

Михайло Селівачов

ДО ПРОБЛЕМАТИКИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ПЕРЕД ХІХ ст.

ХІХ століття – класична доба українського народного мистецтва – стало для масової свідомості своєрідним універсальним зразком цього культурного явища. Дев'ятнадцятивічним еталоном у нас довго вимірювали чистоту й автентичність народного мистецтва в столітті двадцятому, констатуючи занепад і деградацію селянської декоративної творчості, що має бути невичерпною скарбницею споконвічних духовних надбань народу. Ще складніше говорити з подібних позицій про попередні епохи. Адже колекціонування та дослідження зразків українського візуального фольклору розпочалося тільки з кінця ХІХ ст., коли давніх пам'яток залишилось обмаль. Передусім цим зумовлена пунктирність нашого уявлення про народне мистецтво навіть ХVІІІ ст., головні особливості якого ми спробуємо тут окреслити, бодай у найзагальніших рисах.

Кілька слів про саме поняття “народне мистецтво”, що так і не змогло стати науковим терміном, загальноприйнятним і усталеним у різних регіонах світу. Слідом за грецьким *λαϊκή τέχνη* мови більшості народів розуміють під “народним мистецтвом” передусім “простонародне”, хоча, на відміну від греків, у решті країн “етнос” (*ethnos*) значно виразніше відрізняють від “нації” (як і “техніку” від “мистецтва”). У межах даної статті недостатньо місця для термінологічних екскурсів і пояснень, чому в Європі від початку ХХ ст. поступово перестали застосовувати поняття “селянське мистецтво”, чому британські фахівці часто віддають перевагу словосполученню “popular and traditional art”, деякі польські запроваджують нове поняття “*sztuka naturalna*”, у США розрізняють “American folk art” і “folk art in America” тощо.

Зазначимо тільки, що в українській культурі з її переважно хліборобським корінням і народницькою домінантою масової свідомості (що панує вже не одне сторіччя) поняття “народне мистецтво” набуло високого престижу. Його часто спрощено розуміють як основу й “оболонку” для всього декоративно-прикладного мистецтва, хоча село насправді було не стільки творцем нових форм, скільки їх інтерпретатором, зберігачем і своєрідним ретранслятором між різними поколіннями та соціальними верствами. Матеріали дослідників середньовіччя засвідчують, що практично всі важливі центри української культури містились у містах і містечках¹.

¹ Я. Д. Ісаєвич. *Джерела з історії української культури доби феодалізму*. Київ, 1972; *Історія української культури: У 5-ти томах*. Київ, 2001. Т. 2 / Ред. Я. Ісаєвич.

* * *

Розпочнемо наш огляд з килимарства, різновиду досить стабільного щодо техніки й орнаментики, хоча й порівняно пізнього на наших землях: перші свідчення про килими руського виготовлення датовані щойно XVI ст.² Іконографія килимів України XVIII–XIX ст. виказує вплив перських квіткових і малоазійських геометричних зразків. Але від східних першовзорів українські килими відрізняються насамперед стилістикою: крупнішим масштабом орнаменту щодо тла, мальовничістю, розкутим одухотворенням, на противагу карбованій ритміці та геометричній жорсткості східних виробів, які вражають передусім неймовірною складністю техніки та розкішшю.

Аналіз кількох десятків експонатів із витканими на них датами не показує істотних змін іконографії та стилістики різних типів килимів Центральної України від середини XVIII до середини XIX століття. Найрозвиненіше килимарство мала тоді Полтавщина, звідки походять величезні й величаві килими епічного звучання, тонко розроблені в м'якій золотаво-блакитній гамі. Рідше тло темно-брунатне, блідо-зелене, біле. Для Полтавщини характерні килими без облямівки або оброблені зубчиками.

Значна геометризація фітоморфних мотивів (іноді з птахами та звірами) в архаїчній манері XVIII ст. довго була притаманна ареалові між Кременчуком, Золотоношею, Переяславом, Чигирином. Для нього характерні круто закручені гачкуватими спіралями тверді гілки, жорстка графічність контурів квіток і листя, що нагадують аплікацію.

Ці ж мотиви на Київщині мають “нахил до здрібнення й витягування вбік квіток і листя, загострення їхніх контурів, групування окремих елементів у розложисті гілки”³. Це добре виявлено в килимах Сквирського повіту, де масивні галузки теплих яскравих кольорів мало не торкаються листям одна до одної, розпластані на темно-брунатному тлі, оброблені подвійною чи навіть потрійною каймою хвилястих або зигзагоподібних обрисів. У решті регіонів України кайма значно вужча. Традиційні гвоздики, троянди, виноград, тюльпаноподібні квіти тощо трактовані на Київщині умовніше, ніж на Лівобережжі: дається взнаки вплив геометричних візерунків, які переважають на правобережжі Дніпра, Поділля й Волині. Горизонтально видовжені композиції південно-західної Київщини (Уманщина) з рядами монументальних геометризованих “вазонів” (у їхній кроні часто зображені птахи) іконографічно споріднені з аналогами Поділля й Волині. Проте на Київщині вони типові у XVIII – першій половині XIX ст., а на південно-східному Поділлі продовжують домінувати до XX ст. (Ольгопільський, Балтський повіти).

Якщо у XVIII ст. “панські” килими відрізнялися від звичайних передусім ретельнішим виконанням і стриманішим колоритом, то у XIX ст. між ними посилюються іконографічні відмінності: ознаками “панських” килимів є зображення кошиків, бантів, картушів, традиційні “вазони” набувають вигадливих обрисів.

У “панських” килимах Правобережжя, де дідами були, переважно, римокатолики, бачимо явний вплив західноєвропейського гобелена з його міфологіч-

² С. А. Таранушенко. Килими // *Історія українського мистецтва: В 6-ти т.* (далі – *ІУМ*). Київ, 1968. Т. 3. С. 365.

³ Я. П. Запаско. *Українське народне килимарство*. Київ, 1973. С. 42.

ними, символічними фігуративними композиціями. Вони займають центральну частину або й усю площу килима, виконаного місцевими майстрами, що засвідчує наївна експресія у втіленні образів дам і кавалерів, грацій, лебедів і левів.

Більшу подібність іконографії та стилістики в усіх українських землях мали геометричні килими, що побутували переважно серед нижчих верств суспільства. Творча трансформація різних першовзорів згідно з уподобанням автохтонів, взаємовпливи з різними видами місцевого народного мистецтва виробили в українських килимах оригінальну стилістику, що відрізняє їх від аналогів інших народів Європи й Азії, в тому й найближче споріднених килимових виробів Молдови та Румунії.

* * *

Матеріали про українські візерункові тканини XVIII ст. скупі й уривчасті. В народному вжитку від середньовіччя домінували геометричні, зокрема смугасті, візерунки⁴. Вже у XVI ст. в Україні побутувала більшість типів тканин, відомих у народному мистецтві XIX ст. Їхній вигляд відображено в тогочасному іконописі: візерункові смуги з хрестоподібних мотивів, сітки ромбів, зигзаги, зірочки, квітки⁵. Розмаїто прикрашали рушники, хустки, скатертини – ритуальні тканини українців, усіх східних і південних слов'ян, а також народів Сходу⁶.

З XVII–XVIII ст. починається мануфактурне виготовлення шовкових і золототканих матеріалів у Бродах, Львові, Олеську, Угневі, Сокалі, Холмі, Бучачі, Корці та багатьох інших містах Галичини, Волині, Поділля. Найвідомішою була заснована 1744 р. у Станиславові ткацька фабрика поясів східного типу – кількадесятидюймової довжини, закомпонованих у широкі поздовжні, вузькі поперечні кольорові смуги з великими деревоподібними квітами на кінцях і дрібними квітковими орнаментами на полі й каймі. В Станиславові навчалися майстри з різних кінців Західної України, білоруського Слуцька⁷. У свою чергу, майстер із Слуцька налагодив у XVIII ст. виготовлення подібних поясів (на 10 см вузьких від слуцьких) на фабриці Алісова в Ніжині⁸, яку її цьому московському купцеві першої гільдії дозволили відкрити 1769 року⁹. В усіх місцевих осередках перські першовзори зазнавали модифікації, з'являлося відображення місцевої флори. Зокрема, квіти ніжинських поясів були чітко прорисовані так, як на рушниках Наддніпрянщини.

Візерункові тканини виготовляли у XVIII ст. також на Понурівській мануфактурі (Чернігівщина), шовкоткацьких закладах Києва, Корсуня¹⁰, Богуслава¹¹. Тут тка-

⁴ О. Р. Тищенко. *Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.)*. Київ, 1992. С. 115.

⁵ І. М. Кравець. Розвиток українського художнього ткацтва у дожовтневий період // *Українське мистецтвознавство*. 1969. Вип. 3. С. 64-65.

⁶ О. Грабович, Л. Волинець. *Українські рушники: Каталог виставки*. Нью-Йорк, 1981. С. 5-15.

⁷ Г. А. Кирюин. *Слуцькі пояса*. Минск, 1981. С. 6.

⁸ П. Н. Мусієнко. Тканини // *ІУМ*. Київ, 1969. Т. 4. Кн. 1. С. 266.

⁹ Л. А. Пляшко. *Город, писатель, время. Нежинский период жизни Н. В. Гоголя*. Киев, 1985. С. 21.

¹⁰ І. М. Кравець. Розвиток українського художнього ткацтва у дожовтневий період // *УМ*. 1969. Вип. 3. С. 71.

¹¹ П. Н. Мусієнко. Тканини. С. 274.

ли хустки, білі й мережані намітки. Специфікою київських плахт було застосування вовняної та шовкової пряжі. Виготовляли тканину для оббивання панських меблів, поплін тільки з вовняної пряжі, вибійні шпалери, оздоблені дрібними квіточками, розкиданими по всьому полю. Деякі монастирські ткачі виконували декоративні тканини за проектами з живописної школи Києво-Печерської Лаври¹².

Київ приваблював ткачів із різних регіонів. У Лаврській майстерні працювали в різний час вихідці з Слобожанщини, Полтавщини, Волині, Галичини, що збагачувало київське ткацтво розмаїтими напрямками, формувало його загальнонаціональне значення, сприяло зворотньому впливу на периферійні центри. Так, до маєтків Києво-Печерської Лаври належало містечко Сміла Роменського повіту Полтавської губернії – осередок ткання полотна, декорованого вибитими зображеннями квітів і букетів, запозиченими з парчі та вишивки на шовку¹³.

Ближчою до традиційного мистецтва була стилістика богуславського ткацтва. На місцевій шовкоткацькій мануфактурі виробляли ковдри й коштовні платтяні тканини. “Народні геометризовані мотиви орнаменту тут часто сполучали з реалістичними рослинними зображеннями, що їх запозичували у західноєвропейських майстрів, видозмінювали відповідно до місцевих смаків”¹⁴.

* * *

Збережені в музеях українські вишивки XVIII ст. мають мало спільного з добре відомими зразками наступного періоду, характерними рисами яких є розмаїття технік, орнаментики та регіональних відмінностей. У XVII–XVIII ст. поруч із традиційним гаптуванням сухозліткою поширилося вишивання шовком. Оздоблювали ним переважно лиштви на подолах підризників, краї простирадл, скатертин і т.п.

Ще відтоді паралельно побутують два стилістичні напрями. Один із них пов’язаний із Сходом. Це монохромні візерунки чорного, зеленого або вишневого кольору з додатком золотої чи срібної сухозлітки. Другий напрям – багатоколірний, пов’язаний з бароковою орнаментикою, надзвичайно різноманітний у тонах і деталях. У XVIII ст. рослинні елементи виконуються вибагливіше, рясніють примхливими завитками, вусиками та іншими додатковими деталями. З’являються нові близькі до природи чи умовні мотиви квіток з відігнутими пелюстками й довгими тичинками, подані у перспективному скороченні¹⁵.

Близька до фольклорної традиції група вишивок XVIII ст. червоною чи білою бавовняною заплоччю на білому полотні. Поверхня пелюсток і листя заповнена в них дрібненькими ромбами, трикутниками, квадратами тощо, немов запозиченими з церковного гаптування. Ця стилістика характерна для кілкових рушників монастирської та селянської роботи, що побутували в Подніпров’ї, Подесенні, Полтавщині впродовж наступного XIX ст. Вони зберегли бароковий тип, давні геральдичні орнітоморфні мотиви поступово трансформуються в пишні рослинні

¹² Там само. С. 272-274.

¹³ П. Н. Мусяєнко. Тканини // *ІУМ*. Київ, 1970. Т. 4. Кн. 2. С. 324.

¹⁴ Там само. С. 274.

¹⁵ М. О. Новицька. Вишивання і гаптування // *ІУМ*. Київ, 1968. Т. 3. С. 373.

форми, здебільшого закомпоновані древом, вишиті на кінцях рушника червоно-вишневими барвами так званими рушниковими швами.

Розквіт українського вишивання XIX ст. вражає ще й тим, що відбувався він у рішучій зміні функціональних, іконографічно-стильових орієнтирів. Адже тепер оздоблюють вишивкою передусім жіночу селянську сорочку, домінує властива фольклорній культурі геометрична орнаментика. Збережені ж зразки XVIII ст. засвідчують домінанту поліхромних натурно-достовірних рослинних візерунків явно не селянського походження. Ці зразки мали незначний вплив на розвиток українського народного вишивання XIX ст., яке визначило канони для культивування національної вишивки в осередках художнього промислу до кінця XX ст.

* * *

Занепад цехового керамічного ремесла в містах наприкінці XVIII ст. співпав із розквітом сільської народної української майоліки. Вона надзвичайно багата місцевою, індивідуальною своєрідністю, зберігає художні принципи ще античних витоків.

Старовинні риси найбільше виражені на Поділлі. Профільні обриси птахів, розпластані на білих поверхнях мисок із Бара і Смотрича, дуже нагадують аналоги середньовічного Середземномор'я. Гуцульські вироби близькі візантійським прототипам колористикою (біло-вохристо-зелене співзвуччя на жовтавому тлі), зірчастими композиціями, гравірованими деталями, художньою роллю затьоків поливи¹⁶.

Особливість майоліки Подніпров'я – анфасне вирішення антропоморфних персонажів, значна роль зображення винограду і риб у орнаменті. Виразний лаконізм розписів ічнянських кахлів (Чернігівщина) нагадує грецьку архаїку. Разом із лінією, велика роль належить тут кольоровим плямам, із яких складені, ніби мозаїка, профільні зображення птахів, вершників, екіпажів.

Спадщина Середземномор'я менше відбилася в мальованій майоліці Полтавщини. Там, на відміну від Правобережжя Дніпра, цехові традиції простежуються слабо, полив'яному посуду та кахлям властиві всі особливості селянської кераміки. Її декор обмежується технічними та технологічними прийомами, зокрема, різноманітними комбінаціями лінійно-крапкових елементів і фляндруванням. При всіх яскравих регіональних особливостях, українській народній майоліці притаманні риси, що домінують у загальнонаціональному масштабі. Серед них – підкреслення декором архітектоніки посуду, рішучий акцент на центральному полі композиції, площинне трактування фігуративних мотивів і схожа в усій Україні графіка в зображеннях птахів, особливо пташиних лап. Перевага віддається спіральним елементам і лотосоподібним квітам, жовто-зеленій з коричневим гамі на світлому тлі. Все це споріднює, як уже відзначалось, українську мальовану майоліку з середньовічною візантійською, а через неї – з античною.

¹⁶ А. Л. Якобсон. *Керамика и керамическое производство средневековой Таврики*. Ленинград, 1979. Рис. 83-96.

* * *

XVIII століття – доба розквіту гутного скла. На відміну від західної та центральної Європи, в Україні гутне виробництво ще в XIV–XVII ст. переноситься з міст у сільську місцевість. Це посилює вплив селянського смаку, локальні особливості.

Дослідники українського гутного скла (Ф. Петрякова¹⁷, В. Рожанківський¹⁸ та ін.) відзначають, що за якістю світло-зеленої маси і зовнішнім виглядом вироби Русі-України відповідали тодішньому загальноєвропейському рівню. Документи XVII–XVIII ст. засвідчують величезні об'єми реалізації простого й різноколірного українського (“черкаського” за тодішньою термінологією) скла в Московському царстві, а також експорт у Литву, Польщу, Німеччину й інші країни. Українських склодувів запрошували на склозаводи, які влаштовувались у Москві. Розписи емалями на світло-зеленому тлі, принесені українськими майстрами, стали у XVIII ст. типовими для підмосковного виробництва. Випускали там і посуд “на черкаський манір”.

Згодом склоробство Росії випередило з технічного погляду українське. В середині XVIII ст. через Росію в Україну прийшло виробництво кришталю, вдосконалена технологія варіння кольорового скла. Та всі ці новації майже не позначилися на сільському гутництві, технологічні можливості якого чи не найповніше виявились у виготовленні фігурного посуду у вигляді баранців, коників, пташок і, передусім, ведмедиків на трьох задніх лапах, які охоплюють голову двома передніми.

Українські варіанти весільної посудини “ведмідь” відзначалися розвиненим декором і відрізнялися від німецьких аналогів умовнішим трактуванням форм, а від російських – компактнішою композицією об'ємів.

Серед гутних виробів, які дійшли до нас, переважають різнобарвні. В Україні рідко трапляються предмети певного насиченого кольору – сині, яскраво-червоні, темно-фіолетові. Скло різного забарвлення частіше вкраплюється в основну ще гарячу масу, утворюючи мальовничі перетікання кольору, поєднання плям, вплавлені чи наліпні кольорові візерунки. З другої половини XIX ст. гуті виробляють усе більше тарного і віконного скла. Поодинокі художні вироби стають побічною продукцією.

* * *

Значний вплив на орнаментику різьбярства та інших галузей декоративного мистецтва XVIII ст. мали гравюри стародруків, кліше яких до кінця XVIII ст. переважно вирізьблювалися з дерева, а також імпортовані зі Сходу й Заходу тканини.

Синтез професійного та народного мистецтва втілений у різьбленій орнаментіці дерев'яних церков – найсамобутнішого досягнення української культури XVIII ст.

Традиції візантійського кола продовжувались у XVIII і до початку XX ст. у виготовленні деталізованих іконок і хрестів із кипарису¹⁹. У Києві їхні сюжети запозичувалися з друкованих видань Печерської Лаври. Прочани розносили цю продукцію по всій Російській імперії²⁰. Сільські майстри виконували аналогічні речі

¹⁷ Ф. С. Петрякова. *Українське гутне скло*. Київ, 1974.

¹⁸ В. Рожанківський. *Українське художнє скло*. Київ, 1959.

¹⁹ О. Т. Степанова. Матеріали до вивчення української дерев'яної різьби. Дерев'яні різьбовані на престольні хрести // *Мистецтвознавство. Збірник I Харківської секції науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, присвячується акад. М. Я. Маррові*. Харків, 1928–1929. С. 107–127.

²⁰ Н. Сементовский. *Киев и его достопримечательности*. Киев, 1852. С. 43–48.

лаконічно, простими геометричними порізками²¹. Зразки XVIII ст. часто слугували взірцями для відтворення в наступні віки.

Серед різьблених транспортних засобів виділяються чумацькі мережані вози-“мажі” та ярма Середнього Подніпров'я. Перед запровадженням залізниць чумацтво було головним засобом доставки українських товарів у морські порти. З півдня валки важких чумацьких маж, запряжених волами, вертали з сіллю, рибою, різними екзотичними товарами. Цей промисел робив чумаків заможною верствою населення, що плекала своєрідні риси побутової культури.

Одним із її виявів і був пишний декор, який вкривав усі деталі чумацьких маж. Інколи прикрашали навіть ті, що можна розглядати хіба спочиваючи під мажею в літню спеку. Можливо, в цьому є впливи пишної орнаментики ісламської культури, сфера дії якої до кінця XVIII ст. поширювалася на Південь України, що належав Оттоманській імперії.

Нові мистецькі форми зумовлювалися й вичерпанням сировинних ресурсів, матеріалів певної кондиції. Так, у XVIII ст., на відміну від попереднього періоду, майстри часто змушені були будувати церкви з колод різних порід і неоднакового розміру. В таких випадках не могло вже йтися про красивий ритм плах, із яких складалися зруби, поставала необхідність їх обшальовування, відмови від опасань і галерей, що раніше неодмінно влаштовувалися в дерев'яних храмах усєї України. Така ж причина сприяла появі розпису на скринях та інших меблях, якщо їх виготовляли з різномірної деревини.

Художнє деревообробництво, як і решта видів тогочасного декоративного мистецтва, обіймало доволі контрастні за асортиментом і стилістикою сфери. Це, по-перше, виготовлення звичайних предметів селянського вжитку, де мистецький образ випливав із ужиткової доцільності, виявляв природну красу деревини, а технічні прийоми були водночас і засобами художнього вираження (конструктивні деталі меблів, архітектури, транспортних засобів; довбаний, бондарський, точений посуд, інші побутові речі). Друга сфера – наївна творчість, яка виявляється передусім у фігуративній графіці та скульптурі: зображеннях святих на друкарських дошках, статуях і рельєфах для каплиць і придорожніх хрестів, оздобленнях вуликів, антропоморфних фрагментах архітектурного різьблення, світильників тощо. Третя сфера – міське ремесло. У виготовленні церковних предметів воно сягає візантійської традиції і трактує деревину як технічний матеріал, майже не використовуючи його естетичні властивості.

Так, у мініатюрно різьблених хрестах деревина нагадує кістки, бо дрібна деталізація не дозволяє виявитися фактурі й текстурі матеріалу. Ажурні різьблені іконостаси схожі на відливані чи карбовані з металу, бо фітоморфне плетиво візерунка байдуже до волокнистої структури стовбура, різьблена поверхня наглухо заглажена ґрунтом і вкрита позолотою чи розписом. Аналогічне враження справляють важкі парчеві тканини, густо заткані золотом і сріблом.

Така поетика не тільки відбиває дух бароко з його тенденцією подолати залежність від фізичних параметрів, а й специфічно відображає християнське вчення

²¹ В. Свенціцька. *Різьблені ручні хрести XVII–XX вв.* Львів, 1939. Ч. 1: Текст. 39 с. Ч. 2: Ілюстрації. 79 с.

про матеріальне, тілесне, низьке, що може бути невпізнанно трансформоване вищою творчою силою.

* * *

Завершуючи цей короткий огляд, слід підкреслити, що у XVIII ст. ще живі цехові традиції середньовічного професійного ремесла й немає властивої XIX ст. поляризації “високої освіченої” та “низької протонародної” культури. Витвори обох цих сфер інтегруються стилем бароко в загальнонаціональну культуру. Її цілності не міг порушити державний кордон, що понад сто літ проходив у той час по Дніпру. По обох його боках, від Дону до Дунаю, легко вгадувалася спорідненість архітектури дерев’яних церков, книгодруків, ікон, порохівниць. Спеціально обмежуємося тут переліком галузей, які втратили у наступному XIX ст. свій особливий український характер. Загальнонаціональне мистецтво формувалось у XVIII ст. переважно смаками козацької верстви та дрібної шляхти, що не встигли ще духовно й культурно емансипуватися від селянського середовища, хоча процес цей уже почався. Чим він закінчується – демонструють побут і звичаї так званих “шляхетських” сіл України. Їх мешканці, на відміну від навколишніх селян-“хлопів”, не носили традиційного вишиваного одягу, сиділи не на лавках, а на стільцях, навіть не співали самі на весіллях – до того годилося наймати співаків.

Фрагментарність відомостей про українське декоративне мистецтво XVIII ст. не дозволяє охарактеризувати його регіони, спільне й специфічне у виробках, створюваних селянами, цеховими ремісниками, фахівцями монастирських майстерень і мануфактур. Цей період ще не знає чіткої соціальної диференціації в таких видах мистецтва, як архітектура дерев’яних церков, вишивка і ткацтво, кераміка та гутне скло.

Ситуація змінилася з занепадом цехового і монастирського виробництва, розвитком фабричної художньої промисловості, вироби якої часто були недоступними для села, що мусило користуватися послугами своїх місцевих майстрів. Саме тоді розквітають і кристалізуються локальні й регіональні особливості. Отже, можемо беззастережно застосовувати термін “народне мистецтво” до традиційної культури українського села не раніше кінця XVIII ст.