

Василь АНДРІЯШКО
*Київський державний інститут
декоративно-прикладного мистецтва
та дизайну ім. Михайла Бойчука*

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ГЕОМЕТРИЧНИХ КИЛИМІВ КИЇВЩИНИ

З усього типологічного ряду виробів народного художнього текстилю кін. ХІХ – поч. ХХ ст. найменше досліджені геометричні килими Наддніпрянщини і, зокрема, Київщини. У мистецтвознавчій літературі превалує думка, що для цього регіону більш характерні килими зі стилізованим рослинним орнаментом (квіти, гілки, вазони), який у різних композиційних схемах створює візерункове поле тканини, обрамлене каймою. Дійсно, у колекціях і фондах українських музеїв збереглося більше рослинних килимів, і це можна пояснити тим, що геометричні килимові вироби більше вживалися для побутових цілей і тому швидше зношувалися. Ними застеляли ослони, декорували стіни між лавами і вікнами, звідки і назва “залавники”, накривали постіль тощо. Подекуди майже всі стіни хати були вкриті килимами [1, 17, 27–28]. С. Таранущенко доводить, що у центральній і східній частинах України килими з геометричним орнаментом були поширені більше, ніж квіткові, і користувались не меншим попитом. Першопочатково орнаментальні мотиви геометричних килимів віддзеркалювали уявлення давніх народів про природу і носили образно-символічний характер. Проте з плином часу первісне смислове значення орнаментальних форм було втрачене і вони продовжували існувати як суто декоративні елементи народного мистецтва [2, 371–372].

Знавець українського килимарства Адам Жук також стверджує, що геометричний узор, який зберіг свої давні зображальні елементи, є первинною формою українського килимового орнаменту. Спочатку килими орнаментувалися різної ширини

і кольору простими геометричними смугами. Поступово поруч з безузорними смугами з'являються орнаментальні, які з часом стають домінуючими. Розвиваючи і удосконалюючи композиційні схеми геометричних орнаментальних узорів, окремі елементи на килимовому полі стали повторюватися, тобто композиція набула принципу безперервного рапорту. Такі геометричні узори переважали в оздобленні українських килимів аж до початку XVII століття [3, 60].

Досить ґрунтовно висвітлив художні особливості геометричних килимів Київщини Борис Крижанівський у розвідці “Орнамент украинских и румынских килимов”, де він детально охарактеризував геометричні килими Придніпров'я з рахунковим “зірковим” малюнком. Сама назва техніки ткання говорить про те, що ткач, виконуючи килим, рахував нитки для певної кольорової ділянки виробу. Килими із зірковим малюнком завжди виконувалися рахунковою технікою, оскільки такий геометричний мотив технологічно доцільніше ткати саме так. Парні різьки восьмикутних зірок розфарбовані у два кольори хрест-навхрест. Кількість зірок у короткому ряду — три або п'ять, величина їх буває різною, як і величина проміжків між зірками, в яких можуть розміщуватися додаткові геометричні фігури [4, 29].

На підставі тривалого вивчення та аналізу принципів побудови геометричних килимів Київщини автор цих рядків вважає, що існують три типи їх композицій: перший — організація площини за допомогою фону. Це означає, що геометричні орнаментальні мотиви розташовані в певному порядку по всьому килимовому полю, яке “збирає” їх в єдине композиційне ціле. У цьому випадку тло грає домінуючу, об'єднуючу роль. Другий тип полягає в поєднанні частин композиції, де окремі елементи підпорядковані фону, з ділянками, які закомпоновані за принципом безфонові організації зображальних форм. Третій тип є найцікавіший за особливостями побудови і характеризується цілковитою відсутністю тла. Тобто, в килимах цього типу форма мотиву і фон є рівнозначними. Це призводить до того, що орнаментальний ряд килима складається з компози-

ційних елементів, які щільно, без проміжків, прилягають один до одного. Таким чином, форми виростають одна з одної і лінії дотику стають для них спільними. Дивлячись на такий килим, не завжди можна візуально визначити, що є формою, а що фоном по відношенню одне до одного, тому що за конфігурацією вони рівнозначно активні, оскільки окремі ділянки фону виконуються різним кольором і при цьому значення загального тла втрачається.

Килими з такою будовою вироблялись у різних регіонах України від Придніпров'я до Карпат, але килими Київщини мають свої відмінності. Елементи композиції, які заповнюють орнаментальне поле цих килимів, здебільшого зірки, багатогранники, ромби з уступами, іксоподібні фігури та похідні цих форм. Аналіз безфонові композиції говорить про те, що для створення килима такого типу не всяка форма елемента і ділянки фону може бути вдало використана. Перш за все структурні особливості фігур повинні мати здатність взаємодіяти між собою і бути максимально простими за конфігурацією. Чим лаконічніша, зображально простіша фігура, тим більше фон стає об'єктом уваги, бо йому також надається зображальне значення. Тобто фон і форма завжди знаходяться в певній композиментарності і взаємно доповнюють одне одного [5, 7].

Дослідник українського килимарства Б. Крижанівський припускає, що витоки принципу безфонові організації зображальних форм треба шукати в Малій Азії та Закавказзі. Завдяки торговельним і культурним зв'язкам такі килими через Балкани і Румунію попадали в Західну Україну, де ці принципи були трансформовані місцевими ткачами. Зіркові килими Центральної України, вірогідніше, мають середньоазійське походження. Разом з тим, дослідник наголошує на тому, що східні елементи в килимарстві Центральної України виражені не настільки чітко, щоб визначити їх точні джерела. Він вважає, що мова іде не про пряме запозичення мотивів орнаментів, а про культурні зв'язки місцевого населення минулих часів, можливо, з турецькими кочовими племенами, які виробляли подібний тип килимів.

Крижанівський приходиться до висновку, що такі килими могли виникнути в Середньовіччі, в побуті іранського населення Туркестану. Втім, нема підстав бути впевненим в тому, що батьківщиною зіркових килимів була саме Середня Азія. Килим такого типу міг бути виробленим і в іншому місці, а потім поширитись в Туркестані, а також в українських степах. Не треба відкидати версії, що безфонові дрібно-геометричні килими Придніпров'я дуже близькі також до азербайджанських тканин [4, 43].

Російський мистецтвознавець Юрій Герчук стверджує, що принцип безфонові організації зображальних форм запроваджені у мусульманському орнаментальному мистецтві. До нашого часу дійшли численні архітектурні пам'ятники — мечеті, мінарети, медресе, стіни і куполи яких покриті килимами різноманітних орнаментів. Візерунки “гіриxa” (таку назву має цей геометричний орнамент, що в перекладі означає “вузол”) здаються невичерпними, а багатство різноманітних варіантів — нескінченним [6, 118]. Сучасні дослідники середньовічного східного мистецтва зацікавилися геометричною структурою гіриxів і прийшли до висновку, що в основу побудови орнаменту закладений математичний принцип строгих розрахунків величин. Письмові джерела свідчать, що досягнення конструктивної геометрії — науки про побудову фігур — були на середньовічному Сході досить високі. Про це говорить математичний трактат, що дійшов до наших днів під назвою “Про те, що необхідно знати з геометричних побудов” [6, 126]. Дослідниця українського килимарства Галина Когут стверджує, що “мозаїчні килими” доби середньовіччя мали текстильні аналоги: “Відповідність орнаментів текстильних і “мозаїчних килимів” підтверджують також унікальні клаптики східних килимів V–XIII ст., знайдених в Єгипті. Один із фрагментів у центральному полі показує прямокутники з різноманітними хрестоподібними формами (т. з. “вузол Соломона”, ромб, поділений на чотири частини) всередині. Вписані у квадрати хрестоподібні форми є часто присутніми в геометричних орнаментах мозаїчних підлог” [7, 326].

Принцип безфонові організації зображальних форм у свій

час відкрив для себе голландський художник і архітектор Моріс Ешер, вивчаючи архітектуру Іспанії мусульманського періоду. Оскільки цей принцип побудови орнаменту був менш характерним для європейської художньої традиції, митець спробував використати його у своїх графічних аркушах, в яких рослинні, зооморфні та фігуративні мотиви межують між собою без проміжків фону, утворюючи цікаву гру ліній і плям [5, 7]. Слідом за Ешером принцип безфонового зображення використали у своїй творчості Поль Мондріан, Віктор Вазарелі та інші.

В українському мистецтвознавстві на цю особливість композиції геометричних килимів побіжно звернув увагу А.Жук — “... на частині геометричних килимів фон буває відсутнім. Завдяки подрібненню на малі форми та різній кольоровій трактовці їх, він перетворюється з елементу композиції в елементи узору” [3, 5960]. Яким Запаско у праці “Українське народне килимарство” також зауважує, що “надто гарне враження справляють килими, в яких тло помережане густою сіткою з ромбовидними або восьмикутними клітинами, в які вписані розетки і зірки. ...Ці килими не мають загального тла і відзначаються досить різноманітними мотивами” [1, 42]. Ще раніше цю властивість композиції відмітив Б.Крижанівський — “якщо малюнок крупний, на всю ширину своєї ділянки, і таким чином у свою чергу розбиває фон на окремі відособлені відрізки між елементами орнаменту, то ці відрізки втрачають значення фону, як такого, і самі стають елементами суцільного барвистого узору” [4, 37].

Першу спробу систематичного дослідження психологічного феномену візуальних категорій “фігура — фон” зробив Є. Рубін. Ним виявлено ряд умов, що визначали, яка поверхня в даній моделі відіграє роль фігури, а яка — фону. З відкритої ним закономірності виходить, що замкнута в певних межах поверхня набуває статусу фігури, а оточуюча її поверхня є фоном. Звідси впливає інша закономірність, яка доводить, що фігурою стає поверхня з меншою просторовою площею, і навпаки — більша поверхня стає фоном [8, 221].

Відомий фахівець у галузі психології мистецтва Р. Арнхейм, досліджуючи візуальний взаємозв'язок і взаємозалежність

фігур, увів у мистецтвознавчий обіг термін “оверлепінг” (англ. overlapping), що вказує на часткову сумісність або накладання форм чи фігур. У декоративному мистецтві практикується взаємний оверлепінг, тобто при частковому накладанні однієї фігури на іншу ігнорується наявність переднього і заднього планів. Накладені в такий спосіб фігури набувають властивості здаватися прозорими, бо перекриті обриси задньої фігури умовно зображаються на передній. Завдяки цьому прийому перекрита ділянка обох фігур стає для них спільною і вони здаються розташованими на одній площині. Стосовно композицій з безфоновою побудовою зображальних форм, Р.Арнхейм доводить, що тут має місце ще один принцип — “узгодженої форми”, який передбачає наявність у композиціях цього типу такого формотворчого елементу, як проста, завершена фігура, що не вимагає і не передбачає будь-якого доповнення. Черговість сприйняття фігури чи фону при одночасному їх спогляданні залежить від того, яка ділянка композиції заволодіває зоровою увагою глядача, на чому він у даний час фіксує свою увагу [8, 112, 224, 230].

Так все ж таки — звідки бере початок традиція безфонових зображень? Чи справедливі твердження багатьох дослідників, що батьківщиною її є країни ісламу, розташовані на величезних географічних обширах? Відповідей на ці запитання допоки не існує. Орнаментальне мистецтво існувало ще задовго до ісламу. Численні зразки орнаментів з археологічних матеріалів вказують, що і за географією, і за часом принцип безфонового зображення був присутнім на різних територіях земної кулі, від Індонезії на південному сході, Японії та Китаю на сході до Іспанії і, навіть, Америки на заході. Спираючись на археологічні дані, можна стверджувати, що і за кількістю матеріалу, і за їх датуванням центром цієї традиції є Сибір [5, 10]. З історичних джерел відомо, що простори Євразії зазнавали різних культурних впливів внаслідок міграційних хвиль із заходу на схід і, навпаки, зі сходу на захід в часи переміщення індоевропейських племен у III–II тисячоліттях до н. е. Тому не дивно, що від Алтаю до Причорномор'я в археологічних розкопках знаходять вироби

з тотожними орнаментами. Дивує інше, чому такі ж орнаменти знаходять на виробках древніх культур доколумбової Америки? Чому, скажімо, геометричні килими американських індіанців племені навахо такі подібні до українських килимів “збараського” типу? Чи це — випадковий збіг обставин, ідентичність засад людської психології, чи диктат технологічних прийомів ткання? У будь-якому разі говорити тут про можливі в ті часи міжнародні культурні зв’язки — недоречно [9, 244].

Продовжуючи тему безфонових композицій, найбільше нашу увагу хвилюють ті паралелі, які можна навести у зв’язку з досягненнями у ХХ ст. фундаментальних і прикладних наук. Так, будову кристалів формують уніфіковані елементарні ланки, які шляхом симетричних переміщень та періодичного повтору створюють орнаментальну структуру. Такі ж структури мають і хімічні сполуки. У математиці про вивчення принципів безфонові організації фігур йдеться у розділі “поліміно” [5, 10]. Безфонове зображення існує і у живій природі. Його можна знайти у розкольоровці оперення птахів, “малюнках” шкір диких тварин і звірів (зебра, тигр, леопард), плазунів, у забарвленні квітів тощо. Дивує збіг чи ідентичність цих засад формотворення у природі і у мистецтві безфонових зображення. Де відповідь на загадку — яким чином геометричні орнаменти в архітектурі і мініатюрі Сходу Х–ХV ст. за побудовою подібні до розшифрованих в останнє століття проєкцій кристалічних структур? Випадковість це чи закономірний прояв незбагнено багатопланової природи?

Спробуємо проаналізувати декілька найбільш характерних геометричних килимів Київщини, композиції яких виконані за принципом безфонові організації зображальних форм. Всі представлені килими з колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” і виконані переяславськими майстрами на початку ХХ ст. Перший килим (інв. № Т-854) походить із села Помоклі і за формою — видовжений по вертикалі прямокутник, обрамлений по висоті орнаментальною каймою, а по ширині двома гладкими смугами. Поле килима заповнене горизонтальними орнаментальними смугами, що

складаються з восьмикутних зірок, ромбиків, зигзагоподібних уступчастих ліній, інших додаткових дрібних фігур. У горизонтальному ряді розташовані чотири різного кольору зірки, між якими розташована ділянка фона, конфігурація якого нагадує зрізаний ромб з двома довгими прямокутниками. Таких зіркових рядів у килимі п'ять. До рядів зірок з обох боків симетрично примикають такої ж ширини смуги з зигзагоподібними елементами, між якими знаходяться вузькі орнаментальні смужки, заповнені різного розміру ромбиками. В колірній гамі килима переважають теплі жовто-коричнево-помаранчеві тони з вкрапленням оливкових та синьо-зелених відтінків. Присутні у виробі чорний та білий кольори, причому за сумарною площею вони розподілені майже однаково. Крім чорного у каймі присутні ті ж кольори, що і на полі килима. Малюнок кайми складається з одного мотиву, що нагадує стилізованого лелеку, який розміщений рядком за принципом переносної симетрії. Завдяки колірній варіативності, враження одноманітності мотиву кайми не виникає. Вражає у композиції килима відсутність будь-якої системи у колірному рішенні. У майстра, який ткав килим — непереврене відчуття у імпровізації кольором. Природна творча інтуїція дала йому можливість, не повторюючись, угадати місце кожному відтінку барв.

Другий килим (інв. № Т-846) з колекції цього ж заповідника також являє собою видовжений прямокутник, орнаментальне поле якого утворюється чергуванням орнаментальних рядів однакової ширини (всього у килимі їх налічується одинадцять). Геометричний орнамент першого рядка складений з трьох уступчастих ромбів, які в свою чергу мають внутрішню розробку — аналогічний ромб меншого розміру з вписаним у нього хрестом. Між великими ромбами розташовані дві симетричні половинки ромбів з вершинами, спрямованими до середньої осі. Орнамент другого рядка складається з трьох ідентичних мотивів, що нагадують геометризовану вазу. Несподіваними у композиції виглядають два середні ряди ромбів, де крайні фігури не цілі, а половинчасті. Таке довільне трактування говорить про відсутність у майстра-ткача робочого картону і

про те, що ткав він, імпровізуючи в процесі роботи. Між двома основними рядами, які повторюються, в деталях орнаменту при стикуванні також нема узгодженості, що ще раз підтверджує метод імпровізації. Фактично фона в цьому килимі немає, хоча умовно його можна уявити, оскільки ним може бути чорний колір, яким обведені великі і дрібні геометричні фігури. Кайму формують дрібні квадрати “шашки”, розфарбовані у різні кольори. Колірна гама килима — це оранжеві, золотисті, оливкові та бежеві тони.

І останній третій килим (інв. № Т-1418) потрапив до музейної колекції заповідника з села Дівички, Переяслав-Хмельницького р-ну, являє собою найпростішу будову безфонового килима.

Як і попередні, він теж має форму видовженого прямокутника, орнаментальне поле якого заповнене уступчастими одного розміру ромбами. Проста орнаментальна сітка дала змогу розмістити ромби так близько один до одного, що їх розділяє тільки чорна з уступами вузька лінія, яка має діагональний напрям як зліва направо так і справа наліво. По ширині в одному ряді розташовані п'ять світліших за тоном ромбів а в другому — шість темніших. У кожний ромб вписаний хрестик, який за тоном чергується з ромбом, тобто у світлішому ряді темніший, а у темнішому ряді — світліший. Кайма килима складається з розміщених у ряд восьмикутних зірок різних кольорів, рапорт яких повторюється через кожних п'ять. У колориті килима переважають теплі відтінки червоно-жовто-бежевого кольорів. У каймі чорний колір відсутній.

Вищенаведений аналіз будови килимів свідчить про існування на теренах України, зокрема на Київщині надзвичайно цікавого феномену — килимових композицій з безфоновим зображенням орнаментальних мотивів. Щодо витоків і походження цього композиційного прийому то єдиної думки у даний час не існує. На думку автора статті цей принцип міг появитись синхронно в українському килимарстві без запозичень ззовні. Наведені вище приклади безфонових зображень, якими багата природа, говорять про її вплив на народних митців, про те, що природа — невичерпне джерело для наслідування. Великий

італієць Галілей у свій час писав “книга природи розгорнута перед нами, але вона написана не тими літерами, з яких складається наш алфавіт; її літери — це трикутники, чотирикутники, кола, кулі” [10, 57].

1. *Запаско Я. П.* Українське народне килимарство.— Київ, 1973.
2. *Таранушенко С. А.* Килими // Історія українського мистецтва: В 6 т. / АН УРСР. Головна ред. УРЕ.— К., 1968.— Т. 3.
3. *Жук А. К.* Українське дожовтнєве килимарство // Народна творчість та етнографія.— 1963.— кн. 2.
4. *Крыжановский Б.* Орнамент украинских и румынских килимов // Материалы по этнографии.— Ленинград, 1926.— Т.— Вып. 1.
5. *Мамедов Х., Дадашев С.* Черное — это белое. Бесфоновое искусство // Декоративное искусство СССР, 1988.— № 8.
6. *Герчук Ю. Я.* Гирих // Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа.— Москва, 1998.
7. *Козут Г.* Композиції килимового типу в українському мистецтві доби середньовіччя // Народознавчі Зошити.— 2003.— № 1-2.
8. *Арнхейм Р.* Фигура и фон // Искусство и визуальное восприятие.— Москва, 1974.
9. *Голан А.* Миф и символ.— Иерусалим: Тарбут, М.:Руслит, 1994.— С. 244.
10. *Тихоплав В. Ю., Тихоплав Т. С.* Кардинальный поворот.— Санкт-Петербург, 2002.

Wasył' Andrijashko

Kyivan State M.Boychuk Institute of Decorative and Applied Art

Artistic peculiarities of geometric carpets of Kyiv region

The carpet-making of Kyiv region end of XIX – beginning of XX-th centuries developed in context of development of this type of the decorative art in the whole Ukraine and, in particular, in the Dnipro river area.

An interesting and less researched phenomenon of art in the field of artistic textiles are geometric carpets of Kyiv region, particularly thous works, the ornament of which is based on the principle of non-background formation of the created motive. This means, that in the carpets of such a type the design of the ornamental motive and background are equivalent.

In article, there was realized the analysis of composition decisions of the most typical samples of this carpets' type from collection of the National historic ethnographic reserve “Pereyaslav”.