

Самара О. С.

СТРУКТУРНИЙ АНАЛІЗ ТА СЕМАНТИЧНЕ ПІДґРУНТЯ РУШНИКОВОЇ КОМПОЗИЦІЇ ТИПУ «СВІТОВЕ ДЕРЕВО»

У статті розглядаються залежності між частинами композиції, центральне місце в якій посідає зображення Світового дерева, та виводяться правила їх взаємного розміщення. На цій основі описується типова модель композиції. У результаті встановлюється, у який спосіб і з якою метою зображенням передаються деякі світоглядні уявлення давніх українців. Стаття має як теоретичне, так і прикладне значення.

Оминаючи питання про художні якості та роль у традиційній культурі як досить висвітлені на сьогодні, відразу візьмемось до аналізу зображення. Перше, і найважливіше: в цій роботі рушнікова композиція розглядається не як художнє зображення, а як ідеограма [1] на позначення певного культурного архетипу [2], оскільки в основі створення таких вишивок лежить не індивідуальна творчість, а відтворення певного культурного змісту [3].

Тож об'єкт наукового інтересу становить цей культурний зміст - семантика ідеограми, а мета статті - встановити значення зображення шляхом аналізу його побудови. Дотепер дослідники вишивки зіставляли окремі знаки зі знаковою системою культури загалом [4], але зіставлення з побудовою зображення досі проведено не було, тобто невідомо, як у цих дослідженнях узгоджуються синтагматичний і парадигматичний аспекти знаків рушнікової вишивки і чи узгоджуються взагалі.

Таким чином, на сьогодні є потреба в аналізі синтагматики зображення на рушнику і верифікації даних у семантичному ключі. Такий підхід передбачає використання здобутків тартуської школи семіотики, оскільки саме там було встановлено характер залежності між знаковою системою культури, її текстами та її кодом.

За Ю. Лотманом, культура становить собою знакову систему, яка залежить у своєму існуванні від константних елементів пам'яті: єдність і неперервність культури здійснюється шляхом зіставлення нею себе з власними текстами або кодами (залежно від типу культури) [5]. Зв'язки та закони, що становлять сформовану знакову систему, незалежні від її використання чи невикористання [6]: знаки, які були включені до системи значень [7], об'єктивно зберігають свою знаковість щодо неї. Традиційно кожен рік відно-

сять до культури матеріальної чи духовної, визнаючи за речами більшу чи меншу знаковість, але уречевленість і знаковість не протиставляються, а мають комплементарний характер, як праве і ліве [8]. Зважаючи на це, сукупність предметів становить тексти культури, а сукупність знаків - культурний код.

Таким чином, аналізуючи будову зображення, можна отримати інформацію як про код, так і про правила граматики цієї знакової системи. Тут варто зазначити, що досліджується саме культура, яка створила ці тексти, тобто давньослов'янська, оскільки поширення і досить незначна мінливість цієї композиції свідчать, що її створення датується дохристиянським періодом [9]. З цього впливає, що не лише вибір знаків, які зображуються на рушнику, а й спосіб зв'язку між цими знаками відображають світоглядні уявлення.

З іншого боку, такий шлях дослідження об'єкту через те, що встановити значення одиничного ізольованого елемента неможливо, оскільки ніщо не обмежує поле його можливих інтерпретацій [10], але в композиції він формує різні зв'язки з іншими її частинами, вбудовується в неї за певними законами і через наявність цього контексту з'являється можливість встановити його значення. Отже, шлях до встановлення змісту знака лежить через дослідження композицій, до яких його включено, і тільки після цього може бути здійснено встановлення його парадигматичних зв'язків.

Сказане стосується тільки зображень, які широко розповсюджені в традиційній культурі й становлять собою інваріанти певної ідеограми, що дає змогу зіставляти їх з архетипом [11], нехтуючи елементом індивідуальної естетичної діяльності. Такий підхід можна застосовувати до рушників, вишитих до середини XIX ст. включно,

оскільки в той час відбулася зміна технік вишивання та композицій у цілому [12], внаслідок чого значення компонента індивідуальної творчості при створенні цих композицій зросло.

Відправною точкою при зіставленні структури зображення і світоглядних уявлень є Світове дерево. Як свідчать різні джерела [13], Світове дерево позначає центр світу, з'єднує рівні світобудови, маркує джерело світотворчих сил. Утім, незважаючи на нібито семантичну прозорість образу, досі немає чіткої відповіді, з якою метою Світове дерево зображується на рушнику, та ще й у складі багатопігурної композиції.

Оскільки роль Світового дерева з точки зору міфологічного світогляду полягає в організації простору, для дослідження цього питання варто звернутися до структури простору в міфологічній картині світу. У слов'янській міфології простір гетерогенний та анізотропний [14], він складається з ділянок, властивості кожної з яких опредметнені або уособлені (що відображається, зокрема, в поділі на своє-чуже) [15], посилюються в напрямі центру, спадають на периферії й різко закінчуються на її межі [16]. Такі ділянки можуть бути розташовані поруч і розділені кордонами, тоді перехід з однієї до іншої міфологічний герой здійснює стрибкоподібно [17], або вкладені одна в одну, створюючи градацію просторових концентрів [18]. При цьому межа між ділянками уявляється як «нічийний» простір, або ж простір того світу, перетинання якого утруднене і пов'язане зі змінами властивостей персонажа. У будь-якому разі кожна ділянка чітко поділяється на центр (який у своїй граничній концентрації збігається до точки) та периферію, причому центр мислиться як простір внутрішній, ущільнений, захищений, безпечний [19].

Центр світу є місцем його створення, і в протиставленні порядок-хаос - точкою найбільшого впорядкування, найбільшої безпеки і життєдайної сили. Центр світу характеризується сукупністю ознак, але його місце розташування не є чітко визначеним [20], тільки маркованим, згідно з принципом опредметнення понять, певною структурою, що позначає центр і надає йому властивостей центру. Фактично будь-яка ділянка міфологічного простору (адже вони однорангові) може бути таким центром за умови відповідного її маркування - наприклад, деревом.

Зважаючи на те, що називання є актом творення [21], а зображення - формою називання [22], приходимо до висновку, що зображення - це акт творення. Тобто, зображуючи Світове дерево, людина відтворює його в певній ділянці простору, внаслідок чого вона набуває усіх

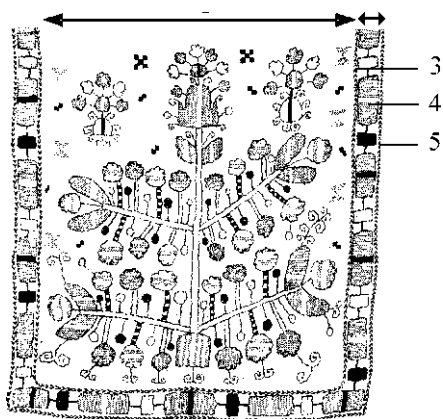
властивостей центру, причому характерні особливості/риси дерева визначають спосіб упорядкування ним світу. З цього погляду зображення Світового дерева на рушнику набуває характеру магичної дії, спрямованої на впорядкування і забезпечення простору, а оскільки принцип симпатичної магії вимагає створення подоби предмета, на який спрямовано дію [23], дерево оточено зображеннями, які моделюють відношення значимих частин решти світу (адже той не зводиться до самого лише центру).

Усі наведені нижче дані було отримано шляхом математичного аналізу частин зображення на вибірці із 90 рушників ХІХ ст., які походять переважно з Полтавщини (78 із них були люб'язно надані Українським Центром народної культури «Музей Івана Гончара», 12 - Музеєм народного декоративного мистецтва України). Спосіб аналізу дає підстави говорити про об'єктивність даних, що стосуються структури зображення, оскільки всі наведені закономірності підкріплено статистично достовірними результатами обчислень. Докладніше метод подано в іншій статті [24]. Тут варто лише зауважити, що будь-яку *інтерпретацію* наукових фактів можна і треба піддавати сумніву, але науковий результат тим достовірніший, чим менше сумніву викликають самі факти, тож статистично достовірні висновки застосовують на більшу довіру.

Якщо звернутися до зображення дерева на рушнику, то структурно-математичне дослідження виявило такі особливості. Незважаючи на наявність серед збережених рушників різного часу зображення дерева з різною кількістю гілок, для Середньої Наддніпряни, особливо ж для Полтавщини, характерне зображення дерева з п'ятьма гілками (мал. 1). Кількість гілок - величина невипадкова, адже саме з їх допомогою воно організовує простір зображення, тож кількість гілок визначає структуру цього простору. Відомо, що числа 7 і 9 вважаються сакральними, втім, у композиціях рушників вони відіграють другорядну роль [25].

Таким чином, 5 гілок (2 пари і верхівка) розділяють простір зображення по горизонталі на три частини - верх, середину і низ. Це єдина вказівка на тривірневість простору, яку вдалося виявити: так, будь-який поділ на рівні діє щодо зображення дерева, тож візерунки *під* деревом (а не при його корінні) належать до семантично іншої частини зображення і жодного відношення до вертикального членування не мають.

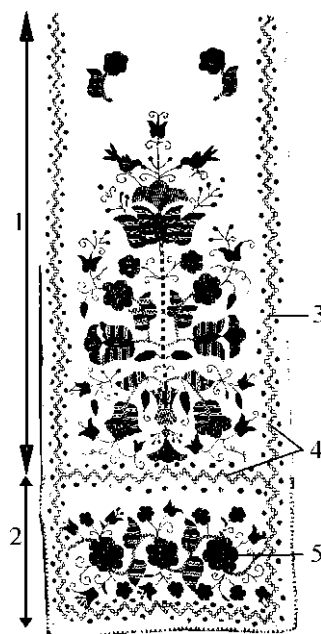
Що ж до маркерів рівнів, то на рушнику не буває маркерів низу (плазунів, риб), а при основі дерева, як і при верхівці, зображено типові



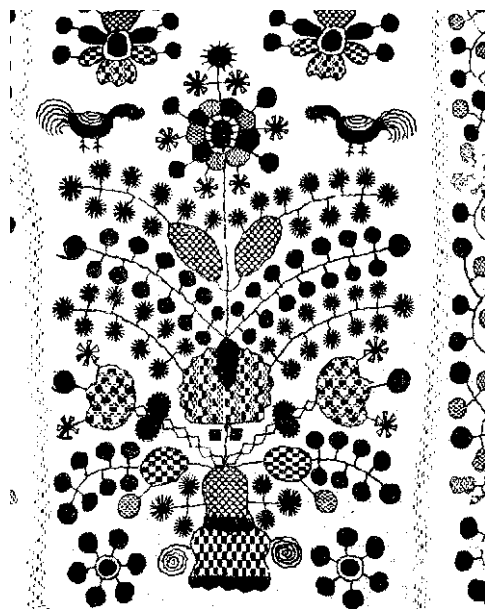
Мал. 1. Дерево має 5 гілок. Внутрішнє поле зображення (1) містить елементи геометричної та рослинної груп, зовнішнє поле (2) містить габу. Обрамлення представлено рамкою внутрішнього поля зображення (3) і загальною рамкою (5), окрайка у вигляді габи (4). Рушник № В-745, Музей народного декоративного мистецтва України. Полтавська обл., Золотоніський р-н, с. Кемберда. XIX ст.

маркери верху - солярні знаки, птахи (мал. 3). Таким чином, протиставлення верху і низу (там, де воно наявне) досягається за допомогою знаків зі схожою семантикою. Середина дерева не позначена в жодний спосіб, що характерно і для колядок [26] - середина, як і тричленність, у них виражена слабо. Оскільки уявлення про потрібне членування простору з'явилося пізніше за протиставлення верху-низу [27], є підстави говорити про те, що розробку української коломогонії було перервано християнським впливом до того, як у ній це уявлення розвинулося.

Цікаво зазначити, що навіть коріння дерева не зображується, його заступає структура, яку умовно можна назвати «горщичком» (мал. 1, 2, 3). Скидається на те, що на рушнику зумисно уникали зображувати будь-що, дотичне до нижнього світу. З огляду на маркери верху, розміщені по всьому вільному тлі при дереві [28], можна вважати, що ціле дерево поміщено в ділянку простору, наділену властивостями верху - а саме сакральну, захищену. Точніше, саме поміщення в неї дерева надає їй таких властивостей. Це в жодному разі не суперечить ідеї про поділ світу на рівні, а свідчить лише про те, що у разі зображення на рушнику підкреслено інші властивості Світового дерева. Зокрема важливим видається те, що для дерева відведено окреме поле зображення (мал. 1, 2), відділене від решти полотна замкнутим контуром [29], але це закономірно, якщо прийняти пояснення про те, що навколо дерева створюється особливий простір, який треба відокремити від решти світу.



Мал. 2. Дерево має 5 гілок. У верхньому полі зображення (1) при верхівці дерева розміщено парні елементи «квітка» та «птахи». У нижньому полі (2) розміщено базу. Обрамлення представлено загальною рамкою (3), з якою зливається рамка верхнього поля зображення (4), окрайка у вигляді бази (5). Рушник № КН-7657, Український Центр народної культури «Музей Івана Гончара». Полтавська обл., Миргородський р-н, с. Єрмаки. XIX ст.



Мал. 3. При основі дерева розміщено солярні знаки, при верхівці - птахів, а також елемент «квітка». Верхівка дерева густо оздоблена, низ оформлений «горщичком». Рушник № В-1390, Музей народного декоративного мистецтва України. Полтавська губ., XIX ст.

Таким чином дерево, розміщене на рушнику в центральній позиції, організовує простір зображення і маркує його як охоронний. Втім, цей простір не може бути пустим, нічим не

наповненим, оскільки порожнеча (як монохромність і безструктурність) має негативні конотації [30], тож навколо дерева мають бути розміщені певні знаки (мал. 1), які визначають властивості цієї ділянки простору. На площинному зображенні «навколо» трансформується в «обабіч», а значущість дерева підкреслюється його розмірами. Оскільки права і ліва (відносно дерева) частини зображення не мають жодних суттєвих відмінностей, немає підстав говорити про їх протиставлення в цьому зображенні.

Серед елементів, які оточують дерево, чітко виділяються такі чотири групи: рослинні, солярні, птахи, геометричні. Належність до тієї чи іншої групи визначалася на основі візуального представлення елемента, безвідносно до його регіональної назви чи семантичного трактування [31].

Рослинна група складається з підгруп «гілка» (фрагмент рослинного орнаменту з однією квіткою) (мал. 2, 3) і «дерево» (зменшений варіант центрального зображення з вираженою верхівкою, гілками і «горщиком») (мал. 1). Елементи рослинної групи в переважній більшості розміщені над верхівкою дерева або обабіч неї, часто у спосіб, що створює враження трійстої верхівки. Те, що в інших частинах зображення вони майже не зустрічаються, наводить на думку про їхню роль саме в наголосі на потрійності верхівки. Роль потрійності для семантики цілого зображення залишається неясною, зате цілком очевидним стає шлях появи дерев із більшою кількістю гілок [32].

Групу солярних знаків представляють елементи «сонце» (крапка чи коло в центрі й радіальні промені різної форми) (мал. 3), «квітка» (крапка чи коло в центрі, від якого радіально розходяться пелюстки різної форми) (мал. 2, 3) та «зірка» (8-частна геометрична структура). Елементи солярної групи розміщуються або при верхівці, або при основі дерева, рідко буває так, щоб вони розміщувалися в обох цих позиціях, і майже ніколи не буває, щоб на одному рушнику були елементи різних підгруп (наприклад, «сонце» і «квітка»). Виняток становить «зірка», яка ніколи не розміщується при основі дерева, отже, є атрибутом саме його верху. Зі сказаного випливає, що ці елементи семантично подібні (саме з цієї причини їх було об'єднано в одну групу).

Група птахів не розбивалася на підгрупи через її надзвичайну гетерогенність, тож для групи загалом властиве парне розміщення елементів при верхівці (мал. 2, 3) або при основі дерева, випадки розміщення в обох позиціях або в інших місцях дерева - поодинокі. Кожен із перелічених

елементів також міг бути розміщеним над деревом, найчастіше в кількості трьох, що я схильна трактувати як опосередковане позначення потрійності верхівки. Інтерпретація множинного зображення солярних знаків на позначення руху сонця [33] видається сумнівною через відсутність у зображенні протиставлення праве-ліве, а отже, відсутність категорії напрямку [34], без якої зображення позбавлене ідеї руху.

Найімовірніше, функція цих елементів у зображенні полягає в наповненні простору та визначенні його знаку: як птахи, так і солярні знаки відносяться до світового верху, благого іносвіту, тож їхня присутність у зображенні вказує на те, що це простір свій, безпечний, позитивно заряджений, що підкреслюється поміщенням знаків верху в позицію при основі дерева.

До групи геометричних елементів віднесено елементи, утворені різною кількістю квадратиків - 2-ма, 3-ма, 4-ма, 5-ма, а також елемент «чаша» (подібний до пісочного годинника або наповненої чаші) (мал. 1). З огляду на незначну кількість елементів у кожній підгрупі, якихось закономірностей виявити не вдалося, тож висновки щодо них робити рано.

Усі описані вище частини зображення від краю полотна відділяє обрамлення, складене з вкладених одна в одну рамок, яких може бути від однієї до трьох. До складу обрамлення входять рамки полів зображення (тонкі неорнаментовані замкнені контури) та крайка (представлена базою або габою) (мал. 1.4, мал. 2.5). Об'єднує ці дві підгрупи те, що вони обрамлюють рушник, набуваючи вигляду неперервного контуру.

До підгрупи рамок входять загальна рамка (обрамляє все полотно, між нею і краєм нема жодного іншого візерунка) (мал. 1.5, мал. 2.3) і рамки полів зображення, які обмежують замкнутими контурами певні композиційні його частини. Якими будуть ці частини, визначає крайка: якщо вона представлена габою (мал. 1), утворюються внутрішнє поле зображення (з деревом у ньому) та зовнішнє поле (містить габу); їх розділяє тонкий контур (в різних модифікаціях). Якщо крайка представлена базою (мал. 2), то контур, який відділяє її від дерева, зникається із загальною рамкою, утворюючи верхнє і нижнє поля зображення [35].

Таким чином, альтернативні варіанти - база і габа - визначають структуру всього обрамлення і відповідно загальний вигляд усієї композиції. База і габа подібні за зовнішнім виглядом (найчастіше це широкі смуги рослинного орнаменту) і відрізняються за розміщенням (база - чітко

під деревом, вона має вигляд широкої смуги, а габа оточує дерево знизу і з боків, найчастіше охоплюючи увесь рушник). Тож загальна заляжність композиційних частин зводиться до характеру відділення верхнього (або ж внутрішнього) поля зображення від нижнього (зовнішнього), тобто до способу відділення зображення дерева від окрайки. Причому таке відділення обов'язкове, часто воно увиразнюється роздільною смугою - лінією, розміщеною між деревом і вузьким краєм полотна.

У підсумку, звертаючись до моделі типової композиції, маємо таке: на рушнику по периметру зображення йде загальна рамка, яку дублює окрайка, представлена базою чи габою; який би варіант не був, інший тонкий контур відділяє від нього дерево. Дерево має потрійну верхівку і 5 гілок, простір між ними оформлений «зірками» або «квітками» вгорі, або «сонцями» внизу, або ж птахами при верхівці чи при основі дерева. Таким чином, на зображенні моделюються дві розділені кордонами (замкненими контурами) ділянки. Значення першої задане Світо-

вим деревом і маркерами світового верху, тож вона позначає безпечний, захищений простір, а друга вміщує знаки невизначеного змісту (рослинний орнамент). Втім, немає вагомих підстав вважати, що друга ділянка означає щось конкретне, радше це узагальнене представлення чужого - а значить, небезпечного - простору. З огляду на значення Світового дерева таке розмежування полів зображення, вочевидь, позначає відділення і захист сакрального, охоронного простору (гарантом сакральності є дерево, гарантом охоронності - замкнутий контур) від непорядкованого простору, позначеного окрайкою. Таким чином, ціла композиція означає протиставлення свого і чужого простору і становить графічне замовляння, яке моделює захищеність внутрішнього простору від усіх проявів зовнішнього. Весь рушник, зважаючи на його роль в обрядовості [36], виступає універсальним об'єктом, що за принципом симпатичної магії створює охоронний простір навколо довільного об'єкта захисту.

1. Идеограмма: Словарь русского языка / Сост. Ожегов С. И. - М.: Оникс 21 век. Мир и образование, 2005.- С. 234.
2. *Забяко А. П.* Архетипы культурные // Культурология. XX век. Энциклопедия.- Т. 1.- СПб.: Университетская книга, 1998.- С. 38-39.
3. *Бернштейн Б. М.* Традиция и канон: два парадокса // Критерии и суждения в искусствознании.- М.: Сов. художник, 1986.- С. 176-209; *Лотман Ю., Успенский Б.* О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. - Тарту, 1971.- Вып. 284, Т. 5. - С. 144-166.
4. *Рыбаков Б. А.* Язычество Древней Руси.- М.: Наука, 1987.- С. 460-556; *Китова С.* Полотняный літопис України.- Черкаси: Брама, 2003.- С. 89-108; *Маслова Г. С.* Орнамент русской народной вышивки.- М.: Наука, 1978.- С. 152-173.
5. *Лотман Ю., Успенский Б.* Вказ. праця.- С. 149.
6. Там само.- С. 147.
7. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Об искусстве.- СПб.: Искусство, 1998.- С. 43-47.
8. *Байбури А. К.* Семиотический статус вещей в мифологии // Материальная культура и мифология.- Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1981.- С. 218.
9. *Топоров В. Н.* К происхождению некоторых поэтических символов (Палеолитическая эпоха) // Ранние формы искусства.- М.: Искусство, 1972.- С. 93-98; *Гончар І.* Український рушник // Україна: Щорічник.- К.: Знання, 1966 - Вып. 22.- 1988.- С. 422.
10. *Евсюков В. В.* Реконструкция духовной культуры на примере доисторического Китая // Народы Азии и Африки.- 1986.- № 6.- С. 55-60.
11. *Самара О. С.* Реконструкція зображення за пізнішими копіями на прикладі композиції на рушнику Середньої Наддніпряни // Міністерство культури і туризму України. Львівський філіал Національного науково-дослідного реставраційного центру України. Бюлетень.- 2007.- № 9.- С. 76.
12. *Гончар І.* Вказ. праця.- С. 428-429.
13. *Топоров В. Н.* Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках.- М.: Наука, 1988.- С. 13.
14. *Кассирер Э.* Философия символических форм.- Том 2. Мифологическое мышление.- М.; СПб.: Университетская книга, 2001.- С. 99.
15. *Лисюк Н. А.* Міфологічний хронотоп.- К.: Український фітосоціологічний центр, 2006.- С. 84-88; *Байбури А. К.* Ритуал в традиционной культуре.- СПб.: Наука.- 1993.- С. 171; *Лотман Ю., Успенский Б.* Миф - имя - культура // Труды по знаковым системам.- Тарту.- 1973.- Вып. 308, Т. 6.- С. 288.
16. *Топоров В. Н.* К происхождению некоторых поэтических символов (Палеолитическая эпоха) // Ранние формы искусства.- М.: Искусство, 1972.- С. 93-98.
17. *Байбури А. К.* Ритуал в традиционной культуре.- СПб.: Наука.- 1993.- С. 183-194; *Цивьян Т. В.* К семантике пространственных и временных показателей в фольклоре // Сборник статей по вторичным моделирующим системам.- Тарту: Тартуский ун-т, 1973.- С. 13.
18. *Лисюк Н. А.* Міфологічний хронотоп.- К.: Український фітосоціологічний центр, 2006.- С. 146-164.
19. Там само.- С. 77-82.
20. *Новикова М. О.* Українські замовляння. Прасвіт українських замовлянь.- К.: Дніпро, 1993.- С. 22.
21. *Лотман Ю., Успенский Б.* Вказ. праця.- С. 286.
22. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Об искусстве.- СПб.: Искусство, 1998.- С. 43-50.
23. *Фрезер Д.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 т.- Т. 1.- М.: Терра-Книжный клуб, 2001.- С. 20-69.
24. *Самара О. С.* Вказ. праця.- С. 74-80.
25. Там само.- С. 74-80.
26. *Колядки та щедрівки: Зимовая обрядовая поэзия трудового року.-* К.: Наук. думка, 1965.- 804 с.
27. *Лисюк Н. А.* Вказ. праця.- С. 98.

28. Самара О. С. Вказ. праця.- С. 79-80.
29. Там само.- С. 78.
30. Лисюк Н. А. Вказ. праця.- С. 185-187; Байбурин А. К. Вказ. праця.- С. 117, 171.
31. Самара О. С. Вказ. праця.- С. 75.
32. Там само.- С. 79.
33. Рыбаков Б. А. Вказ. праця.- М.: Наука, 1987.- С. 468-470.
34. Топоров В. Н. Вказ. праця.- С. 94.
35. Самара О. С. Вказ. праця.- С.78.
36. Бондаренко Г. Обиденні та обітні рушники // Поетика та семантика українського рушника: образ, символ, знак.- К., 1997.- С. 5; Лупій Т. Семантика рушників у весільній, поховальній та поминальній обрядовості // Березиня.- 2000.- № 3. - С. 5-16; Лупій Т. Обрядовий рушник і міфологічна картина світу // Народна творчість та етнографія.- 2000.- № 5-6.- С. 104-109.

O. Samara

THE STRUCTURE ANALYSIS AND THE SEMANTIC BASIS OF THE WORLD TREE COMPOSITION ON UKRAINIAN RUSHNYK

The article is devoted to the structure of the World tree composition on Ukrainian rushnyks. The dependence between the parts of image and the rules of image making were being examined and the model of composition was made. The article makes clear the way and the purpose in which ancient Ukrainians convey their world structure conception. The article also represents the sense both of some composition's parts and of the entire composition. This article has both practical and theoretical application.