная и рабочая одежда, на ней нет никакого рисунка и она сплошь черная. Дерга распространена на востоке Украины, в Полтавской и Харьковской губ. Местное ее название «попоня». Бывают дерги, сделанные из неокрашенной ткани и имеющие цвет натуральной шерсти [34, с. 160].

Украинская запаска отличается от дерги тем, что к ее верхним углам

часто пришиты тесемки, которые завязываются на талии. Обычно носят две запаски, часто разного цвета: одна из них, собственно запаска, или «позадница», «задница», прикрывает туловище сзади, другая же надевается спереди и имеет название «попередница». Она, как правило, уже первой, и ее нередко заменяют простым передником. На боках образуются просветы, сквозь которые видна рубаха, особенно когда женщина ходит или сидит. Просвет на правом боку обычно прикрывают четырехугольной сумкой, имеющей форму мешка и висящей на поясе. Однако основное отличие запаски от дерги в том, что запаску делают из более качественной и тонкой, хотя также шерстяной и однотонной ткани и она может быть разных цветов: синего, зеленого, красного. Бывают запаски с рудиментарным орнаментом: иногда их ткут так, что нити утка ложатся не ровными рядами (рядовая запаска), как в обычном холсте, а под углом 45° друг к другу или подобно иголкам на сосне (сосновая запаска). У галицких украинцев часто ткут полосатые запаски, которые кое-где имеют особые названия: укр. «опинка, фота, обгортка». К запаске иногда пришивается шерстяной пояс с кисточками на концах, так называемая укр. «підтичка» [34, с. 163].

Третий и последний тип рассматриваемой нами народной одежды – украинская плахта. Ее покрой несколько отличается от уже описанных: два длинных куска шерстяной материи, каждый 150-180 см длины и 40-80 см ширины, сшивают длинными сторонами до середины или немного больше; этот шов обычно делают в виде кружков (копійками). Скрепленные таким образом куски складывают посередине, и сшитый конец (так называемый «стан») прикрывает заднюю часть туловища, а две нескрепленные полосы (так называемые «крили», т.е. крылья, криси, колишки) свисают сзади поверх сшитой части. Внизу они немного расходятся, и в образующуюся при этом прорезь видна нижняя сшитая часть [34, с. 162]. Носят плахту и без крыльев, т.е. только станок из двух сшитых полос, которые не загибают. Во всех случаях спереди остается открытое место, которое прикрывают передником



или запаской. Тканые клетки плахты часто вышивают затем вручную шерстяными нитками; в старину это делали также шелком. Раньше иногда всю плахту делали из шелковой материи или из золотой и серебряной парчи.

Геометрической основой как мужских штанов так и женской понёвы, запаски, плахты и юбки украинцев является прямоугольник или квадрат – один из четырех фундаментальных символов. Это символ земли в противопоставлении небу, а также символ созданной вселенной – пространства, это фигура антидинамичная, символизирующая остановку, выделенное мгновение, идею стагнации, застывания. Во всех астрологических традициях квадрат представляет землю, материю, ограничение [45].

Квадрат – это геометрическая фигура, имеющая ряд мифологических, символических и иных нетрадиционных толкований. Наиболее явно квадрат связан с числом четыре, символизирующим такие понятия, как порядок, равенство, истина, справедливость, мудрость, честь, искренность, земля. Квадрат персонифицирует четыре стороны света, четыре времени года, четыре человеческих возраста, четыре основных элемента мира (огонь, вода, земля, воздух). Это также союз четырех стихий. Символика квадрата олицетворяет процессы, проходящие на Земле, в то время как символика круга, как правило, является аллегорией мира высшего, надземного, мира Богов. Квадрат выступает (наряду с кругом) как основная модель структурирования мира, в элементарном (четыре стихии), в пространственном (четыре стороны света), во временном (четыре времени года, стадии человеческой жизни и эпохи человечества), в социальном (четыре основных класса) и в психологическом (четыре темперамента) его аспекте. Все эти четверичные структуры задают основу порядка и стабильности мироздания. По этой причине связанные со сферой сакрального предметы, имеющие квадратную форму, могут рассматриваться в качестве символов мироздания [45]. Квадрат со штрихами внутри является

символом засеянного поля, беременности – вообще зарождения жизни новой, а также возрождения старой.

#### **2.4. Верхняя одежда**

Верхняя одежда украинцев разнообразна как по крою, так и по названиям. В этнографическом исследовании Д.К. Зеленин выделяет 4 типа верхней одежды [34, с. 171].

1. С прямой спиной – вид плаща, рубахи или халата. Среди них особый тип широкого халата с рукавами и капюшоном украинцам известен под названием опонча (рис. 2.4.2). Роль плаща играла чуга, чугай, чуганя, который был распространен у западных украинцев. Чугу лишь набрасывали на плечи, не надевая в рукава, поэтому рукава иногда зашивали внизу и пользовались ими как карманами или сумкой. Форму плаща имела манта или гугля украинских гуцулов, похожая на большой мешок, открытый с одной из длинных сторон. Роль капюшона выполняло дно мешка, закреплявшееся на плечах специальными шнурками. В начале XX в. манта служила исключительно обрядовой одеждой невесты во время венчания (рис. 2.4.8, 2.4.9).

Фасон рубашки-халата имела верхняя одежда, изготавливаемая из однотонного ситца, тонкой шерстяной или шелковой ткани – шушпан (рис. 2.4.1). Этот тип одежды происходит от общей славянской одежды. В конце XIX в. шушпан (шушун, халат, бурнус) использовался как обрядовая одежда, его надевали молодые и пожилые женщины на праздник, в церковь [68, с. 303]. Халатообразная одежда украинцев – укр. «кобеняк, кирея, сиряк, свита з кобеняком, стовбовата свита» надевалась поверх шубы, шилась из сукна преимущественно серого цвета. Пришитый к нему капюшон укр. «відлога, кобка, каптур, бородиця, шанька, богородиця» имел форму мешка с закругленным дном и отверстиями для глаз. То же назначение и такой же фасон у восточно-украинского халата без капюшона, но с широким

суконным воротником [30].

В западных областях Украины мужчины и женщины носят традиционную короткую меховую безрукавку – киптарь или кептарь (рис. 2.4.10, 2.4.12 – 2.4.15), распространенный также у венгров, румын, словаков, южных славян в конце. Слово «кептарь» – румынское по происхождению – от «кепт» - грудь. Кептарь представляет своеобразный жилет – безрукавку, пошитую из меха. Этот тип одежды был наиболее распространён среди гуцулов – этнической группы украинцев проживающих в Карпатах и Прикарпатье. Кептарь имеет значительную вариативность относительно длины и приемов оформления (в зависимости от места, где он был пошит). Безрукавка – это короткая «кожушина» без рукавов. Жители Буковины украшают свои безрукавки разноцветной вышивкой шерстяными или шелковыми нитями. Иногда вместо вышивок встречаются нашивки из разноцветного сафьяна, что образует пышный узор.

Кроме орнаментации безрукавки отличаются разным кроем. Например, гуцулы шьют свои безрукавки с небольшим стоячим воротничком, без стояния – «мешком». Бойки часто шьют безрукавки с отложным воротником, с черной или белой опушкой, с короткими полами, едва достигающими ниже пояса. Лемковские безрукавки подобны бойковскому крою. Защищая от холода спину, бока и грудь и оставляя при этом свободные руки для работы, безрукавка стал постоянной одеждой круглый год жителей украинских Карпат. К.И. Матейко делает вывод, что условиях горной жизни при суровом климате, где часто внезапно меняется ветер, осадки и температура – безрукавка стала очень практичной одеждой, как для мужчин, так и для женщин [58, с. 164].

Кептари украшали аппликацией из сафьяна, металлическими заклепками (каплями), кистями из шерсти, сзади от воротника свисали веревки с нанизанными на них наперстками и хвостиками с нарезанной кожи на конце (рис. 2.4.12). Многие украшенные кептари на Гуцульщине называли

писанками. Самые длинные кептары бытовали на Буковине (гуцуляки, грецкие). Их окаймляли мехом хорька, украшали аппликацией и плетенкой из цветной кожи, вышивкой растительным орнаментом и нашивками из разноцветных шерстяных шнурков и нитей (укр. волічками). Нити были зеленые, красно-синие, желтые.

Местные варианты кептарей отличаются и общим колоритом отделки. По этому показателю выделяются верховинские, косовские, космацкие, надвирнянские, буковинские кептары. В верховинских кептарях доминирует зеленый цвет, в косовских и надвирнянских – красный. В надвирнянских кептарях юношей в углах полок и на боковых швах размещена отделка из красного сукна. Косовские кептары украшены полосами красного сафьяна, разноцветными косичками и плетенкой. Аппликация располагалась на плечах, над карманами и в нижних углах полок. Космацкие кептары имели сафьяновые полосы, обшитые нитками оранжевого цвета. Весь кептар окаймлялся серым сукном, а спереди нашивали мех куницы и разноцветные полосы. Кептары Закарпатья украшали вышитым растительным орнаментом из шерстяных или шелковых нитей насыщенных цветов.

Одним из популярных и художественных приемов оформления одежды из меха было отделка шнуром (укр. шнуркування, шемерування). Больше всего оно было распространено на Подолье, в Галичине, а особенно в Карпатах. Шнуры нашивали по линии соединения швов, вдоль полок, на воротнике и внизу на рукавах. В гуцульских кептарях шнурами в виде зубцов обшивали полы, проймы, боковые швы, а также горловину и карманы. Другой вид нашивных украшений – косичка, сплетенная из нескольких прядей разноцветных шерстяных нитей. Гуцульские кептары украшались косичками стрелообразной формы, совмещенными со шнуровкой, аппликацией и другими видами отделки.

В Закарпатье одежда из меха украшалась и кисточками из

разноцветной шерсти, которые размещали на талии, пройме, на вставных клиньях (крыльях, усах), карманах [34, с. 178]. Значительным количеством кистей отличаются козухи и кептары гуцулов, что придавало им особую прелесть. Локальной особенностью гуцульских безрукавок было украшения металлическими капелями. Их размещали на кожаной аппликации, которая украшала полочки, воротник, бока и карманы. Еще одним украшением кептарей были кожаные или деревянные пуговицы, а также петли, плетеные из шнура или выполненные из кожи. Они изготавливались с большим мастерством и гармонично сочетались с другими видами отделки.

Приемы художественно-технологической обработки и отделки меховой одежды в Украине постоянно развивались. Особой выразительности они достигли в начале XX в. в западных землях, где промысел и производство меховой одежды продолжал свое существование почти до нашего времени [13]. Если в прошлом основным украшением безрукавок и козухов была обшивка краев тонкой кожей – ирхой, голицею, то впоследствии декорирование меховой одежды значительно усложняется, обогащаются художественные техники материалы отделки, мотивы и композиции орнамента. Орнаментированные кептары называли вышитыми, «файными».

На значительной территории Украины в конце XIX – начале XX в. сокращается, а со временем и практически исчезает промысел и изготовление овчинной одежды. Длительность сохранения меховых безрукавок в западных областях Украины обусловлена тем, что они не потеряли своей функциональности и отвечали, как и раньше, характеру трудовой деятельности крестьянства и местным климатическим условиям. Вообще традиционная украинская овчинная одежда (козух, козушинка, кептарь) (рис. 2.4.3, 2.4.4, 2.4.11) является не только ценной исторически-культурной достопримечательностью. Вариативность её кроя, пропорций, форм, функциональность и практичность, логика связи между формой,

конструкцией и художественным решением – это настоящая энциклопедия дизайна, которая должна быть примером у создателей современного костюма.

2. Широко распространенным покроем верхней одежды у украинцев был клинообразный: клинья (уси) вшивались сзади по бокам ниже талии, острый конец клина доходил до пояса, а основание оказывалось на уровне подола. По этому образцу шились свита, сиряк, куцинка, гуня.

3. Верхняя одежда, отрезная по талии, нижняя часть при этом собиралась в крупные складки (ряси) или в мелкую сборку, пришивалась к верхней части. Так шилась юпка, свита, кожушина (шуба), кирсетка – женский жакет без рукавов.

4. В последнем типе покроя сборки делались не только на спине, но и спереди, т.е. кругом по талии. Такой одеждой являлась чемера, чемерка, чамарка [57, с. 34].

В целом, верхняя одежда в трехчастной модели мироздания относится к среднему миру – Земле, соединяющей верхний и нижний миры. Образно и символически её можно сравнить с горой, подножие которой имеет внутреннюю подземную часть – пещеру, а вершина, скрываясь за облаками, упирается в небо. Силуэт большинства типов верхней одежды тектоничен, т.е. имеет закономерную логику построения: низ – тяжелый, широкий (подчеркнутый складками, сборками, опушкой и т.д.), верх – легкий более тонкий, узкий. Композиционно такой силуэт можно вписать в равносторонний треугольник, устремленный вверх, воспринимающийся устойчиво, незыблемо. В женском костюме обилие складок в отрезной по талии и других типах одежды подчеркивало значимость бедер и груди, которые являлись символами плодородия, деторождения. В таком увеличении форм можно увидеть родство с образами Вилендорфской Венеры, женскими статуэтками Триполья. Так, можно сделать вывод, что в формах традиционной верхней одежды украинок заложен архетипический

вневременной образ Матери-Земли.

## 2.5. Обувь

Обувь украинцев – как мужская, так и женская, изготавливалась из кожи, которую изначально не шили, а закладывали складками, морщили, привязывая к ногам длинной веревкой. Отсюда и название – «морщуні, морщенці, постолі, ходаки» (рис. 2.5.3, 2.5.4). Кожаная обувь с высокими голенищами (укр. чоботи) шилась без каблуков. Иногда каблук заменяла небольшая железная подковка на пятке. Еще в середине XIX в. преобладал особый вид сапог, так называемые выворотные, подметка пришивалась к сапогу изнутри (укр. під завидь), после чего весь сапог смачивали водой и выворачивали.

В наше время специальной женской обувью считаются кожаные башмаки или «черевики» – особый вид обуви с низким голенищем. Еще недавно оба эти названия употреблялись для низкой обуви с пришитой подкладкой, для обоих полов без различия. В старой Москве были очень модны сапоги и ичиги (род сафьяновых чулок различной длины) из цветного сафьяна, чаще всего красного и желтого. В наши дни эта восточная мода сохранилась лишь кое-где на Украине, где женщины иногда носят сапоги из цветного сафьяна (рис. 2.5.6); у современных «сап'янців» и «чернобривців» (укр.) часто только голенища из красного или желтого сафьяна, головки же – из обычной черной кожи (рис. 2.5.7, 2.5.9).

В качестве материала для изготовления обуви восточные славяне использовали шкуры животных, дубленую кожу или, реже – мех, древесную кору и еще реже – пеньковые веревки, из которых обувь плели, а также шерсть для валяния. Дерево почти не употребляли.

Д.К. Зеленин указывает, что в ранний период украинцам были известны и лапти, отличавшиеся от русских и белорусских прямоугольным плетением, низкими боками и очень слабо оформленным носком. Носок и

бока такого лаптя состояли их петель, сквозь которые продевалась веревка, связывающая лапоть и закрепляющая его на ноге [34, с. 334]. Лапти (укр. личаки) (рис. 2.5.2) плетут из древесного лыка; по своему типу они полностью повторяют простейшую кожаную обувь, однако не шитую, а «морщенную» (постоли). Это та же низкая обувь, типа сандалий привязывается к ноге длинными шнурами. Шнуры и здесь имеют те же названия (рус. оборы, укр. и белорус, валоки). В простейшей разновидности лаптей оборы продеваются сквозь петли или ушки, которые соответствуют отверстиям на кожаных поршнях; ими прикрепляют обувь к ноге. Украинские лапти отличаются от русских не только прямоугольным плетением, но и тем, что у них более низкие бока и очень слабо оформлен носок. В сущности, бока и носок такого лаптя состоят из петель, сквозь которые продевается веревка, связывающая лапоть и одновременно закрепляющая его на ноге. Сам лапоть при этом, в сущности, состоит только из подошвы, представляющей собой маленький коврик, сплетенный из полосок лыка [34, с. 335].

Композиционно обувь относится к нижней части ансамбля костюма. Символически она является частью Нижнего водного (в ранней мифологии – вода, как женское начало наряду с солнцем – мужским началом, была первоосновой всего сущего) или подземного мира, на что указывают символические орнаменты: волна, живая вода, знаки памяти, засеянного поля, связи всего сущего, знаки Матери-Земли. Заметим, что даже сам технологический принцип «морщения» – укладывания кожи в ритмические складки создает орнаментальный мотив волны. Важной функцией обуви была защита, не только от механических повреждений ног и холода, но и символическая. В декоре обуви можно встретить различные символы-обереги и символы табу (запрета).

## 2.6. Пояс



Обязательной частью одежды украинцев был пояс. В мифологическом сознании восточных славян он играл роль оберега, защиты человеческого тела. Пояс разделяет фигуру на верх и низ, верх символизирует небо и землю, голова – солнце, божество (выделялась красным цветом); низ - вода, подземные источники. Пояс считается талисманом, оберегающим человека от нечистой силы. В XIII – XVI вв. пояса обозначали социальные отличия. Нарядные пояса были длиной до 3-4 метров, ими обматывали талию в несколько раз, а концы, завершавшиеся кистями, свешивались до колен или ниже (рис. 2.6.1). Т. Николаева пишет, что шелковые, затканые золотом и серебром пояса восточного происхождения привозили в Украину из Китая, Турции, Сирии и Персии. В XVIII в. в связи с растущим спросом начинается производство восточных поясов в областях Речи Посполитой (в Галичине, затем на Волыни).

В середине XVIII в. на территории Белоруссии в городе Слуцк была основана одна из наиболее крупных мануфактур по производству шелковых золототканых поясов (рис. 2.6.2). Характерной особенностью слущких поясов было то, что они были двухсторонние: каждая сторона имела свой цвет и орнамент. Роскошные слущкие пояса были украшением не только одежды магнатов и шляхты, но и запорожских казаков [68, с. 171]. Золотые и золоченые, украшенные жемчугом, сердоликом пояса передавали по наследству как особо ценную часть имущества. В XVI-XVII вв. изменения в костюме знати уменьшили социальную функцию поясов, однако их декоративная роль сохранялась.

В народном костюме конца XIX - начала XX в. пояса выполняли разнообразные функции. С их помощью закреплялась поясная и охватывалась распашная верхняя одежда, они защищали мышцы живота во время тяжелого физического труда, на них крепили разные предметы повседневного спроса; наконец, они были своеобразными талисманами и украшениями. У славянских народов издавна существовала традиция

изображать на поясе знаки-обереги, символы, эмблемы, а в XIX в. в орнаментацию пояса иногда вписывали инициалы или имя владельца, дату и место его рождения, а также имя любимого или любимой.

Карпатские украинцы носят кожаный пояс «черес» шириной в 20-30 см, с несколькими карманами, пятью или шестью пряжками на одном конце и с таким же количеством узких ремней на другом, каждый из которых застегивается отдельно (рис. 2.6.4, 2.6.6). Такой пояс, поддерживающий живот во время тяжелых работ, является своеобразным символом занятий гуцулов – горных пастухов и лесорубов. Для женских, так же как и для мужских рубах, предпочитают пояса, сотканые или связанные из цветной шерсти, – кушак, опояска, «крайка» (рис. 2.6.5). Мужчины носят на поясе, надетом на рубаху, кожаную сумку; раньше она предназначалась для огнива, теперь же в ней обычно держат деньги. Рядом с сумкой висят на ремне нож, иногда в футляре. Курильщики иногда вешают на пояс также кисет с табаком, хотя чаще кладут его вместе с трубкой за пазуху или суют за пояс.

Пояса связаны и со сферами народной обрядности. По обычаю, показаться на людях без пояса означало скомпрометировать себя. Белый пояс-полотенце было обязательным для невесты во время свадебного обряда. На Полесье женщина дарит мужчине красный пояс, который должен оберегать его от несчастья. На Полтавщине молодая опоясывала своего избранника вышитым поясом, который, по народным поверьям, увеличивал мужскую силу. Пояс подчеркивал праздничность одежды, был показателем состоятельности. Локальное своеобразие традиционных поясов создавали материал, размер, техника изготовления, орнаментация и колорит, а также способы увязки. Пояса делали из шерсти, льна, конопли, ткани, кожи. Зажиточное население использовало шелк-сырец разных цветов, серебряную и золотую нити.

В конце XIX в. распространенными были шерстяные самодельные пояса, окрашены домашним способом в яркие красный, зеленый и другие

цвета. Бедные слои населения носили некрашенные белые пояса или же просто лыко или веревки. Кроме самодельных, распространены были и пояса, сделанные городскими ремесленниками. Начиная со второй половины XIX в. самодельные пояса постепенно заменяются фабричными. По размеру (особенно шириной) и назначению можно выделить две группы женских поясов. Во-первых, это довольно узкие пояса - кромки (попружки), с помощью которых держался бедренная несшитая, а позже и сшитая одежда. Ширина равнялась 3-15 см, длина - до 3 м. Во-вторых, это пояса широкие (до 30 см), которыми в основном опоясывали различные виды верхней одежды, а в некоторых случаях безрукавки [32, с. 178].

### *Раздел 3*

## **СИМВОЛИКА ДЕКОРА УКРАИНСКОГО КОСТЮМА**

История народной вышивки в Украине уходит корнями в глубину веков. Данные археологических раскопок и свидетельства путешественников и летописцев подтверждают, что вышивание как вид искусства в Украине существует с незапамятных времен. Найденные на Черкащине серебряные бляшки с фигурками мужчин, датированные VI в., при исследованиях показали идентичность не только одежде, но и вышивке украинского народного костюма XVIII-XIX вв. К сожалению, памятники украинской вышивки сохранились только за последние несколько веков, но и этого достаточно, чтобы выяснить, что элементы символики орнаментов украинской вышивки совпадают с орнаментами, которые украшали посуду давних жителей территории Украины периода неолита, трипольской культуры (рис. 3.1.1 – 3.1.29) [72, с. 154].

Орнаментальные мотивы украинских вышивок уходят своими корнями в местную флору и фауну, в историческую традицию. В глубокой древности основные орнаментальные мотивы отображали элементы символики различных древних культов. На протяжении многовековой истории искусства вышивки непосредственное содержание символических изображений постепенно стиралось. Несмотря на то, что орнаментальные формы дошли до нас несколько трансформированными, может быть, более абстрактными, символика их в основном сохранилась благодаря традиции. По мотивам орнаменты вышивок делятся на три группы: геометрические (абстрактные), растительные и зооморфные (животные).

### **3.1. Геометрический орнамент**

Традиционная культура украинцев много унаследовала от далекого

прошлого, и орнаментика также является важной частью этого наследства. Мы встречаем орнаменты почти везде. Общая характеристика славянского мифологического пространства – это четыре стороны света, понятия «вперед», «назад», «право», «влево», а также три этажа мира – верх, середина и низ, что делало его подобным дереву. Вышивка является плоскостным условным изображением, поэтому она ориентирована по вертикали и главным в ней является разделение на верх, середину и низ, что можно соотнести с тремя уровнями деления на небо, землю и подземный мир. В декоре различных элементов костюма такое разделение сохраняется как в общем комплексе вышивки, так и в орнаментации отдельных частей (например, в рубашке – полика и рукавов, ворота и подола).

Орнаментальные полосы декора костюма были призваны не допустить разные злые силы к телу человека. Воротник чаще вышивался меандровым орнаментом. Такие же орнаменты встречаются и на пазушных разрезах. Кроме меандровых мотивов, пазуху также украшали меандрово-ромбическим орнаментом. Варианты меандрового орнамента – «бесконечники» – часто можно встретить как распределительные между полосами доминирующих мотивов в комплексной композиции. Рука является важным рабочим органом, грудь –местилище сердца и души. Поэтому нанесение подобных орнаментов было четко продуманным: они должны закреплять и усиливать обереги и животворное значение друг друга. В целом орнаментальные композиции с применением геометрических орнаментов в вышивках на одежде несли важную информативную и символически-знаковую функцию, рассказывая как о самом человеке, так и о его жизни. Особенно важной ролью вышивок было заклинание на счастливую судьбу, долгую жизнь, богатство, здоровье и защиту от нечистой силы. Геометрические орнаменты в этих композициях через свою символику играли важную роль, определяя общий смысл вышивки и содержание ее отдельных уровней.

Среди наиболее распространенных мотивов геометрических

орнаментов выделяют круги, овалы, ромбы, квадраты, кресты различной конфигурации, зигзаги, треугольники, меандры, так называемые «шевроны» (зигзагообразный орнамент), волнистые линии, розетки и т.д. Кроме того, существуют различные комбинированные мотивы, образованные путем сочетания основных.

Круги, кресты, модификации крестов, свастики, кресты в круге относятся к солярным знакам, символическим изображениям солнца, а также огня (рис. 3.1.8 – 3.1.15). Круг является архетипом, проявившим себя во всех, без исключения, культурах. Благодаря универсальной форме, круг символизирует мировую гармонию и воплощает идею целостности. Он обозначает также движение, течение времени (колесо сансары). Круг не имеет ни начала, ни конца, и поэтому он символизирует бесконечность, вечность, бескрайнее небо. Как пишет В.Г. Власов, «связь с символикой Солнца сделала круг в ранних формах искусства мужским символом, а соотнесение с водной стихией, окружающей Землю, – символом женского начала природы» [20, с. 17].

Крест – один из древнейших символов огня, тепла, Солнца, добра, блага, существовавший задолго до христианства у самых различных народов. Первоначально форма креста имитировала древнейшее орудие для добывания огня, поэтому он стал универсальной религиозной эмблемой огня, а затем солнца как огня небесного. Как и огонь, солнце умирает и возрождается в процессе движения по небу. Крест как эмблема солнечного божества становится языческим очистительным символом воскресения и бессмертия. У языческих славян крест был также символом огня. Огонь, по языческим поверьям, был очистительной, целебной стихией, способной отпугивать нечистую силу. Поэтому графический символ этой стихии – крест – играет аналогичную роль. Б.А. Рыбаков убедительно показывает, что в народных обычаях связь огня с фигурой креста выступает достаточно четко [72, с. 235].

На Украине в Великий Четверг существовал обычай приносить из церкви страстную свечу и её огнем выжигать кресты на сволоках хат. Кресты ставили в избах над окнами, воротами, дверями, на разных местах около дорог, по краям улиц, на перекрестках, на высоких берегах, над могилами. Крест носят на шее, помещают на свадебном пироге и т.д. В некоторые праздничные дни (например, на Коляду) было принято чертить мелом кресты не только на домах и хозяйственных постройках, но на всех земледельческих орудиях, на мебели, посуде и т. д. Этот обряд совершался для изгнания злых духов. Иногда хозяин, рисуя кресты, держал в руках блин, который некоторые исследователи считают символом солнца.

Крест в круге – космогонический символ, означающий четыре времени года, четыре начала Вселенной. Крест является символом мужского начала. Наличие этого мотива в вышивках могло иметь разную символику: как желание оплодотворения, так и огонь, солнце. Изображение креста связывают также с символикой Мирового Древа, Древа Жизни.

Свастичные знаки (существует множество вариантов начертания) во многих древних верованиях и религиях являются самыми важными и самыми светлыми культовыми символами. Знак свастики (динамичного креста) связан с движущимся по небосводу солнцем и огнем. Это – символ вечной победы Света над тьмой, Вечной Жизни над смертью. Этот знак тесно связан с символикой Рода, семьи, Духовной чистоты, Огненного Обновления и Преображения. Также распространенным в украинской орнаментике мотивом является косой крест. Встречаются различные конфигурации этого знака – как простые варианты, так и изображения в виде двойного косого креста, мальтийского креста и т.п. Считается, что это один из символов солнца.

Обоготворение и почитание неба и небесных светил занимает огромное место в системе религиозных верований древности. Эти культы в той или иной степени свойственны всем без исключения земледельческим,

скотоводческим и охотничье-рыболовческим племенам. В Западной Европе, на Кавказе, в Передней Азии развитие «небесных» культов в основном совпадает с началом разложения родового общества, что соответствует бронзовому веку. Правда, четкие следы их в материальной культуре прослеживаются уже в неолите, но только в бронзовом веке они распространяются повсеместно, зачастую принимая очень сложные и локально различающиеся формы. Вместе с тем, как отмечает А.Ф. Лосев, единообразие религиозных воззрений, связанных с небесными светилами, приводило к сходным материальным воплощениям этих верований (сходство знаков-идеограмм, сходные формы почитания) независимо от этнической принадлежности носителей этих верований, независимо от территориальных и хронологических границ [55, с. 34]. Это обстоятельство помогает глубже понять общие черты и специфику космических культов языческих славян, в среде которых они получили широкое распространение.

Ромбовидные орнаменты. Мотивы «ромб», «ромб с крючками», «ромб с точкой», «перекрещенный ромб» чрезвычайно распространены (рис. 3.1.1 – 3.1.7). Ромб, как архетипический мотив, символизирует единение неба и земли. Также этот знак относится к символам плодородия, оплодотворения. Чаще мотив «ромб с точками» трактуют как засеянное поле, а поскольку этот знак часто встречается на женских статуэтках периода энеолита, его также считают одним из символов оплодотворения. Недаром, согласно этнографическим данным, этот мотив часто встречается именно на свадебной женской одежде и на одежде женщин, состоявших в браке первый год – время оплодотворения, рождения детей. Продолжение рода считалось основным следствием брака, и просьбы об этом фиксировались на рубашке. «Перекрещенный ромб» относят к древним знакам, которые символизировали землю как определенную территорию – поле, участок, собственность. То есть, он тоже ассоциировался с полем, землей, которая может дать урожай. К символам земли относят также изображение квадрата.



Чрезвычайно распространены в украинских вышивках разного рода мотивы меандра, а также различные «бесконечники», производные от них (рис. 3.1.22 – 3.1.24). Чаще меандры и их варианты определяют как символ благополучия и сытости, что связывается с небесным благословением или небесным даром. Кроме того, данные мотивы могли означать: бесконечность, вечное движение от жизни к смерти и возрождению, лабиринт, связывающей «этот» и «тот» миры, путешествия человеческой души после смерти. В частности, у народов Дальнего Востока до наших времен сохранилось поверье, что нечистая сила может передвигаться только по прямой линии, и поэтому вход в жилище должен напоминать мини-лабиринт, чтобы уберечь семью от зла. Кроме того, лабиринт мог также удерживать на месте душу владельца вещи. Возможно, благодаря таким разноплановым функциям меандра этот орнамент является столь популярным. Вариации мотива меандра выступают как своего рода признак начала и конца – с одной стороны и бесконечности – с другой, что в комплексе означает пожелание долголетия, закрепление действия всех других оберегов, нанесенных на вещь.

Еще одна группа знаков, которые часто встречаются в орнаментах вышивок – это волнистые линии и зигзаги, их символику связывают со стихией воды (рис. 3.1.26 – 3.1.29). Волна – древнейший символ первозданных вод, начала всего живого, Этот знак может также означать змею, которая олицетворяет землю и подземные силы. Змей является символом мужской оплодотворяющей силы, но в то же время, образ змеи отчетливо связан с женским началом, домашним очагом. (Другой известный символ змеи – спираль.) Символы змеи и воды часто встречаются вместе, считается, что змея выступает как хранитель воды [33, с. 23].

Довольно часто в орнаментах вышивки встречается изображение треугольника: композиции с его использованием являются характерными для геометрических орнаментов разных регионов Украины (рис. 3.1.18). Этот

знак относят к символике женского начала, небесной воды (сгруппированы попарно треугольники, как это мы видим на примере трипольской посуды, могли быть символом женской груди, а, следовательно, означали Великую Богиню – небесную кормилицу и часто сопровождалась знаками воды и змеи-хранительницы. Также к знакам женского естества относят изображения в виде шевронов, которые зачастую выполняются в многократном повторении. Среди большой группы геометрических мотивов большое количество ромбических и меандровых вариантов имеет названия, например, «бараньи рога», «барашки» и т.д. [33, с. 25].

«Небесные» верования восточных славян, среди которых выделяется аграрный культ солнца, воплотились в символических знаках, своеобразных идеограммах, которые занимают видное место среди других мотивов древнерусской орнаментики [6, с. 37]. Зародившись в глубокой древности, они постепенно, с изменением религиозных представлений, претерпевали изменения, как со стороны формы, так и содержания. Тем не менее, основные формы этих знаков и смысл, в них заключавшийся, были одинаковы везде, где важную роль в религии играли астральные верования. Так, уже в бронзовом веке колеса, круги, звезды, свастики употреблялись как изображение солнца [41, с. 103].

Все эти символы оказались настолько устойчивыми, что в качестве декоративных элементов сохранились в народных узорах (резьба по дереву, вышивка) до наших дней, что было отмечено многими исследователями. В частности, Б.А. Рыбаков на основе сопоставления археологических и этнографических данных исследовал ряд древнерусских орнаментальных мотивов, объяснил их языческое содержание и магические функции. В восточнославянских археологических материалах, относящихся главным образом к X – XIII вв., мы находим много вариантов этих знаков, которые воплощают целый комплекс космических верований языческих славян. Большинство их связано с украшениями женского костюма (подвески к

ожерельям, бляшки, височные кольца), где они играли магическую роль оберегов [71, с. 510].

### **3.2. Растительный орнамент**

Растительный мир – деревья, цветы, травы – прочно укоренен в традиционном сознании украинского народа. Пышная природа, летнее разнотравье, осенней урожай не может оставить человека равнодушным, а поэтому растения присутствуют и в песнях, и в сказках, и в присказках, с ними связаны поверья и предрассудки, они являются непременными атрибутами лечебных и магических действий, семейно-бытовых и календарных обрядов, украшают предметы интерьера и быта.

Переход от условно-геометрических мотивов к реалистичным, таким, которые точнее передают живые формы, шел параллельно с развитием декоративности и превращал информативные знаковые в более декоративные. Постепенное распространение, а со временем доминирование растительных орнаментов в частности в вышивках, свидетельствует о том, что традиционное украинское искусство затронули процессы, происходившие параллельно в европейской культуре. В XVII в. большое влияние на украинский национальный костюм начал оказывать стиль барокко. Противоречивый и неоднозначный стиль барокко в различных странах выражал и идею дворянской культуры времён рассвета абсолютизма, и борьбы за национальное единство, и вкусы бюргерства. На смену рациональной тектоничности приходит атектоничность, ренессансная графичность сменяется живописностью, пластика, ставшая главным средством художественной выразительности, создаёт беспокойную игру светотени, в планах и формах господствуют сложные криволинейные очертания, статичность ренессансных композиций сменяется бурной динамикой форм. Фасады и интерьеры зданий насыщаются скульптурами, в интерьерах обширно употребляется позолота, лепка, резьба, живописные

плафоны, иллюзорно изображающие небо с летящими по нему ангелам, разверзшимися сводами и др.

На Украине барокко характеризуется своеобразными чертами, в частности соединением с традициями народного искусства. В историческом аспекте этот период отмечен большим подъемом национального движения, казацкими войнами под командованием гетмана Богдана Хмельницкого и созданием на территории Левобережной Украины отдельного государства – Гетманщины. Стиль европейского барокко с присущим ему пафосом борьбы и победы, пластической экспрессией и богатством художественных композиций оказался как нельзя лучше соответствующим взлету национального самосознания украинского народа в XVII — XVIII вв. Как пишет А. Макаров, «украинское барокко причудливо объединило в себе не только богатый опыт западноевропейского искусства, византийские традиции, но и мощнейший пласт народной культуры, а также современные вкусы и пристрастия украинской казацкой элиты того времени» [56]. Не случайно современные украинские исследователи называют этот стиль «казацким барокко».

Барокко оказалось максимально соответствующим украинской ментальности с ее противоречивыми чертами – внешним спокойным достоинством и благородством, особой любовью к украшениям и, вместе с тем, внутренней дисгармонией и взволнованностью. Эта противоречивость сформировала и особый эстетический вкус. Искусству барокко довелось воплотить присущие украинскому национальному характеру противоположные начала: оптимистичность, нашедшую выражение в стремлении к праздничности, поэтичности, любви к ярким цветам, густому растительному орнаменту, но вместе с тем, склонность к печали, оттенок легкой задумчивости и даже растерянности. Основными чертами украинского художественного мышления стали метафоричность и чувствительность, нашедшие свое выражение в особой декоративности,

которая стала основой художественного мира «казацкого барокко».

Доминирующими орнаментами для вышивок на народной украинской одежде до XIX в. все же считаются орнаменты геометрические. Об этом еще в конце XIX в. писал в своей статье «Отличительные черты южно-русской народной орнаментики» Федор Волк, но там же он отмечал, что постепенно растительные или сильно геометризированные растительные орнаменты, которые являются производными от геометрических, становятся характерной особенностью орнамента украинских вышивок [67, с. 32].

Наибольшие изменения приходятся на середину XIX в. В этот период происходил сложный процесс преобразования геометрических мотивов в растительные формы. Растительные мотивы постепенно занимали видное место в сложных орнаментальных комплексах. Распространились такие узоры, как «сосенки», «хвойки», «березки», «вазонки», листья дуба, цвет калины и другие. Сложные композиции из растительных мотивов живописного характера стали доминирующими конце XIX в. на севере Киевщины, на Сумщине, юге Черниговщины, Волыни.

По словам Ю.И. Ивановой, в самом общем виде символику растений и цветов можно определить как вечное цветение, бессмертную красоту [41, с. 102]. Часто в декоре одежды цветок трактуется обобщенно – как форма, объединяющая художественные достоинства разных представителей местной флоры, особенно те виды, которые встречаются в народных поверьях, фольклоре и поэзии. Цветок символизирует женское начало, развитие и быстротечность жизни. Цветы отображают радость существования, это символ мира, любви, дружбы. Красный цветок – знак земной любви, сексуальной привлекательности. Лучеобразно расположенные лепестки вызывают ассоциации с Солнцем, светом. Раскрытие цветка – символ духовного рождения человека. Кроме цветка, неотъемлемой частью орнамента был листок и бутон, которые составляют неразрывную

композицию тройственности: рождения, развития, и бесконечности жизни. Буйное цветение ассоциируется с вневременным образом «райского сада».

Интересно отметить, что в устном фольклоре украинцев между растениями, представленными там, и названиями орнаментальных мотивов, изображенных на костюме, есть разногласия. В вышивках можно встретить все растения, которые упоминаются в обрядовых песнях и используются в семейной обрядности; зато там почти нет названий орнаментов, которые бы ассоциировались с легендами апокрифического смысла, используемых с лечебными и магическими целями, растений-оберегов. Можно предположить, что отсутствующие в орнаментах этой группы растений не случайно: они были относительно табуированными, их не изображали, в частности на одежде.

Одним из весьма распространенных орнаментов в XIX в. становится мотив «виноград», «лоза», который до сих пор является одним из наиболее часто употребляемых в вышивках на одежде почти всех регионов Украины. Причем еще в середине XIX в. этот рисунок чаще встречался в геометрических формах и только к началу XX в. приобрел натурализованные очертания, превратившись в детальные сюжетные изображения виноградных гроздьев или композиции из переплетенной виноградной лозы. Этот мотив довольно распространен на правом берегу Днепра, в южных регионах Украины, на Буковине. Характерно, что этот орнамент часто используют для свадебной одежды, что дает нам возможность провести аналогии со свадебными обрядовыми песнями, где виноград ассоциируется с веселой, доброй жизнью.

С символикой ягод можно соотнести и такой популярный мотив вышивки, как «калина». На Украине она издавна считалась символом любви, счастья, богатства, красоты и надежды. Калина символизировала женщину «в полной силе» и была неотъемлемой частью брачной обрядности. В России калина часто символизировала девичество, то же значение имела и вишня

[40, с. 52].

Среди цветов самое почетное место принадлежало тысячелистнику, который в народе называют деревцем. Когда цветы отцветают, ветер разносит семена. Но где бы ни проросло это растение, оно всегда цветет. Поэтому люди вплетают его в венок, как символ стойкости. Ромашка приносит не только здоровье, но и добро и нежность. Вплетают ее с гроздьями калины, с усиками хмеля – символом гибкости и ума. Это растение издавна воспето в песнях и легендах. Парень часто сравнивается с хмелем. Цветы нежно синего цвета, будто глаза девушки, вплетают в веночек как символ красоты, здоровья, силы и преданности. В полном веночке соседствуют василек и любисток. Бессмертник в венке символизирует здоровье. Внимание людей всегда привлекала яркая красота маков. Этот красивый цветок стал символом девичьей красоты. Парни цепляли маки в петлицу. Красный цвет цветка символизировал искренние и чистые чувства. С древних времен в Украине мак имел священное значение. Люди верили, что мак обладает волшебной силой, которая может защитить от любого зла. Нежный и трепетный цветок несет в себе незабвенную память рода. Девушки на головы надевают веночки из семи маков, обещая этим ритуалом сберечь и продолжить свой род. Свадебный венок из маков – символ девичества, непорочности.

Роза – любимый цветок украинцев и обозначала бесконечное солнечное движение с вечным возрождением. «Роза», от малороссийского «рожа» – символ красоты, ласки и веселости. Вишневый и яблоневый цвет считался символом материнской любви. Символическое значение имели и другие растения: мята, ряст, папоротник. Когда появлялась первая зелень и зацветал ряст, все спешили к лесу, чтобы истоптать это растение. При этом приговаривали:

Топчу, топчу ряст, ряст.

Бог здоровья даст, даст.

Дай, Боже, дожидать,  
Чтобы на тот год топтать.

Считалось, если человек «притронется» к живой природе, он воспримет от неё силы и здоровье. Цветы подснежника – предсказателя тепла, символ надежд на лучшее будущее. Благодаря своей красоте и потому, что они одними из первых открывают весенний карнавал цветения, подснежники почти полностью истреблены. Они занесены в Красную книгу и нуждаются в охране. В украинском фольклоре есть место и майским ландышам. Приглашая девушку к танцу, парень дарил ей букет этих белых, подобных жемчужинам, цветов. Обмен букетиками иногда означал согласие на бракосочетание. Если же девушка была не согласна, она бросала букет на землю. Ландыш, который в народе называют «лилия долин», сегодня также находится на грани истребления.

Особо уважают на Украине синеглазый барвинок. Не найдется в Украине такого села или города, где бы не было этого растения. Всегда свежий и зеленый, даже под снегом, он стал символом вечной жизни, крепкой любви и счастливого брака. Поэтому этот цветок часто участвует в свадебных обрядах. Барвинок также является символом красоты. Издавна считалось, что растение дарует девушке красоту. Считается, что это растение оберегает от нечистых сил и колдовства.

До нашего времени сохранилось много праздников, обычаев, обрядов, и почти в каждом почетное место занимают цветы. Самое почетное место в украинском доме всегда отводилось освященным растениям. У украинского народа есть три праздники: Ивана Купала, Маковея, Троица, на которых освящают цветы.

Древо Жизни (Мировое Древо) – архетип, мощнейший сакральный символ, использование которого в свадебном вышивке несет очень сильное смысловую нагрузку. Значение его в том, что все живое в мире – это часть большой неразрывной системы бытия. Древо Жизни, Древо Счастья, или



Райское Древо изображают как главный элемент композиции. Структура Древа Жизни отражает мифологические представления наших предков о мироздании. Крона дерева – это мир богов, ствол – материальный мир, а корни – подземный загробный мир. Иногда мир потусторонний отделяют горизонтальной линией. В изображениях часто Древо Жизни вырастает из маленького горшка, который А.И. Афанасьев трактует как прошлую жизнь, основу мироздания [5, с. 24].

Композиционная схема Древа обычно начинается с большого цветка – солнца потустороннего, и завершается также большим цветком – солнцем Творца. Их вышивают разными по строению и узору, но одинаковыми по размеру. Эти основные цветки также символически сочетают в себе солнечную отцовскую и водную материнскую энергии. И солнце, и живительная влага одинаково важны для развития Райского Древа. Дерево украшают цветами, желудями, почками, птицами. Цветы могут символизировать красоту и молодость, желуди – семейное счастье, виноградная лоза с гроздьями – семейное благосостояние.

### **3.3. Зооморфный орнамент**

В зооморфном (зверообразном) орнаменте присутствуют стилизованные изображения животных, птиц, насекомых, обитающих в данной местности. Например, часто встречается изображение коня, оленя, льва (барса), реже можно увидеть змею, лягушку, собаку, медведя. Символику священных животных рассматривает В.Я. Дашкевич [29].

Конь считался хранителем дома. Он воспринимался как самое сильное домашнее животное, к которому даже домовый относится с почтением. В одной из легенд указывалось, что желтый конь есть солнце утреннее или весеннее, белый конь – солнце полуденное или летнее, пегий или вороной конь означал закатное или зимнее солнце. Кони играли важную роль в различных обрядах и на различных предметах.

Собака символизировала верность, память, благодарность, послушание, бдение; бегущая с поднятым хвостом – победу, с поджатым – поражение.

Олень, по традиционным народным верованиям, мыслился одним из перевозчиков солнца. Но чаще всего с образом оленя связывалось представление о добре, веселье и счастье.

Лев воплощал отвагу и силу, храбрость, милость и великодушие, гнев, неистовство.

Змея, свившаяся в круг – рассуждение, предосторожность; на жертвеннике или в руках богини – здоровье; обвившаяся вокруг палки – медицину; кусающая свой хвост – вечность.

Птица — один из любимых и наиболее распространенных образов русской вышивки. Птица вбирала в себя множество различных символов, приносящих человеку добро. Неразрывно с женским началом жил в птице символ плодородия, символ матери, охраняющей своих птенцов и устраивающей дом, гнездо. Поэтому на концах свадебного полотенца обязательно вышивали двух птиц, чтобы было между мужем и женой согласие, а в доме мир, любовь и добро. Жених и невеста, изображенные в образе уточки и селезня, олицетворяли собой еще и начало новой жизни, творцами которой по древней легенде были две птицы. Из птиц составляют самостоятельные узоры в разных композициях. Например, характерен мотив дерева с сидящими на нем птицами, изображение птицы, несущей что-либо в клюве, а также птицы с птенцами. Из птиц в вышивках изображали: петуха, голубя, кукушку, сову, лебедя, павлина, ворона и других; из насекомых: муху, бабочку, паука, летучих жуков.

Аист – «солнечная» птица, символизировала кротость, любовь, почтение к родителям. Появление аистов связано с приходом весны, поэтому они считаются символом обновления природы, знаком благих вестей.

Петух – древний символ Солнца, огня. Приветствующий рассвет,

петух означал бдение, бодрствование, неусыпность, изображение петуха служило оберегом от темных сил и несчастий.

Голубь – целость, чистоту. Два целующихся голубя с распростертыми крыльями — любовь, дружбу, супружескую верность.

Сова – мудрость, бодрость и бдение.

Журавль – благоразумие, бдение, осторожность.

Лебедь – любовь, верность, красота.

Павлин – почитался в качестве символа Солнца, а также воскресения, весны, любви и бессмертия, красоты и достоинства. Павлин с распущенным хвостом мог означать гордость и тщеславие.

Пеликан – чадолюбие, искупление.

Ворон – целитель, прорицатель; сидящий на горке ворон символизировал брачный союз или супружескую верность.

Во многих случаях зооморфные орнаменты являются своеобразными, присущими данной вышивальщице, изображениями, в которых отражается ее индивидуальное видение узора. В подобных орнаментах символы и знаки выступают в разнообразных, часто причудливых сплетениях (однако с сохранением традиционных требований к композиции).

Смысл использования образов животного мира обусловлен диалектикой первоначального отношения человека к природе: с одной стороны – подчеркнута ее загадочность, могущество и сила, с другой – сосуществование мира человека и животных.

### **3.4. Символика цвета в ансамбле украинского костюма**

Важнейшую функцию в создании образа традиционного украинского костюма выполняет цветовое решение. Цвет является одним из средств постижения и упорядочения мира. Он наделяется образной и символической значимостью, связанной с выражением эмоционального состояния, сообщения определенной информации для социума, выявления

гармонического единства с миром: непосредственно с окружающей природой и опосредовано – с мирозданием.

В классификации, разработанной в психологии, выделяются две группы цветов: первая из них включает теплые, «стимулирующие» цвета, связанные с процессами активизации и напряжения (красный, оранжевый, желтый и белый), а вторая группа состоит из холодных цветов, соотносимых с процессами пассивности и расслабления (синий, индиго, фиолетовый и черный); зеленый цвет может относиться к обеим группам, наделяясь статусом переходного.

Колорит тканей и декора костюма имеет особенности в разных регионах Украины. Подробно рассматривает цветовой строй вышивки, Т. Николаева пишет, что в конце XIX – в начале XX в. на Черниговщине, Полтавщине и правобережном Полесье преобладала монохромная орнаментация женских сорочек: вышивали красным или белым цветом. Для Киевской, Черкасской областей и частично Подолья была характерна двуцветная красно-черная вышивка. Иногда к этому «двуколору» добавляли третий – желтый или зеленый. Исследовательница отмечает, что от юго-западного Подолья начинается ареал полихромии, который расширяется на запад [68, с. 277]. В полихромной вышивке Приднестровского Подолья и Гуцульщины преобладает красно-черная основа. Иногда в ней присутствует золотая или серебряная нитка. Вышивка белым по белому или серой небеленой ниткой была распространена в Херсонской области, встречалась на Волыни, Покутье и на Закарпатье. У карпатских горцев одноцветные вышивки белым, черным или красным цветом сохранялись до начала XX века в будничной или погребальной одежде. Постепенно монохромность вытесняется полихромией с использованием красных, оранжевых, желтых и др. ниток [68, с. 278]. В северной части Закарпатья доминировал красный и синий цвет, в некоторых районах популярным считался вишневый и зеленый цвета. Богатым красочным колоритом отличалась одежда северной

Буковины. В декоре использовались металлические пластинки, цветной бисер, золотая и серебряная нить, что добавляло разнообразия декору.

Рассмотрим символику некоторых цветов в ансамбле костюма. Белый цвет сорочки символизирует чистоту, невинность, добродетель, радость, добро, исцеление, удачу, победу над злыми духами. Белизна ассоциируется с верхними потусторонними сферами, небом, дневным светом, небесными светилами и водой, поэтому белый цвет во всех культурах связывается с божеством и духовностью. В организме человека молоко и мужское семя белого цвета, поэтому он ассоциируется со вскармливанием и любовью, союзом матери и ребенка, а также мужчины и женщины.

В декоре рубах-вышиванок всех регионов Украины преобладает красный цвет. Издавна красный являлся синонимом красоты. Красный – это цвет любви, торжества и славы, не случайно во многих традиционных культурах он выступает доминирующим не только в одежде невесты, но и присутствует на всех предметах окружающих жениха и невесту как пожелание радости и богатства [19, с. 817]. Цвет определяет душевное состояние. Например красный тёплый – солнце, цвет крови, очарование, а холодный красный – это чистота, радость, юность и молодость. Дополнительный красному – зеленый цвет, составленный из синего – цвета неба и желтого – цвета земли, означает весну, юность, надежду [18, с. 136]. Это цвет растительности; отсюда все его позитивные значения: произрастание, весеннее возрождение природы, урожай.

Символика синего исходит из очевидного физического факта — синевы безоблачного неба. В мифологическом сознании небо всегда было обиталищем богов, духов предков, ангелов; отсюда главный символ синего — божественность. Сопряженные с ним значения — таинственность, мистицизм, святость, благородство и чистота (духовность), постоянство (в вере, преданности, в любви), совершенство, высокое происхождение (голубая кровь), правосудие (божье дело). Другие наиболее часто встречающиеся

ассоциации на слово синий: море, прохлада, лёд. Синий как цвет неба и моря символизирует безграничные дали и бесконечные глубины. В народной символике Центральной Европы синий считается цветом верности, но в то же время и цветом таинственности. Негативная символика синего исходит из близости этого цвета к черному, то есть цвету смерти и зла. Кроме того, синий — антипод красного и желтого, символов жизни, радости и цветения.

Черный – это цвет Праматери-Земли, однако часто он имеет негативный смысл: смерть, разложение, ночь (как время пассивности), печаль, горе. Позитивные значения черного: молодость, красота, покой (отдых). Особенно ценится черный на мусульманском Востоке.

## ВЫВОДЫ

Традиционный костюм как феномен этнической культуры, является элементом «малой традиции», основная ценностная составляющая которой характеризуется как сохранение витальных ценностей. Основная функция народного костюма - определение этнической идентичности индивида. Традиционный костюм, по аналогии с традиционной культурой, можно назвать «защитным поясом», отделяющим культурное от природного, а так же «защитным механизмом», по аналогии с традицией, направленным на сохранение этнической общности. Семантика украинского костюма приобретает глубокое символическое значение в связи с ритуалом, посредством которого упорядочивается окружающее пространство, возникает гармоническое единство материального и духовного. Человек ощущает себя частью целого: семьи, рода, народа.

Развитие украинского костюма на всех его этапах проходило в тесной связи с другими культурами. Традиционный наряд раскрывает глубинные корни истории украинского народа, связанные с культурой Триполья, скифов, с раннеславянским периодом, а особенно с высшими достижениями культуры Киевской Руси. Этнические контакты с Польшей, Румынией, Австро-Венгрией, Германией сказались в образе традиционной одежды украинцев.

XVII - XVIII столетия – важный этап в развитии украинской художественной культуры в целом и непосредственно стилевых особенностей костюма. Украинский костюм конца XVII – начала XVIII в. развивался в сложном взаимодействии культуры Востока и Запада с ориентацией на существующий на тот период западноевропейский стиль барокко. Однако, базируясь на древних традициях, украинский костюм не принял механически черты западноевропейского стиля барокко, но создал свой ярко выраженный национальный стиль. Сформировавшись на местных традициях, украинский костюм в стиле барокко отличается декоративностью,

выразительностью форм, глубоким символизмом.

Изучение символики национальной одежды показало, что ансамбль костюма является своеобразным текстом культуры, в котором с помощью символов проявлена модель мира, идея коллективного родового начала.

В процессе изучения целостного образа украинского костюма была выявлена семантика его элементов. Данная система основывается на пространственных представлениях традиционного мировоззрения, в которых костюм выстраивается по аналогии с макрокосмом – основной моделью для знаковых построений становится модель Мирового Древа, или как варианта Мировой Горы. В семантике украинского костюма прослеживается характерная для данной модели трехчастная структура, в соответствии с которой части костюма делятся на принадлежность к Верхнему, Среднему и Нижнему миру.

Для декорирования костюма используются разнообразные виды ручной вышивки, техники аппликации, шитья шнуром, набойка. Создание костюма – это процесс, требующий внимания, спокойствия, определенной погруженности в себя, длительности во времени. Орнаментальные мотивы украинских вышивок уходят своими корнями в местную флору и фауну, в историческую традицию. В глубокой древности основные орнаментальные мотивы отображали элементы символики различных древних культов. На протяжении многовековой истории искусства вышивки содержание символических изображений сохранилась благодаря традиции. По мотивам орнаменты вышивок делятся на три группы: геометрические (абстрактные), растительные и зооморфные (животные). Архетипические мотивы и символы разных времен и народов, отражаясь в декоре украинского костюма, перекликаются с украшениями других видов украинского прикладного искусства, имеющих обрядовую направленность, в частности, с узорами иконописи, с орнаментами, наносимыми на писанки, дерево и металл, узорами керамических изделий, украшениями тканей.



## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Раскройте суть понятия «ансамбль» в искусстве применительно к комплексу костюма.
2. Какие факторы оказали влияние на формирование комплекса традиционного украинского костюма?
3. Влияние культур каких народов можно увидеть в традиционном украинском костюме?
4. Назовите характерные признаки искусства барокко в западной Европе. В чем особенность «украинского барокко» по сравнению с западноевропейским?
5. Раскройте суть понятия «символ». Что такое символизм, символика, символическое мышление?
6. Дайте определение понятия «архетип».
7. Какую роль в ритуале играет костюм?
8. Какие функции выполняет традиционный украинский костюм?
9. Как соотносится мифологическая трехчастная модель мира и ансамбль традиционной одежды?
10. Назовите основные составляющие комплекса костюма.
11. Какие функции выполняет головной убор?
12. Раскройте символику головного убора. Какое место в модели мира он занимает?
13. Какие виды головных уборов мужчин Вы знаете? Какова их символика? Какие архетипические образы можно выявить в мужском головном уборе.
14. Какие виды женских головных уборов Вам известны? Раскройте символическую основу каждого из них.
15. Какие символические функции выполняла рубашка-«вышиванка» (сорочка)? В чем закономерность расположения декора на рубашке или сорочке?

16. В чем символика мужских штанов и женской понёвы, запаски, плахты и юбки украинцев? Какое место в модели мироздания они занимают?
17. Какие Вы знаете разновидности верхней одежды? Дайте интерпретацию символики верхней одежды мужчин и женщин.
18. Какие существуют виды обуви? Символы какой из трех частей мифологического мироздания можно встретить на обуви?
19. Какую символическую роль выполняет пояс? Какие виды поясов встречаются в украинском костюме?
20. Какова символическая роль орнаментального декора одежды украинцев?
21. Раскройте символическое значение основных геометрических символов.
22. В чем особенность растительного орнамента? С чем связано распространение в декоре одежды растительной орнаментики?
23. Какие орнаментальные мотивы растительного мира наиболее распространены в украинском искусстве? В чем их символическое значение?
24. Изображения каких животных и птиц можно встретить орнаментах декора украинского костюма? Объясните их символическое значение.
25. Дайте интерпретацию символики цвета в ансамбле украинского костюма.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд./ С.С. Аверинцев. – К.: Дух і Літера, 2001. – 652 с.
2. Амброз А.К. Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками»)/ А.К. Амброз // СА. – 1965. – № 3. – 11-12.
3. Анненкова Л.М. Реальность и горизонты декоративного творчества / Л.М. Анненкова // Художественное творчество. – 1986. – 238-253.
4. Архимандрит Иов (Геча). Традиция и пророчество / Архимандрит Иов (Геча) // Личность и традиция: Аверинцевские чтения / Сост. К.Б.Сигов. – К.: Дух і літера, 2005. – С. 37-41.
5. Афанасьев А.И. Древо жизни / А.И. Афанасьев. – М.: Современник, 1982. – 464 с.
6. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу / А.И. Афанасьев. – М., 1991.
7. Белецкий П.А. Украинская портретная живопись XVII - XVIII вв. / П.А. Белецкий. – Л.: Искусство, 1981. – 256 с.
8. Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція і орнаментация / В. Білецька // Матеріали етнографії і антропології, - Т. 21-22.- К, 1929.
9. Більчук Н.Л. Кордоцентризм як методологічний принцип цілісного розуміння людини та її місця в суспільстві: Дис. канд. філос. наук: 09.00.03 / Національний аерокосмічний ун-т ім. М.Є.Жуковського "ХАІ" / Н.Л. Більчук. – Х., 2001. – 178 с.
10. Біляшівський М. Дещо про українську орнаментику/ М. Біляшівський // Сяйво. – 1913. – №3.
11. Богомолов В.Б. История костюма и орнамента восточных славян. Методические указания к семинарским занятиям по курсу "История костюма и материальной культуры" / В.Б. Богомолов. – Омск, 1990. – 24 с.

12. Васіна З.О. Український літопис вбрання. Т.2: XIII - початок XX ст.: Науково-художні реконструкції / З.О. Васіна. – К.: Мистецтво, 2006. – 448 с.
13. Вейс Г. История культуры народов мира. Костюм. Украшения / Г. Вейс. – М: Эксмо, 2004. – 960 с.
14. Велева Т.П. Символика цветов украинского венка [Электронный ресурс] / Т.П. Велева // <http://moy-bereg.ru/simvolika-tsvetov/simvolika-tsvetov-ukrainskogo-venka.html>.
15. Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов / Н.Н. Велецкая. – М.: Наука, 1978. – 480 с.
16. Власов В.Г. Архетип // Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10т. – Т. I: А. – СПб.: Азбука классика, 2005. – С. 483-485.
17. Власов В.Г. Венец, венки // Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. – СПб.: ЛИТА, 2001. – Т. 2. – С. 99-100.
18. Власов В.Г. Зеленый цвет // Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. – СПб.: ЛИТА, 2001. – Т. 3. – С. 136-137.
19. Власов В.Г. Красный цвет // Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. – СПб.: ЛИТА, 2001. – Т. 3. – С. 817-818.
20. Власов В.Г. Круг // Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. – СПб.: ЛИТА, 2001. – Т. 4. – С. 16-17.
21. Власов В.Г. Омфал // Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10т. – Т. VI: Н-О. – СПб.: Азбука классика, 2007. – С. 453-454.
22. Власов В.Г. Символизм // Власов В.Г. Новый энциклопедический

- словарь изобразительного искусства: В 10т. – Т. VIII: Р-С. – СПб.: Азбука классика, 2008. – С. 776-788.
23. Власов В.Г. Синкретизм // Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10т. – Т. VIII: Р-С. – СПб.: Азбука классика, 2008. – С. 823.
  24. Власов В.Г. Украинское барокко // Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10т. – Т. IX: Ск-У. – СПб.: Азбука классика, 2008. – С. 714-716.
  25. Вышиванка [Электронный ресурс] // <http://ru.wikipedia.org>.
  26. Гасюк Е.О., Степан М.Г. Художественное вышивание / Е.О. Гасюк, М.Г. Степан. – К.: Вища школа, 1986.
  27. Горнфельд А.А. Символисты / А.А. Горнфельд // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона [Электронный ресурс] // [www.rubricon.com](http://www.rubricon.com).
  28. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции / А.В. Гура. – М.: Индрик, 1997. – 912 с.
  29. Дашкевич В.Я. До питання про заложені тварин в уявленнях українського народу / В.Я. Дашкевич // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К.: Либідь, 1991. – 640 с.– С. 527-540.
  30. Женский украинский костюм / Авторский проект NARODKO.RU [Электронный ресурс] // <http://www.narodko.ru/article/kogu/ukr>.
  31. Зайченко В. Сюжетні вишивки на рушниках / В. Зайченко // Родовід. – № 16. – С. 89.
  32. Захаржевская Р.В. История костюма. От античности до современности. / Р.В. Захаржевская. – 3-е изд., доп. – М.: РИПОЛ классик, 2008. – 278с.
  33. Захарчук-Чугай Р.В. Українська народна вишивка / Р.В. Захарчук-Чугай. – К.: Наукова думка, 1988. – 191 с.
  34. Зеленин Д.К. Одежда и обувь // Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография / Зеленин Д.К. – М.: Наука, 1991. – 522 с.

35. Зеленин Д.К. Писанки и крашанки // Природа и люди. – 1910. – № 24.
36. Зеленский В. Словарь аналитической психологии. Архетипы [Электронный ресурс] // <http://vocabulary.ru/dictionary>.
37. Золотницький М.Ф. Квіти в легендах і переказах. – К.: Фірма Довіра, 1992. – 207 с.
38. Иванова Ю.И. Вышивка в контексте традиционной культуры / Ю.И. Иванова // Украина: человек, общество, природа: Тезисы докладов Четвертой ежегодной науч. конф. (НаУКМА). – К., 1998. – С. 51-53.
39. Иванова Ю.И. Вышивки Южного Подолья в этнографической коллекции Национального музея истории Украины / Ю.И. Иванова // Этнография Юга Украины: Сб. науч. трудов. – Вып.1. – Одесса: Гермес, 1996. – С. 29-39.
40. Иванова Ю.И. Народное мировоззрение и орнаменты украинской вышивки на одежде / Ю.И. Иванова // Общественно-научные проблемы возрождения нации: Сб. науч. трудов. – Кн.ИИ. – Луцк: Вол. Акад. Дом, 1997. – С. 50-56.
41. Иванова Ю.И. Некоторые попытки расшифровки мотивов орнамента украинской вышивки (по фрагментам XIX века из коллекции НМИУ) / Ю.И. Иванова // Древние культуры и цивилизации Восточной Европы: Матер. 3-ей междунар. археолог. конф. студентов и молодых ученых. – Одесса, 1995. – С. 102-104.
42. Искусство символизма. Электронная библиотека. [Электронный ресурс] – М.: Директмедиа Паблишинг, 2005.
43. История костюма / Серия «Учебники XXI века». – Ростов-Н/Д: Феникс, 2001.
44. Кара-Васильева Т.В. Українська вишивка. – К.: Либідь, 1993. – 133 с.
45. Квадрат // Энциклопедия знаков и символов [Электронный ресурс] // <http://sigils.ru/symbols/kvadrat.html>.

46. Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре 18 – первой половины 20 вв.: Опыт энциклопедии / Под ред. Т.Г. Морозовой, В.Д. Синюкова. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1995. – 383 с.
47. Кирсанова Р.М. Русский костюм и быт XVIII-XIX веков / Р.М. Кирсанова. – М.: Слово, 2002. – 219 с.
48. Китова А. Полотняний літопис України. Орнамент середньодніпрянських рушників в етнокультурному просторі України. – Черкаси, 1999. – 190 с.
49. Киштеева О.В. Хакасский костюм в художественном пространстве традиционной культуры: Автореф. дис. кандидата культурологии: 24.00.01 / Кемер. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово, 2009. – 20 с. [Электронный ресурс] // <http://www.dissercat.com/content/khakasskii-kostyum-v-khudozhestvennom-prostranstve-traditsionnoi-kultury>.
50. Котенко В. Украинская одежда XIV – XVIII вв. и костюм запорожского казачества / В. Котенко [Электронный ресурс] // [http://fstanitsa.ru/4/88\\_1.shtml%20](http://fstanitsa.ru/4/88_1.shtml%20).
51. Круг // Энциклопедия знаков и символов [Электронный ресурс] // <http://sigils.ru/symbols/krug.html>.
52. Курочкин А.Ф. Растительная символика обрядности украинцев // Обряды и обрядовый фольклор. – М.: Наука, 1982. – 138-163.
53. Левит С. Символизм // Левит С. Культурология. XX век. Энциклопедия [Электронный ресурс]/ С. Левит // [terme.ru/dictionary](http://terme.ru/dictionary).
54. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство: 2-е изд., испр. / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1995 – 320 с
55. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – М.: Республика, 1991. – 525 с.
56. Макаров А. Світло українського барокко. – К., 1994 [Электронный ресурс] / А. Макаров // <http://utopiya.spb.ru>.

57. Маслова Г.С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX - начала XX в. / Г.С. Маслова. – М.: Наука, 1984. – 215 с.
58. Матейко К.І. Український народний одяг / К.І. Матейко. – К.: Наукова думка, 1996. – 194 с.
59. Моррис Ч. Основания теории знаков / Ч. Моррис // Семиотика. Антология / Под ред. Ю.С. Степанова. – М.: Академический проект. Деловая книга, 2001.
60. Найден О.С. Сакральна та космологічна символіка образів в українському народному мистецтві / О.С. Найден // Українська художня культура. – К., 1996. – С. 186-203.
61. Неклюдова Т.П. История костюма. – Ростов н/Д: Феникс, 2004. – 336 с.
62. Никищенко Ю.И. Вышивка на одежде в контексте традиционной культуры Украины / Ю.И. Никищенко // Культурологические студии: Сб. науч. трудов. – Вып.2. – М.: Изд. дом "KM Academia", 1999. – С. 230-246.
63. Никищенко Ю.И. К специфике бытования орнаментов в традиционной культуре / Ю.И. Никищенко // Научные записки НаУКМА: Сб. науч. трудов. – Т. 13. Теория и история культуры. – М.: КПВД "Педагогика", 1999. – С. 57-63.
64. Никищенко Ю.И. Обрядово-мифологический уровень бытования вышивки на одежде / Ю.И. Никищенко // Магистериум: Сб. науч. трудов. – Вып. пятый: Культурология. – М.: Стилос, 2000 – С. 83-89.
65. Никищенко Ю.И. Символика вышивок / Ю.И. Никищенко // Украина на рубеже тысячелетий: этнос, нация, культура: Доклады и сообщения II Междунар. Конф. – Кн. 1-2. – М.: Изд-во Ассоциации этнологов, 2000 – С. 469-473.
66. Никищенко Ю.И. Символика отдельных геометрических орнаментов украинской вышивки / Ю.И. Никищенко // Научные записки НаУКМА:



- Сб. науч. трудов. – Т. 20-21. – М.: изд. дом "KM Academia", 2002. – С. 76-80.
67. Никищенко Ю.И. Символика растительных орнаментов украинской вышивки на одежде начала XX века / Ю.И. Никищенко // Научные записки НаУКМА: Сб. науч. трудов. – Т.19. Теория и история культуры. – М.: изд. дом "KM Academia", 2001. – С. 30-34.
68. Ніколаєва Т. Український костюм. Надія на ренесанс / Т. Ніколаєва. – К.:Дніпро, 2005. – 320 с.
69. Попович М.В. Мироззрение древних славян / М.В. Попович. – К. Наукова думка, 1985. – 167 с.
70. Постникова Т. Образ как символ. Понятие образа у Флоренского [Электронный ресурс] / Т. Постникова // <http://organon.cih.ru/opyt/postnikovam02.htm>.
71. Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси / Б.А. Рыбаков. – М.: Наука, 1987. – 783 с.
72. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. – М.: Наука, 1981. – 607 с.
73. Символ // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона [Электронный ресурс] // [www.rubricon.com](http://www.rubricon.com).
74. Символизм // Национальная психологическая энциклопедия [Электронный ресурс] // <http://vocabulary.ru/dictionary>.
75. Срезневский И. Об обожании солнца у древних славян / И. Срезневский // Журнал Министерства народного просвещения. – 1846. – № 7. – 47-48.
76. Тарабукин Н.М. Очерки по истории костюма / Н.М. Тарабукин. – М.: ГИТИС, 1994. — 155 с.
77. Тищенко О.Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII - XVIII ст.). - К., 1992. - 191 с.
78. Топоров В.Н. Гора / В.Н. Топоров // Мифы народов мира.

- Энциклопедия: В 2 т. – Т.1 А-К. – М.: Советская Энциклопедия, 1980. – 672 с. – С. 311 – 314.
79. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс: Культура, 1995. – 623 с.
80. Украинский венок [Электронный ресурс] // <http://ounce.su/ukrainskij-venochek.html>.
81. Украинский народный костюм [Электронный ресурс] // [http://www.costumehistory.ru/view\\_post.php?id=59](http://www.costumehistory.ru/view_post.php?id=59).
82. Украинский национальный головной убор [Электронный ресурс] // [http://www.narodko.ru/ahat/nat/ukrainckii\\_nacionalnyi\\_golovnoi\\_ubor.htm](http://www.narodko.ru/ahat/nat/ukrainckii_nacionalnyi_golovnoi_ubor.htm).
83. Флоренский П.А. Символическое описание / П.А. Флоренский // Феникс: Сборник художественно-литературный, научный и философский. – Кн. 1. – М., 1922. – С. 80-94.
84. Флоренский П.А. Сочинения в четырех томах / П.А. Флоренский. – Т. 3(1). – М.: Мысль, 1999. – 624 с.
85. Что символизировал венок в разных культурах [Электронный ресурс] // <http://otvet.mail.ru/question/12005035>.
86. Юнг К.Г. Архетип и символ [Электронный ресурс] // <http://studentdream.narod.ru/ung.htm>.

## **ИЛЛЮСТРАТИВНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ**

Таблица 1.2. История украинского костюма



1.2.1.



1.2.2.



1.2.3.



1.2.4.



1.2.5.

- 1.2.1. Трипольские мужчины. Реконструкция костюма Зинаиды Васиной.  
1.2.2. Бляшка с изображением скифа, охотящегося на зайца. Золото. 7–2 вв. до н.э. Эрмитаж. Санкт-Петербург.  
1.2.3. В.М. Васнецов. Князь Александр Невский. Эскиз росписи Владимирского собора в Киеве. 1885-1893. Государственная Третьяковская галерея. Москва.  
1.2.4. Гуцул в традиционном костюме.  
1.2.5. Одежда тохарской военной знати.



Таблица 1.2. История украинского костюма



1.2.6.



1.2.7.



1.2.8.



1.2.9.



1.2.10.

1.2.6. Портрет Данилы Ефремовича. 1752. НХМУ. Киев.

1.2.7. Портрет султана Мехмеда IV. 1642.

1.2.8. Христофор Колумб. Испанская школа. Конец XV – начало XVI в. Галерея портретов. Инсбрук. Австрия.

1.2.9. Портрет Семена Дениско. XVIII в. НХМУ. Киев.

1.2.10. Турецкие солдаты.



Таблица 1.2. История украинского костюма



1.2.11.



1.2.12.



1.2.13.



1.2.14.

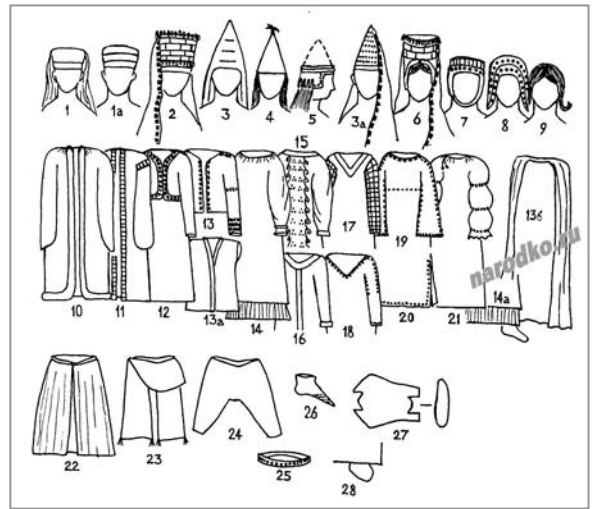
- 1.2.11. Портрет Василя Гамалеи. Середина XVIII в. НХМУ. Киев.  
1.2.12. Пьеро делла Франческа. Встреча Соломона и царицы Савской. Вторая половина XV в. Фреска в базилике Сан-Франческо в Арrezzo. Италия.  
1.2.13. Бархат аксамиченный (золотный). XVI в. Италия.  
1.2.14. Верхняя одежда. Польша. Ткань: камка, бархат. XVII век. Италия.



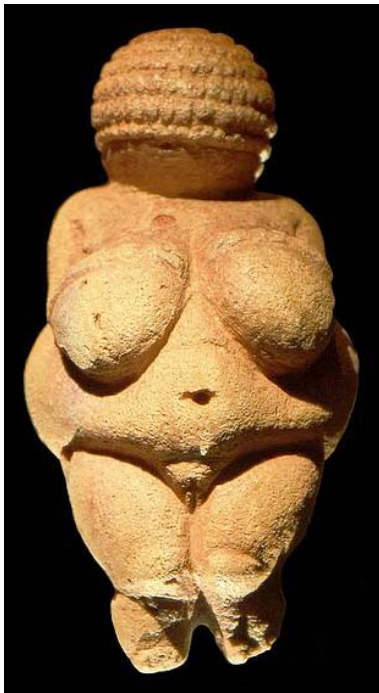
Таблица 1.2. История украинского костюма



1.2.15.



1.2.16.



1.2.17.



1.2.18.



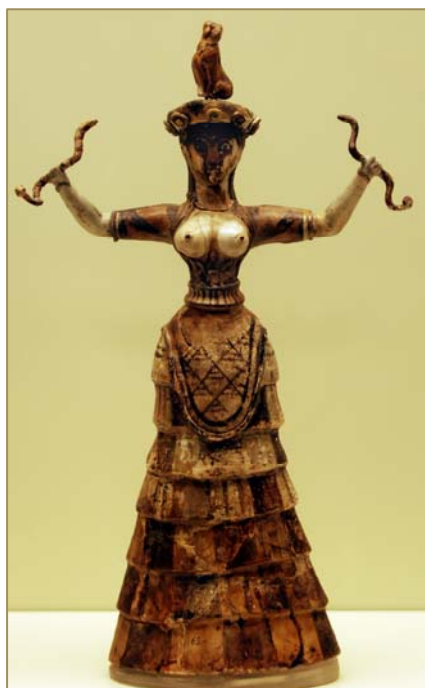
1.2.19.

- 1.2.15. Трипольские женщины. Реконструкция костюма Зинаиды Васиной.  
 1.2.16. Женский костюм скифов V–IV вв. до н.э.  
 1.2.17. Венера из Виллендорфа. 22-24 тысячи лет до н.э.  
 1.2.18. Идол. Греция. VI в. до н.э.  
 1.2.19. Одежда пожилой крестьянки. XVIII в. Украина.

Таблица 1.2. История украинского костюма



1.2.20.



1.2.21.



1.2.22.

1.2.20. К. Трутовский. Через кладку. 1875.

1.2.21. Богиня змей. Около 1500 до н.э. Ираклион.

1.2.22. Одежда крестьянской девушки. XVIII в. Украина.



Таблица 1.2. История украинского костюма



1.2.23.



1.2.24.



1.2.25.



1.2.26.



1.2.27.

1.2.23. Император Алексей III Великий Комнин и императрица Феодора. 1374.

1.2.24. Ткань. Византия. XI в.

1.2.25. В.М. Васнецов. Княгиня Ольга. Эскиз росписи Владимирского собора в Киеве 1885-1893. ГТГ. Москва.

1.2.26. М.В. Нестеров. Княгиня Ольга. 1911.

1.2.27. Саккос. XVII в. Россия. Золото, серебро, драг. камни, жемчуг, шитье, аксамит двойной петельчатый (Италия). Государственная Оружейная палата. Москва.



Таблица 1.2. История украинского костюма



1.2.28.



1.2.29.



1.2.30.



1.2.31.



1.2.32.

- 1.2.28. Карло Кривели. Архангел Михаил. 1476. Фрагмент. Раннее Возрождение. Италия.  
1.2.29. Витторе Кривели. Святая Катерина. 1481. Раннее Возрождение. Италия.  
1.2.30. Св. Анастасия и Ульяна. Икона XVIII в. Конотоп. Сумская область. НХМУ. Киев.  
1.2.31. Дама с единорогом. Вкус. Фрагмент. Шпалера XV в. Музей Клюни. Париж.  
1.2.32. Персидский ковер. XVI в. Музей исламского искусства. Стамбул.



Таблица 1.2. История украинского костюма



1.2.33.



1.2.34.



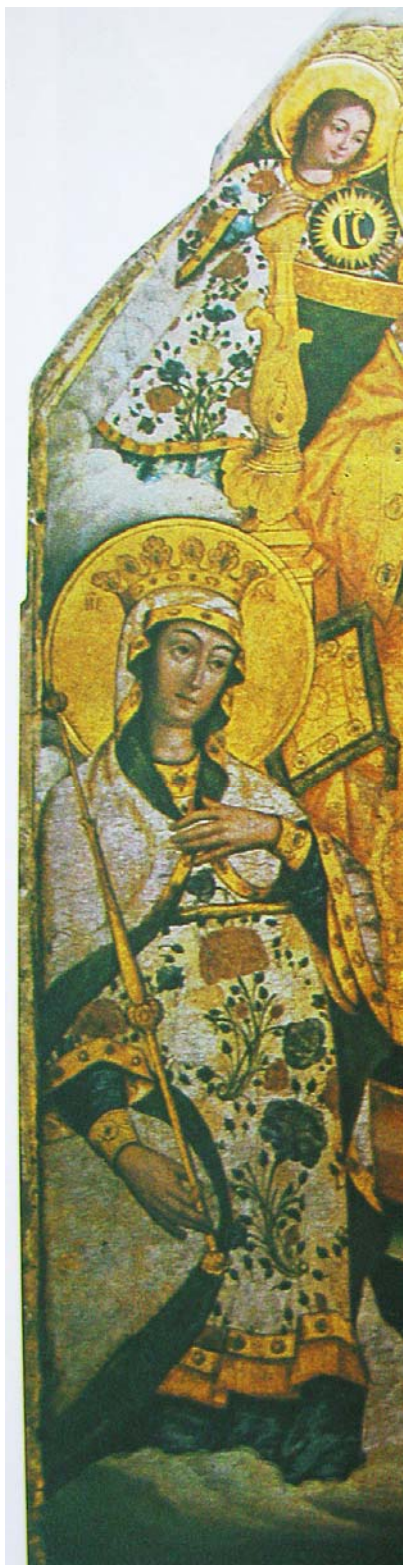
1.2.35.



1.2.36.

- 1.2.33. Св Варвара и Катерина. Икона XVIII в. Конотоп. Сумская область. НХМУ. Киев.  
1.2.34. Карло Кривели. Мария Магдалина. 1487. Фрагмент. Раннее Возрождение. Италия.  
1.2.35. Мотив иранских шелковых тканей.  
1.2.36. Парча. XVII в.





1.2.38.



1.2.37.



1.2.39.

1.2.37. Животворная Жировицкая икона Богородицы Нежности. Конец XVII в. Волынская область.

1.2.38. Моление. Икона 1769. Фрагмент. Березна. Черниговская область.

1.2.39. С. Боттичелли. Рождение Венеры. 1482-1485. Фрагмент. Уффици. Флоренция.





1.3.1.



1.3.2.



1.3.3.

1.3.1. Г.Смольский. Свадебное шествие. 1967.

1.3.2. Молодожены. 1930-е. Фото М.Сеньковского.

1.3.3. Так выглядят молодожёны и сегодня на настоящей гуцульской свадьбе.





1.3.4.



1.3.5.



1.3.6.

1.3.4. Ф.Кричевский. Невеста. 1910.

1.3.5. Моление. Фрагмент. Икона 1769. Березна. Черниговская область.

1.3.6. Святая Варвара. Икона 18 в. Киевская область.





1.3.7.



1.3.8.

1.3.7. Гуцульский женский свадебный костюм.

1.3.8. Гуцульский женский свадебный костюм. Дипломная работа студентки 5 курса ХГФ Т. Андреевой (квалификация - специалист). Руководитель А.И. Носенко. 2011.





1.3.9.



1.3.10.



1.3.12.



1.3.11.



1.3.13.

1.3.9. Головной убор гуцульской невесты.

1.3.10. Т. Андреева. Гуцульский женский свадебный костюм. Кептарь. Сорочка. Головной убор.

1.3.11. Кептарь. Косовский краеведческий музей.

1.3.12. Т. Андреева. Гуцульская женская свадебная сорочка. Декор подола. Вышивка гладью.



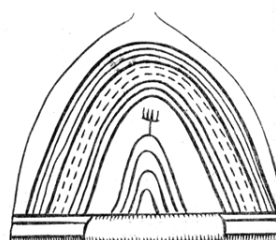
Таблица 2.1. Головной убор



2.1.1.



2.1.2.



2.1.3.



2.1.4.



2.1.5.



2.1.6.



2.1.7.

- 2.1.1. Кучма. Конусообразная меховая шапка. Галичина. Вторая половина XIX в.  
2.1.2. Мировая гора. Фрагмент миниатюры в Книге Козьмы Индикоплова. 1-я пол. XVI в.  
2.1.3. Мировая гора. Изображение на неолитической керамике. Средиземноморье.  
2.1.4. Омфал. Археологический музей. Дельфы. Греция.  
2.1.5. Скифский золотой шлем.  
2.1.6. Головной убор дервиша.  
2.1.7. И.Н. Крамской. Портрет Т.Г. Шевченко. 1871. ГТГ. Москва.



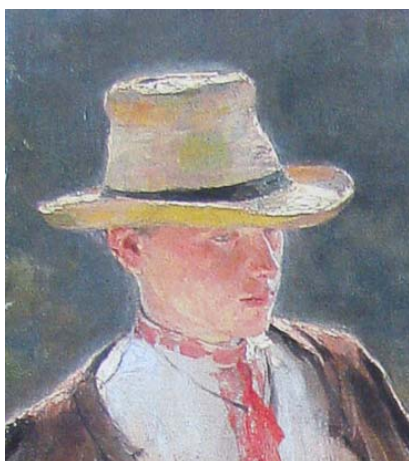
2.1.8.



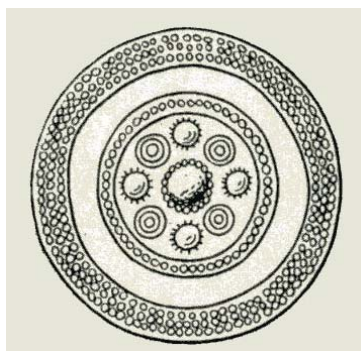
2.1.9.



2.1.10.



2.1.11.



2.1.12.



2.1.13.



2.1.14.

- 2.1.8. Портрет Богдана Хмельницкого (1595-1657).  
 2.1.9. Мавзолей в Бестаме. Конец XIII - начало XIV в. Костанайская обл. Казахстан.  
 2.1.10. Портрет Семена Дениско. XVIII в. Фрагмент. НХМУ. Киев.  
 2.1.11. Н.К. Пимоненко. Идилия. Соломенный брыль. 1908. Фрагмент. НХМУ. Киев.  
 2.1.12. Знак Солнца. Триполье.  
 2.1.13. Гуцул. Фото.  
 2.1.14. Елена Кульчицкая. Верхняя мужская одежда и головной убор. Гуцульщина. 1935.



Таблица 2.1. Головной убор



2.1.15.



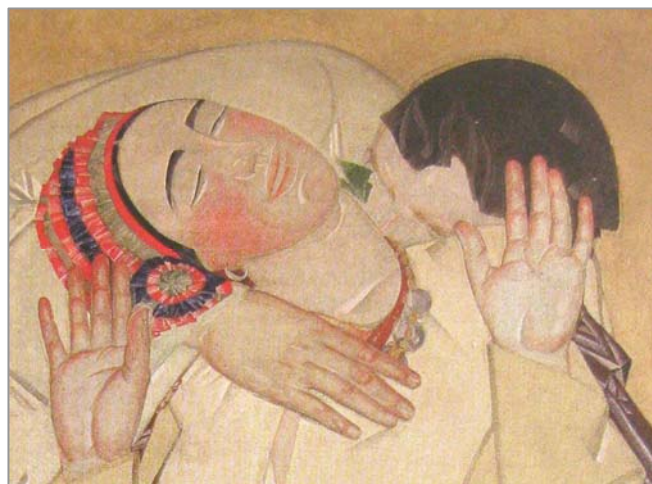
2.1.16.



2.1.18.



2.1.17.



2.1.19.

2.1.15. В.А. Тропинин. Девушка из Подолья. 1800-е. Фрагмент.

2.1.16. Т.Г. Шевченко. Катерина 1842. Фрагмент.

2.1.17. Диадема. Эллинистический период. Греция. Золото. Британский музей. Лондон.

2.1.18. В.А. Тропинин. Девушка украинка в пейзаже. 1820-е. Фрагмент.

2.1.19. Ф.Г. Кричевский. Любовь. Триптих. Жизнь. Фрагмент. 1925 - 1927. Фрагмент.



Таблица 2.1. Головной убор



2.1.20.



2.1.21.



2.1.22.



2.1.23.



2.1.24.

2.1.20. В.Е. Маковский. Украинская девушка. 1879.

2.1.21. И.Е. Репин. Украинка у плетня. 1875. Фрагмент.

2.1.22. Эхнатон и Нафертити. Около 1345 до н.э. Амарна. Новый музей. Берлин.

2.1.23. И.Е. Репин. Портрет С.М. Драгомировой. 1889. Фрагмент.

2.1.24. Елена Кульчицкая. Свадебный венок дружки. Львовская область. 1913.



Таблица 2.1. Головной убор



2.1.25.



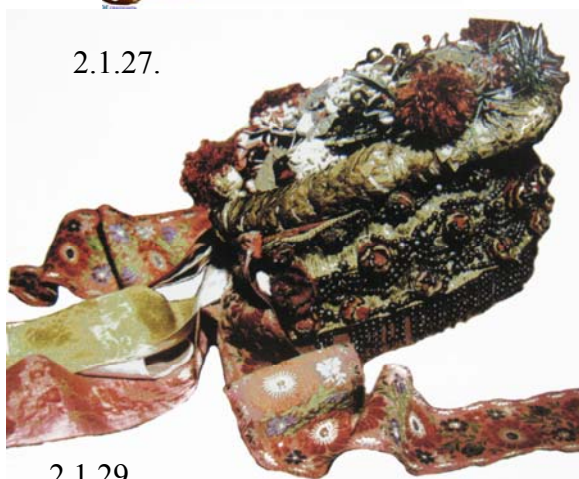
2.1.26.



2.1.28.



2.1.27.



2.1.29.



2.1.30.

- 2.1.25. Свадебный венок. Львовская область. Начало XX в.  
2.1.26. Диадема. IV в. до н.э. Листовое золото, проволока. Греция. Государственное собрание древностей. Мюнхен. Германия.  
2.1.27. Венок из дубовых листьев. Середина IV в. до н.э. Золото. Из женского погребения в Вульчи. Этрурия. Грегорианский археологический музей. Ватикан. Рим.  
2.1.28. Роспись купола пареклесия. Монастырь Хора (Карие Джами). 1315–1321. Стамбул.  
2.1.29. Свадебный венок. Конец XIX - начало XX в. Западное Подолье.  
2.1.30. Девичий свадебный венок. Полтавская область



Таблица 2.1. Головной убор



2.1.31.



2.1.32.



2.1.33.

- 2.1.31. Головной убор невесты. Гуцулы. Начало XX в. Ивано-Франковская область.  
2.1.32. Женский свадебный головной убор. Конец XIX в. Волынская губерния.  
2.1.33. Свадебный головной убор. Западная Украина.



2.1.34.



2.1.35.



2.1.36.



2.1.38.



2.1.39.



2.1.37.

2.1.34. Антонина Иванова. Пряха. 1919. Фрагмент. НХМУ. Киев.

2.1.35. Гуцулка. Фото. 1908.

2.1.36. Роксолана в тюрбане.

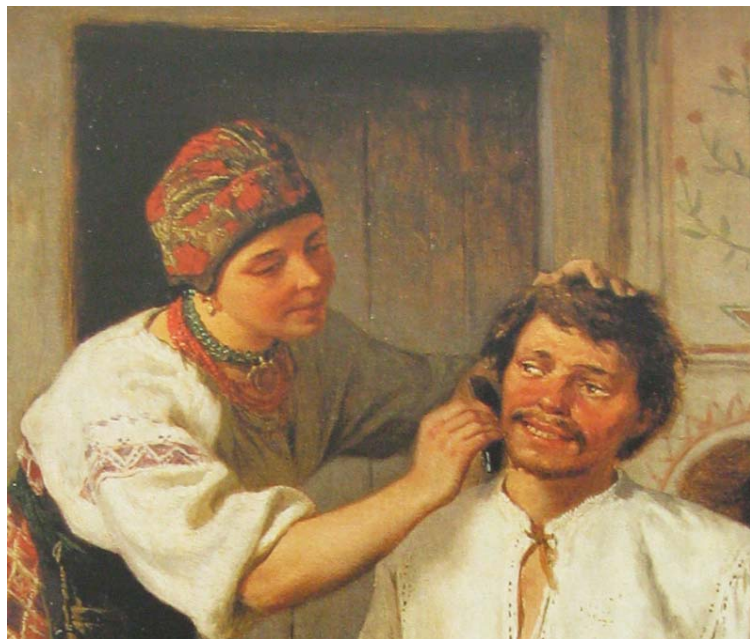
2.1.37. К.П. Брюллов. Турчанка. 1837-38. ГТГ. Москва.

2.1.38. Женский костюм. Черкасская область. Конец XIX - начало XX в. Реконструкция Т. Николаевой.

2.1.39. Т.Яблонская. Автопортрет в украинском костюме. 1946.



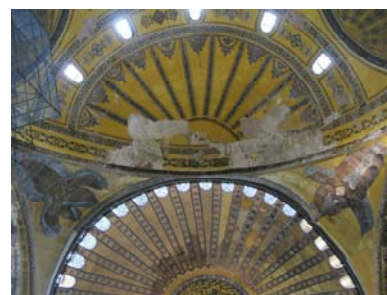
Таблица 2.1. Головной убор



2.1.40.



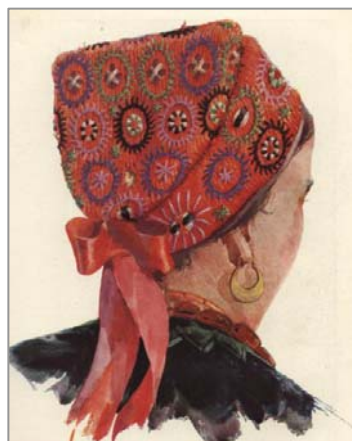
2.1.41.



2.1.42.



2.1.43.



2.1.44.



2.1.45.

2.1.40. К.А. Трутовский. Жанровая сцена. 1876. Фрагмент. (Очипок).

2.1.41. Женский очипок.

2.1.42. Купол и полукупол собора Святой Софии Константинопольской. VI в. Стамбул.

2.1.43. Женский очипок.

2.1.44. Женский очипок. Киевская область.

2.1.45. Типы женских головных уборов. XVII – XVIII в.





2.1.46.



2.1.47.



2.1.48.



2.1.49.

- 2.1.46. Украинская «намитка» из рушника.  
2.1.19. Головной убор пожилой крестьянки.  
2.1.20. Молодая гуцулка. Головной убор «намитка».  
2.1.49. Старая гуцулка в намитке из платка.

Таблица 2.2. Рубаха - «вышиванка»



2.2.1.



2.2.2.



2.2.3.

- 2.2.1. М. Брянский. Портрет Елизаветы Михайловны Дараган. 1860.  
2.2.2. Сорочка женская. 1935. с. Ясиня. Закарпатская область.  
2.2.3. Т.Н. Голембиевская. Подруги. 1959. Фрагмент.



Таблица 2.2. Рубаха - «вышиванка»



2.2.4.



2.2.5.



2.2.6.



2.2.7.



2.2.8.



2.2.9.



2.2.10.

2.2.4. Сорочка женская. Косовский краеведческий музей. Прикарпатье.

2.2.5. Рубаха женская.

2.2.6. Сорочка женская. Фрагмент. Начало 20 в. Ивано-Франковская область.

2.2.7. Сорочка женская. Фрагмент. Национальный музей им. Т.Г.Шевченка. Коломыя.

2.2.8. Сорочка женская. Черным по белому. Косовский краеведческий музей.

2.2.9. Сорочка женская. Красным по белому. Косовский краеведческий музей.

2.2.10. Сорочка женская. Косовский краеведческий музей.



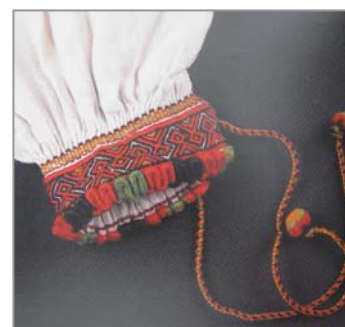
Таблица 2.2. Рубаха - «вышиванка»



2.2.11.



2.2.12.



2.2.13.



2.2.14.

- 2.2.11. Сорочка женская. Фрагмент. 1968. с. Виженка. Черновицкая. Область.  
2.2.12. Сорочка мужская. Фрагмент. Первая половина 20 в. Ивано-Франковская область.  
2.2.13. Сорочка женская. Фрагмент. Начало 20 в. Ивано-Франковская область.  
2.2.14. Сорочки мужские и женская (в центре). Косовский краеведческий музей.



Таблица 2.2. Рубаха - «вышиванка»



2.2.15.



2.2.16.



2.2.17.



2.2.18.

2.2.15. Женская сорочка. Фрагмент. Вышивка бисером. Закарпатье.

2.2.16. Сорочка женская. Фрагмент. Вышивка бисером. Национальный музей им. Т.Г.Шевченка. Коломыя.

2.2.17. Сорочка женская. Фрагмент. Вышивка бисером. Национальный музей им. Т.Г.Шевченка. Коломыя.

2.2.18. Женская сорочка. Закарпатье.



Таблица 2.3. Штаны, понёва, запаска, плахта и юбка



2.3.1.



2.3.2.



2.3.3.



2.3.4.

2.3.1. Казак Мамай. Народная картина. (Шаровары).

2.3.2. Гачи. 1925. с. Космач. Ивано-Франковская область.

2.3.3. Н.К. Пимоненко. Идиллия. 1908. Фрагмент. (Мужские шаровары и женская юбка).

2.3.4. К.А. Трутовский. Жанровая сцена. 1876. Фрагмент. (Шаровары).



Таблица 2.3. Штаны, понёва, запаска, плахта и юбка



2.3.5.



2.3.6.



2.3.7.



2.3.8.



2.3.9.

2.3.5. Понева. Киевская Русь.

2.3.6. Тимофей Бойчук. Женщины возле яблони. 1920. (Запаска).

2.3.7. К. Трутовский. Через кладку. 1875. (Плахта).

2.3.8. Украинский костюм. Плахта. Косовский район.

2.3.9. Украинский костюм. Запаска. Косов.



Таблица 2.4. Верхняя одежда. Кептарь



2.4.1.



2.4.2.



2.4.3.



2.4.4.

2.4.1. Распятие с изображением козацкого старшины Сулимы. (Жупан).

2.4.2. Портрет Данилы Ефремовича. 1752. (Опонча).

2.4.3. Ф.Кричевский. Автопортрет в белом кожухе. 1926-1932.

2.4.4. В.Зарецкий. Солдатка. 1987-88. Фрагмент. (Кожух).



Таблица 2.4. Верхняя одежда. Кептарь



2.4.5.



2.4.6.



2.4.7.



2.4.8.



2.4.9.

2.4.5. Ф.Кричевский. Невеста. Фрагмент. 1910. (Халат-мантя).

2.4.6. Ф.Кричевский. Невеста. Фрагмент. 1910. (Халат-мантя).

2.4.7. И.Е. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1891. (Мантя-чуга).

2.4.8. Женская свадебная мантя.

2.4.9. Молодожены. 1930-е. (Женская - мантя, мантя, мужская - жупан).



2.4.10.



2.4.11.



2.4.12.



2.4.13.

2.4.10. Кептарь. 1950. с. Ричка. Ивано-Франковская область.

2.4.11. Кожух. 1925. с. Заречье. Ивано-Франковская область.

2.4.12. Кептарь. 1947. с. Косовская поляна. Закарпатская область.

2.4.13. Кептарь. Обратная сторона. 1947. с. Косовская поляна. Закарпатская область.



Таблица 2.4. Верхняя одежда. Кептарь



2.4.14.



2.4.15.



2.4.16.

2.4.14. Кептарь. Начало 20 в. с. Пистынь. Ивано-Франковская область.

2.4.15. Кептарь. Обратная сторона. Начало 20 в. с. Пистынь. Ивано-Франковская область.

2.4.16. Сердак. 1940. с. Ясиня. Закарпатская область.



2.5.1.



2.5.2.



2.5.3.



2.5.4.

2.5.1. Типы обуви разных слоев населения. XI – XV в.

2.5.2. Лыковые постолы - укр. личаки. Плетеная из лыка обувь Полесья.

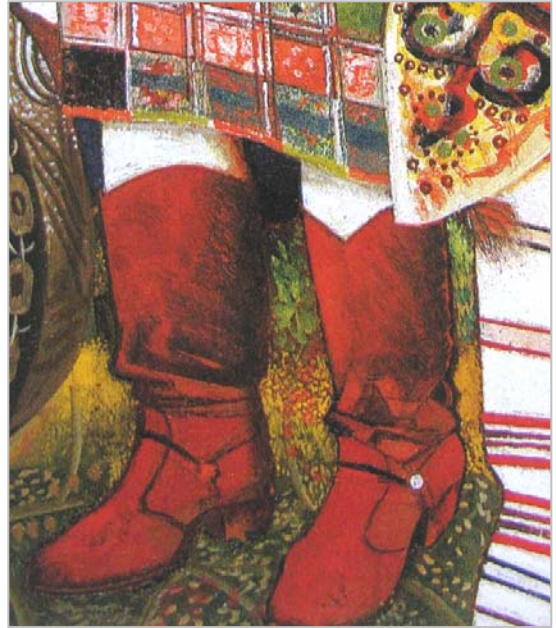
2.5.3. Морщуни. Постолы.

2.5.4. Обувь невесты. Гуцульщина.





2.5.5.



2.5.6.



2.5.7.



2.5.8.



2.5.9.

2.5.5. Л. Долинский. Портрет Константина Корняка младшего. Конец 18 в. Фрагмент.

2.5.6. В. Зарецкий. Солдатка. 1987 - 1988. Фрагмент. Женские сапоги (укр. чоботи).

2.5.7. Сапожки декорированные гвоздиками.

2.5.8. Чоботи «рисовані» (укр.). С. Голови, Верховинский р-н, Ивано-Франковская обл.

2.5.9. Женские сапожки ( укр. чоботи). 1930-е. Гуцульщина.



2.5.10.

2.5.11.



2.5.12.

2.5.10. Шкарпетки. 20 в. с. Шепит. Ивано-Франковская область.

2.5.11. «Капці». 20 в. с. Шепит. Ивано-Франковская область.

2.5.12. Онучи. Начало 20 в. Ивано-Франковская область.





2.6.1.



2.6.2.

2.6.1. К. Маковский. Запорожский казак. 1884

2.6.2. Слуцкие пояса. 18 в.





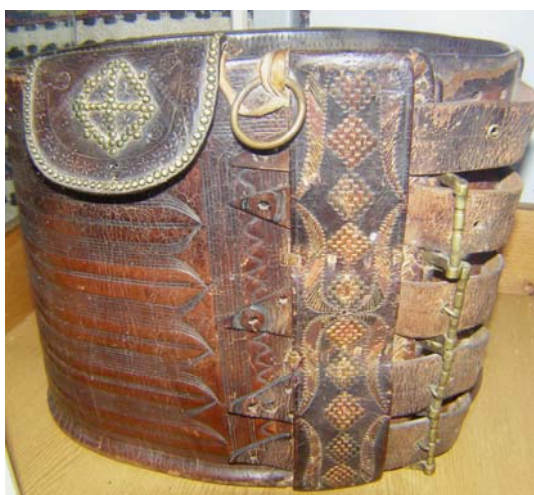
2.6.3.



2.6.5.



2.6.4.



2.6.6.



2.6.7.

2.6.3. Пояс «гаманець». 19 в. Косовский краеведческий музей

2.6.4. Пояс «черес». 19 в. Косовский краеведческий музей

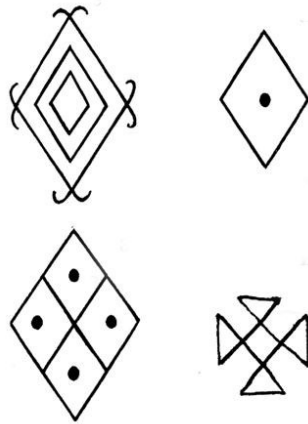
2.6.5. Домотканый женский пояс – «крайка» (укр.). Косовский краеведческий музей

2.6.6. Пояс «черес». 19 в. Косовский краеведческий музей

2.6.7. К. Трутовский. Через кладку. Фрагмент. Мужской пояс «кушак». 1875



Таблица 3.1. Геометрический орнамент



3.1.1.



3.1.2.



3.1.3.



3.1.4.



3.1.5.



3.1.6.



3.1.7.

- 3.1.1. Варианты ромбического знака плодородия.  
3.1.2. Сорочка женская. Фрагмент. 1935. с. Ясиня. Закарпатская. область.  
3.1.3. Украинская писанка.  
3.1.4. Женская статуэтка. Триполье.  
3.1.5. Сорочка женская. Фрагмент. 1910. с. Пистынь. Ивано-Франковская область.  
3.1.6. Украинский рушник. Фрагмент.  
3.1.7. Плахта. Надднепрянщина.

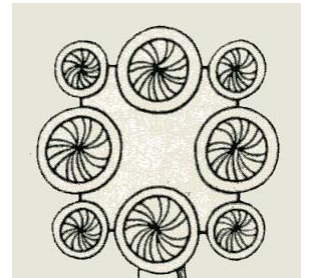
Таблица 3.1. Геометрический орнамент



3.1.8.



3.1.9.



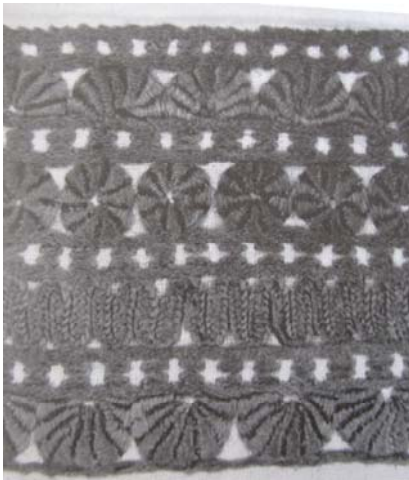
3.1.10.



3.1.11.



3.1.12.



3.1.13.



3.1.14.



3.1.15.

3.1.8. Ленты головного убора. Начало 20 в. Закарпатская область.

3.1.9. Писанка.

3.1.10. Знаки Солнца. Бронзовый век.

3.1.11. Трипольский сосуд.

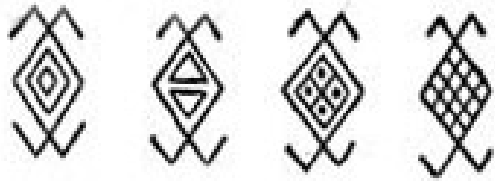
3.1.12. Кептарь. Обратн сторона. Фрагмент. 1947. с. Закарпатская область.

3.1.13. Сорочка женская. Фрагмент. 19 в. Львовская область.

3.1.14. Протогеометрическая амфора. Некрополь Керамик. Афины.

3.1.15. Женский очипок. Киевская область.





3.1.16.



3.1.17.



3.1.18.



3.1.19.



3.1.20.



3.1.21.

3.1.16. Варианты ромбо- точечной композиции.

3.1.17. Гуцульский свадебный головной убор. Фрагмент.

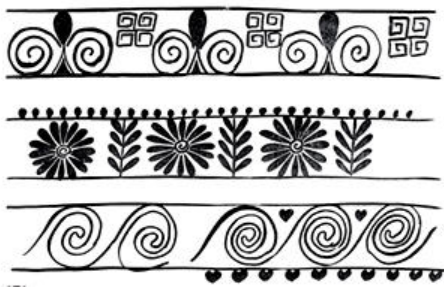
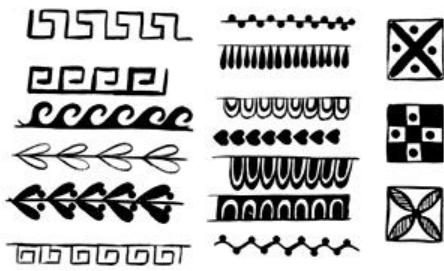
3.1.18. Рушник.

3.1.19. Варианты треугольных геометрических символов.

3.1.20. Сорочка женская. Фрагмент. Начало 20 в. Ивано-Франковская область.

3.1.21. Сорочка женская. Фрагмент. 1910-е. Ивано-Франковская область.

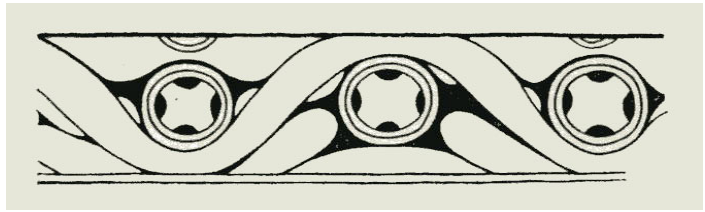
Таблица 3.1. Геометрический орнамент



3.1.22.



3.1.26.



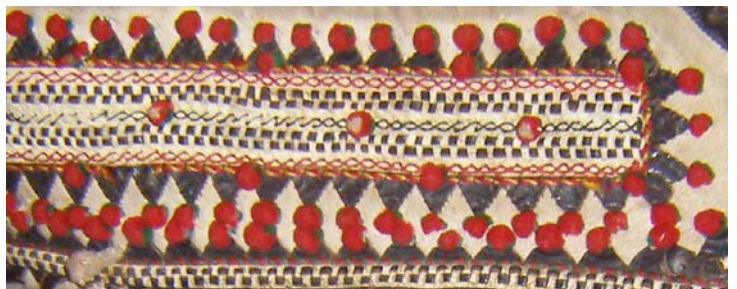
3.1.23.



3.1.24.



3.1.25.



3.1.27.



3.1.28.



3.1.29.

3.1.22. Варианты бесконечного меандрового орнамента.

3.1.23. Роспись сосуда. Триполье.

3.1.24. Сорочка женская. Фрагмент. 1920-е. Ивано-Франковская область.

3.1.25. Декор подола гуцульской свадебной сорочки.

3.1.26. Писанка. Орнамент бесконечник.

3.1.27. Декор кептаря. Фрагмент. Начало. 20 в. с. Пистынь. Ивано-Франковская область.

3.1.28. Шкарпетки - «капци». 1935. Ивано-Франковская область.

3.1.29. Онуча мужская. Фрагмент. Начало 20 в. с. Яворив Ивано-Франковская область.



Таблица 3.2. Растительный орнамент



3.2.1.



3.2.2.



3.2.5.



3.2.3.



3.2.4.



3.2.6.



3.2.7.

3.2.1. Писанка «Древо Жизни».

3.2.2. Свадебный рушник «Древо Жизни».

3.2.3. Дидух из соломы и колосьев к Рождественским праздникам. Западная Украина.

3.2.4. Кептарь. спинка. Начало 20 в. с. Пистынь. Ивано-Франковская область.

3.2.5. Св. Анастасия и Ульяна. Фрагмент. Икона 18 в. Конотоп. Сумская область.

3.2.6. Кептарь. 1939. с. Ясиня. Закарпатская область.

3.2.7. Древо Жизни. Кептарь. Фрагмент. 1939. с. Ясиня. Закарпатская. область.



Таблица 3.2. Растительный орнамент



3.2.8.



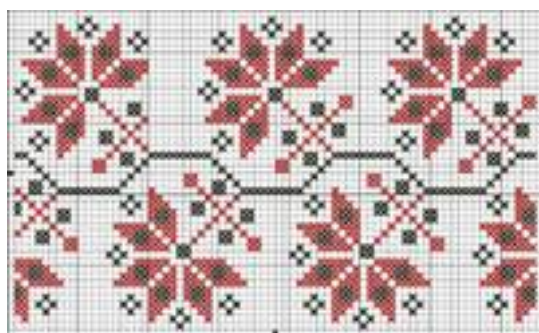
3.2.9.



3.2.10.



3.2.11.



3.2.12.



3.2.13.

- 3.2.8. Сорочка женская. Фрагмент. Начало 20 в. Львовская область.  
3.2.9. Сорочка женская. Фрагмент. Национальный музей им. Т.Г.Шевченка. Коломыя.  
3.2.10. Сорочка женская. Фрагмент. Начало 20 в. г. Калуш. Ивано-Франковская область.  
3.2.11. Кепталь. Фрагмент. Национальный музей им. Т.Г.Шевченка. Коломыя  
3.2.12. Орнамент «листья хмеля».  
3.2.13. Орнамент «калина».



3.3.1.



3.3.2.



3.3.3.

- 3.3.1. Сорочки мужские. Фрагменты. Первая половина 20 в. Ивано-Франковская область.  
3.3.2. Сорочка мужская. Фрагмент. Первая половина 20 в. Ивано-Франковская область.  
3.3.3. Сорочка мужская. Фрагмент. Первая половина 20 в. Ивано-Франковская область.