

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Ліана Білякович
(Київ)

ВПЛИВ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ БАРОКОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ НА ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОДИ В XVII–XVIII СТОЛІТТЯХ

Епоха бароко (XVII–XVIII ст.) – один із найцікавіших періодів історії світової культури, що суттєво вплинув на розвиток України та всіх західноєвропейських країн. Цілісність образної системи видів мистецтва епохи бароко як виразних, конструктивних і взаємопов'язаних структур; узагальнення засобів художньої виразності та композиційних прийомів; єдність ідейно-художнього змісту витворів мистецтва, що адекватно відображають самосвідомість і світовідчуття епохи, дають підстави виокремити *стиль бароко* як такий, що розповсюдився не лише на мистецтво, але й на всі форми діяльності людини, стиль її життя та культуру в цілому.

Мистецький стиль бароко розвивався передусім у католицьких країнах Європи: в Італії, Іспанії, Португалії та їх колоніях, у Фландрії, Франції; проник до Польщі, Угорщини, балтійських країн, а в другій половині XVII ст. – до України та Росії, дав помітні здобутки в Австрії та Німеччині [1, 18].

Попри всю культурно-історичну нерівномірність розвитку європейських країн (що й виокремлює національні мистецькі школи), неабияку вагу мають такі загальні моменти, як світовідчуття та світорозуміння. Виявляючи національні особливості культури кожної країни, стиль бароко має загальні риси, притаманні всьому європейському мистецтву та європейській культурі того часу. Серед них – посилення релігійної тематики (особливо пов'язаної з мучеництвом), збільшення ролі держави, світськості, підвищена емоційність, театральність, надмірне перебільшення всього, мальовничість, декоративність, велике значення ірраціональних ефектів та елементів, переконлива контрастність та емоційність образів; динамізм та імпульсивність. «Світ Бароко – це світ, у якому немає спокою», – писав Іван Бунін. Філософські праці класиків бароко просякнуті ідеями пошуку єдності в протиріччях життя, в боротьбі двох початків [2, 30–31]. Щодо видів мистецтва, то їх об'єднує тяжіння до цілісних систем, узагальнюючих та об'єднуючих форм: у музиці – створення циклічних форм (соната, концерт), написання опер; у скульптурі – підпорядкованість загальному декоративному оформленню; у живописі – відмова від прямолінійної перспективи, підкреслення «нескінченності» простору; в архітектурі – складність композиційних рішень, округлість ліній, наростання маси до центральної частини, орнаментальне декорування простору; в костюмі – поступовий відхід від чітких ліній, правильних форм стриманої гармонійності доби Ренесансу; складні силуетні форми на основі контрасту об'ємів і пропорцій; урочистість, пишність, розкішність, помпезність, експресія, життєрадісність, яскравість; вигадлива й різноманітна орнаментация костюма на основі рослинних та квіткових сюжетів (листя аканта, екзотичних квітів, часто у вигляді складних композицій, букетів, гірлянд, вишуканих фруктових плодів), морських раковин, перлин тощо [3, 45].

Культурно-мистецька спадщина епохи бароко величезна. Архітектура вирізняється тяжінням до ансамблю і художньої організації простору, складними планами, контрастами об'ємів, пишним пластичним і декоративним оздобленням (багатоколірна скульптура, барельєфи, горельєфи, ліплення, різьблення, позолота; живописні плафони, що створюють в інтер'єрі ілюзію розвернутих склепін). В архітектурних спорудах і комплексах бароко увіковічнілися Лоренцо Джованні Берніні, Гваріно Гваріні, Франческо Борроміні, Жак Ламерсьє, Франсуа Мансар, Жюль Мансар, Луї Лево, Бартоломео Растреллі, Жан Батист Леблон, Андреас Шлютер. Бароко як художній метод позначився на полотнах таких видатних живописців: Рембранта Ван Рейна, Мікеланджело да Караваджо, Дієго Веласкеса, Ель Греко, Франческо Сурбарана, Петера Пауля Рубенса, Джованні Батісто Тьєполо, Антоніо ван Дейка [4, 126–128].

У живописі вперше виникає складна композиційна поліфонія, затверджується жанр психологічного портрета. Характерними ознаками творчості художників бароко є емоційне напру-

ження сюжетів, динаміка та створення ілюзії руху, щільність і багатство кольорів, гра світлотіні, часто граничні колористичні контрасти, матеріальність і пишність тілесних форм, поєднання реального з ідеалістичним. Породженням духовної атмосфери епохи бароко стала музика Антоніо Вівальді, Клаудіо Монтеверді, Джироламо Фрескобальді, Доменіко та Алессандро Скарлатті, Йогана Себастьяна Баха, Георга Фредеріка Генделя. Вагомий внесок у розвиток природничих наук зробили вчені-дослідники та філософи: Френсіс Бекон, Бенедикт Спіноза, Блез Паскаль, Рене Декарт, Джон Локк, Готфрід Лейбніц. Завдяки науковим відкриттям світового значення бароко вважають Епохою Розуму та Просвітництва. Літературні здобутки бароко репрезентує когорта видатних мислителів, поетів, письменників і драматургів, таких як: Мольєр, Сірано де Бержерак, Андреас Грифіус, Шарль Перро, Ганс Гріммельсгаузен, Жан де Лафонтен, Педро Кальдерон, Джон Донн, Пауль Флемінг [5, 209–212].

Відмінною рисою даної епохи є те, що «одні витвори мистецтва активно прагнуть з'єднатися з іншими», а «майстер епохи Бароко мислить і як скульптор, і як архітектор, і як декоратор одночасно», – писав А. Ліпатов про Джованні Лоренцо Берніні та його Собор Святого Петра (італ. – Basilica di San Pietro) [2, 30].

Поява стилю бароко в мистецтві європейських країн була історично закономірним процесом, зумовленим усім попереднім розвитком. Наприкінці XVI – на початку XVII ст. Західна Європа вступила в нову фазу економічних і політичних відносин, що принесло і нову культуру. Із соціально-політичної точки зору, цей період характеризується насамперед розвитком і боротьбою феодальної і капіталістичної систем, зіткненням двох класових світоглядів. Відбулася централізація державної влади й утворення національних державних об'єднань на основі абсолютистських режимів. XVII ст. – знаковий період у світовій історії: всі європейські країни розвивалися в одному напрямку – від феодалізму до капіталізму. До того ж, цей рух мав драматичні форми, а характер його розвитку був нерівномірним. Так, у Голландії вже склалися буржуазні відносини, в Англії відбулася буржуазна революція, у Франції тривав розквіт абсолютизму, в Італії – контрреформація [5, 118].

В Україні, незважаючи на васальну залежність від Москви, були присутні ознаки широкої внутрішньої автономії – Козацької української держави, що мала власні закони, військо, адміністративний та судовий устрій, Конституцію. Головою держави був Гетьман, обраний вільним волевиявленням та голосуванням українського народу. «На розсуд Гетьмана при публічній згоді обирали Генерального скарбника, мужа видатного, заслуженого, багатого і прямодушного». У державному устрої України XVII ст. вже відчувався значний вплив ідей західноєвропейського парламентаризму та було закладено головні принципи республіканської форми устрою. Саме тому мистецький стиль бароко в Україні XVII–XVIII ст. називають Козацьким бароко, а етап його розквіту – Мазепинським бароко (на честь гетьмана Івана Мазепи) [6, 23].

З другої половини XVII ст. пануюче положення в європейській моді зайняв французький двір короля Людовика XIV. Це був період розквіту абсолютної монархії у Франції. Одним з її проявів стала дворянська та королівська мода – послідовниця іспанської моди, пристосована до французьких смаків. Йдеться не лише про одяг, взуття, аксесуари, зачіски та парфуми, а власне, про світські уподобання, розваги, манери, форму спілкування та соціальної поведінки – спосіб життя, який вимагав наслідування певних правил, норм і пріоритетів. Взірцем слугував сам французький монарх, який любив і розвивав науки, театр, балет, музичне мистецтво, захоплювався світськими розвагами, прикрасами та вишуканим одягом. Водночас його гардероб постійно оновлювався не лише в кількісному сенсі, але й у художньо-декоративному та композиційному [7, 268].

Стилістика французького костюма бароко бере свій початок зі старої конструкції моди маньєризму, але строгу геометрію іспанського плаття замінили ясні тони й фарби, змістовна наповненість, складність крою. Пропорційні форми іспанської моди стали фігурнішими, зник силуетний «трикутник», костюм став дуже мальовничим. Формоутворення базувалося на складному драпіруванні, що враховувало такі аспекти: світло, тінь, ступінь прозорості, блиск, рухи людини та її індивідуальні особливості. Вбрання стає індивідуалізованим, відображає смаки та соціальний статус власника [8, 108].

З початку XVII ст. французький смак і мода в одязі стали превалюючими в усій Європі на кілька століть. Доба бароко ввела в моду нові матеріали та прикраси, загальний вигляд костюма став зовсім іншим: підкреслювалися природні контури фігури, а пишні форми ста-

ли чітко стилізованими [9, 57]. У цей період стилю одягу відповідали й повільні плавні рухи, необхідні для складних церемоніалів. У драпіровках плаття втілювалася фантазія, а разом з нею і прагнення до ексцентричності й розкоші. Європейський костюм став настільки складним і декоративним, що не одразу можна було розрізнити окремі його частини. Разом з мистецьким кроєм використовували різноманітні прикраси – мережива, шнури, тасьму, стрічки, облямівку та вишивку. Цією фурнітурою розшивали все плаття, виготовлене з візерункової парчі. Надмірність художньо-декоративного оформлення підпорядковувала навіть конструкцію та технологію виготовлення костюма. Зокрема, стики рукавів і жилетів не зшивали, що давало можливість бачити розкішну мереживну нижню білизну, яка за красою могла конкурувати з вишитою золотом парчею [10, 209].

Слід зазначити, що правління Людовика XIV Французького відзначилося не лише впровадженням нової моди в європейському костюмі. За наказом та особистого сприяння «Короля-Сонця» був зведений Версаль, що став найрозкішнішим двором Європи XVII–XVIII ст., започатковані Паризька Академія наук, Паризька обсерваторія, Королівська Музична Академія. Поступово витіснивши латину, французька мова стала мовою міжнародної дипломатії, а згодом – і всієї європейської аристократії [5, 205].

Сучасник і ровесник короля Людовика XIV, гетьман Іван Мазепа, був перш за все інтелектуалом, поціновувачем музики та літератури. І. Мазепа був гарним знавцем і шанувальником українського мистецтва, вів активну меценатську діяльність, знав польську, латинську, італійську, німецьку мови, «досить міцно» татарську. Пристрасний бібліофіл, І. Мазепа володів багатю бібліотекою: дорогоцінні оправи з гетьманським гербом, найкращі київські видання, німецькі й латинські інкунабули, ілюстровані старовинні рукописи. Тож верхівка козацької старшини дбала про високий рівень освіти своїх нащадків, а отже, мусила підтримувати навчальні заклади й видавничу справу. Гетьман фінансував церковне будівництво, і цю моду наслідували його підлеглі: полковники фундували храми, сотники замовляли іконостаси, заможні козаки й міщани дарували церквам ікони й богослужбові книги. Книга стала найкращим приватним подарунком, бо серед еліти стало престижним читати й мати вдома бібліотеку. Гетьман Мазепа був незвичайним можновладцем свого часу: він провадив певну культурну політику, що ґрунтувалася на національних культурно-мистецьких пріоритетах і сприяла творенню української версії стилю бароко [11, 187–188].

Українській культурі початку XVII ст. був притаманний т. зв. *синкретизм* – поєднання середньовічної культурної спадщини з елементами ренесансної культури й культури, типової для Реформації. На території України ще не закінчився процес утвердження ренесансних впливів, а суспільний розвиток почав набувати істотних рис бароко. Перші його вияви можна датувати кінцем XVI – початком XVII ст., а з 30-х рр. XVII ст. бароко стає провідним напрямом українського мистецтва, культури й ментальності. Можна стверджувати, що в Україні існував синтез середньовічних і ренесансних чинників, на які вплинули барокові моделі Західної Європи, й водночас затвердилася власна «модернізована» модель бароко на основі власних суспільних відносин, соціальної реальності та національної культури [12, 168].

Виникнення Запорізької Січі, специфічні політичні умови, в яких опинилася Україна в XVI–XVIII ст., зумовили поширення локальних рис української культури цього періоду. Характерними особливостями вирізнявся одяг різних соціальних верств населення – козацтва, селянства, міщанства, духівництва та ін.

Якщо ранні історичні періоди пов'язані з формуванням основ етнічного костюма українців, то в період гетьманщини виникає *костюм національний* – такий, що символізував спочатку лише козацтво, а потім і всю українську добу Козацького бароко [13, 33–35].

Аналіз специфіки й етнокультурної спорідненості українського одягу епохи бароко з тогочасною модою інших країн допомагає глибше осягнути культурно-етнічні процеси, що відбувалися на території України в XVII–XVIII ст. Таким чином, стає зрозумілою історична зумовленість регіональних і локальних особливостей українського костюма Козацького бароко в усьому розмаїтті його комплексів і складових: призначення, комплектність, силуетна форма та крій, кольорова гама та колористика, вид застосованих матеріалів і їхнє походження, орнаментация, декорування, оздоблення, символізм художніх елементів тощо [1, 64].

Важливим джерелом вивчення історії українського костюма є історичні образотворчі матеріали. Крім фресок соборів, іконопису, книжкової мініатюри, ґрунтовну інформацію також містить портретний живопис XVII–XVIII ст. і твори побутового жанру XVIII ст. Одним із джерел вивчення українського костюма доби бароко є ілюстрації до праці О. Шафонського «Описи Чернігівського намісництва», зроблені його сучасником – художником Т. Калиновським. На цих вишуканих акварелях зображені представники різних сфер українського населення XVIII ст.: козаки та козацька старшина, селяни, міщани. До сьогодні відомості про український костюм бароко також поповнюються за рахунок постійних етнографічних експедицій зі збирання польових матеріалів у різних регіонах України. Доцільно згадати й низку творів загально-історичного та загально-етнографічного характеру, надрукованих у більш ранній період, які побіжно описують народний одяг. До них передусім належати пам'ятки давньоруської писемності та подорожні записи іноземців, серед яких особливе місце посідають свідчення мусульманських авторів і пізніші нотатки сирійця Павла Алеппського та описи й малюнки француза Левассера де Боплана. Вони зображають одяг козаків, шляхти, весільне вбрання тощо [12, 88].

У працях наших сучасників – Т. Кара-Васильєвої, Г. Стельмашук, Т. Ніколаєвої, К. Матейко, З. Васіної, В. Бескорсої, М. Білан, Т. Косміної, О. Косміної, С. Нікуленко, Н. Камінської та інших – у науковий обіг вводиться новий фактичний матеріал та на основі порівняльно-етнографічного аналізу робляться узагальнення щодо розвитку українського костюма епохи бароко. Неабияку цінність мають також мистецтвознавчі праці, в яких розглядаються такі галузі народної художньої творчості, як ткацтво, вибійка, вишивка, простежуються способи й техніка їх виконання, локальні риси орнаментальних мотивів, колористичних рішень.

Як відомо, невід'ємною ознакою українського традиційного костюма є *комплексність*. Основними складовими комплексів убрання були натільний, поясний (стеговий), нагрудний і верхній одяг, особливу роль відігравали головні убори, пояси, прикраси та взуття. Деталі костюма варіювалися залежно від різних побутових ситуацій, характеру праці, звичаїв, обрядів, сезону. В особливо урочистих випадках (наприклад, на весіллі) одягали весь комплекс, що виступав важливим показником соціального статусу, підкреслював майновий і сімейний стан людини, її вік, національну та регіональну приналежність [19, 14–15]. Означені комплекси складаються з понад тридцяти видів одягу та головних уборів, які за призначенням, матеріалом, конструктивними особливостями та декоруванням діляться на підвиди. Найбільш дослідженими є сорочка (чоловіча та жіноча); чоловічі вузькі штани гачі (або ногавиці); широкі шаровари; у жінок – дві запаски, обгортка (дерга), святкова плахта; шиті спідниці – літник та андарак; в різних регіонах спідниці – димка, мальованка, друкованиця (що вже мали друкований малюнок, нанесений ручним способом); довгі плащі-пальто – чуги; плечовий одяг з тканин – жупан, кантуш, напівкantuш, сувой, кунтуш, каптан; з вичиноної овчини – кожух; обов'язково використовувався пояс. Головні убори носили такі: у дівчат – вінець, обруч, перев'язка, вінок із квітів; у жінок – намітка, твердий очіпок, серпанок, хустка. Різновиди взуття були такі: чоботи, черевики, постолі, або плетені постолі – личаки, на свято – двоколірні чоботи – чорнобривці [12–19].

Варто зауважити, що в 50-ті рр. XVII ст. помітнішою стала різниця між селянським і міським костюмом. Міський український одяг розвивався за загальноєвропейськими тенденціями та вимогами моди бароко. Однак справжнім модним взірцем вважався одяг найзаможніших верств населення, за допомогою якого еліта підкреслювала власний соціальний статус. До української еліти XVII–XVIII ст. належали шляхта, козацька старшина, міський патриціат і церковні ієрархи. Костюм вищих соціальних прошарків суспільства був зразком для наслідування й імітації нижчими. З часом деякі недорогі імпортовані тканини, з яких виготовляли вбрання для еліти в XVII–XVIII ст., стали доступними і селянам, але пройшовши адаптацію в їхньому середовищі, втратили свою соціально-знакову функцію. Трансформовані різноманітними імітаційними техніками, ці матеріали наприкінці XIX – на початку XX ст. почали сприймати вже як «свої, традиційно українські». Саме культура української еліти XVII–XVIII ст. була своєрідним символом української культури в цілому. Законодавцем моди для української еліти була шляхта Речі Посполитої [14, 121]. Стилістично костюм, як і будь-який різновид тогочасного мистецтва, підлягав художнім законам бароко. Цей вишуканий стиль найбільше відповідав духовним запитам козацької старшини та вищого духовенства, їхнім прагненням до рафінованої аристократичності та підкреслення індивідуальних ознак. Костюм української еліти став показником загального рівня барокової

культури з властивими їй оптимістичними тенденціями, характерними також для періоду патріотичного піднесення. Основними візуальними ознаками матеріальних форм були розкіш, ошатність, живописність, декоративне оздоблення.

Пишності вбрання української еліти перш за все сприяв надзвичайно різноманітний асортимент тканин, які використовували для пошиття одягу. Здебільшого це були імпортовані матеріали: камка, тафта, сукно, китайка, фаландиш, адамашок, атлас, паволока, бязь, парча, прошва, алтабас, прокат, оксамит, міткаль, киндяк, кумач та інші. Шовкові й бавовняні тканини завозили зі сходу: Китаю, Індії, Персії, Туреччини, Закавказзя, Середньої Азії, а також з Криму; вовняні – з країн Західної Європи: Англії, Франції, Італії, Фландрії, німецьких князівств. Одного лише імпортованого сукна існувало понад двадцять різновидів. Водночас розвивалося й місцеве виробництво лляних, шовкових і вовняних тканин високої якості. Ткацтво стало окремим ремеслом. Серед українських міських ремісників XVII ст. були такі фахівці, як холщовники, суконники, шовковики [15, 106].

Колористичні уподобання української моди доби бароко відзначалися яскравими кольорами всіх видів тканин – від сукна до оксамиту. Чорні та інші темні кольори використовували лише для жалобних убрань. За тогочасними поданнями, яскраві кольори викликали повагу, і тому можновладці наказували керівним особам у тих випадках, які передбачали вплив на народ, з'являтися у квітчастому одязі. Служиві люди під час урочистих подій також одягали кольорові шати. Кольори були різноманітними, але переважав червоний у багатьох відтінках. Навіть духовні особи носили рясні червоних кольорів.

Окрім червоного, серед найбільш уживаних кольорів в українській моді бароко були такі: блакитний, зелений, вишневий, жовто-рудий, шафрановий, гвоздичний, лимонний, пісочний, цегляний, сливовий, маковий, сірий, димчастий та ін. [16, 56–57]. На шовкових матеріях, які, за винятком дешевих видів, ткалися разом із золотом і сріблом, було багато візерунків і фігур, зокрема геометричні смуги, великі й маленькі кола, хвилі, струмки, грона винограду, трава, листя, квіти, птахи, змійки, фігури людей і т. п. У Росії «золотне плаття» вважалося атрибутом чеснот бояр і думних людей, які становили оточення царської особи. Коли приймали послів, посадовцям, які не мали такого одягу, його видавали тимчасово із царської скарбниці [18, 98].

Ошатна тканина із шовковим оздобленням і основою із золотої парчі має назву «златоглав», зі срібною – «сріблоглав». Златоглав і сріблоглав використовували для пошиття жупанів, що були як однотонними, так і орнаментованими, переважно червоного, рудого, гвоздикового, зеленого, жовтого та блакитного кольорів [16, 56].

Костюм представників вищих соціальних верств тогочасного українського суспільства містив різнокольорові сукна, шовки, хутра. Використовували сукняні тканини вишневого, чорного, зеленого, пурпурового, синього та білого кольорів. Вони зазвичай і були основою для виготовлення одягу. Серед різновидів сукна своєрідним символом саме української одягової культури був кармазин. У перекладі з арабської «кармазин» означає яскраво-червоний.

Характерним для зазначеного періоду був великий вибір хутряного одягу, критого різноманітними тканинами (сукном, оксамитом, шовком) та оздобленого срібним чи золотим мереживом. Шуба – найпоширеніший термін на позначення зимового хутряного одягу [14, 124–126].

Багатошаровість українського костюма XVII–XVIII ст. у поєднанні з різнокольоровим текстилем створювали ефект, що відповідав бароковій стилістиці. Великого значення надавали аксесуарам і прикрасам. Особлива цінність чоловічого одягу виражалася в нашивках, зап'ястях, мереживі та гудзиках. Нашивки та зап'ястя в костюмі знаті оздоблювали перлами, дорогоцінним камінням, золотими та срібними гудзиками; у костюмі бідних – гудзиками з шовку, лляної чи вовняної пряжі. Іноді гудзики робили з перлин; у деяких франтів кожний гудзик був окремою великою перлиною. Золоті та срібні гудзики класифікували або за способом виконання, або за формою (грушоподібні, гострі, прорізані, клинчасті, половинчасті) [18, 199].

Найґрунтовніші відомості про костюм запорізьких козаків є в роботах відомих українських істориків Дмитра Яворницького, Володимира Голобуцького, Олени Апанович та інших. Спираючись на них, можна скласти чітке уявлення не лише про одяг козаків різних соціальних прошарків, але й про джерела та причини його виникнення. Згідно зі свідченнями сучасників, одяг запорожців не був одноманітним. Повсякденний, похідний одяг вирізнявся простотою, що знайшло відображення в його назві – підлий одяг. На противагу йому парадний одяг був розкішним та ошатним, до того ж нерідко він був трофейним, здобутим під час походів. За описами очевидців,

одяг запорожців складався з жупана, зробленого із сукна різних кольорів, шовкового каптана (також різних кольорів), яскравої черкески, шароварів, шовкового кушака, шапки-кабардинки з видри та кошлатої вовняної бурки-вільчури. На ноги взували сап'янові чоботи. Парадний одяг запорізьких козаків виготовляли з шовку, польського та англійського сукна. Шовкова штофна тканина з візерунками називалася шальовою, одяг із польського та англійського сукна – састами, а вбрання з червоного східного сукна – кармазинним [15, 123].

У дорожніх нотатках німецького посла Еріха Лясоти (XVI ст.), який відвідав Запоріжжя, знаходимо відомості про такі елементи одягу запорожців, як татарський кобеняк і мантий. Посол згадує про козаків як про людей дуже щедрих, які зробили йому коштовні подарунки – кунячу шубу й чорну лисячу шапку. Дані про костюм козаків XVII ст. є й у відомій праці Г. Левасера де Боплана, де автор, зокрема, перелічує сорочки, шаровари, шапки та каптани з товстого сукна, що складали повсякденний козацький одяг. Польські письменники XVIII ст. зазначали, що запорізькі козаки носили широкі шаровари із золотим галуном замість опушки, суконні з відкидним рукавом напівкунтуші, білі шовкові жупани, шовкові із золотими китицями пояси й високі шапки зі смушковими окільниками сірого кольору та червоним шовковим вершком, який закінчувався китицею. Наочне уявлення про запорізьке вбрання дають гравюри, ікони, прапори й портрети, які збереглися до сьогодні. Серед них є три гравюри в додатку до твору О. Рігельмана «Летописное повествование о Малой России», де зображене вбрання військового старшини та двох козаків. Запорожці вдягнені в широкі шаровари, довгі каптани, низькі шапки і кошлаті бурки. На одній із ікон – група запорожців, які моляться Богоматері, одягнених у червоні нижні каптани й верхні темно-зелені з відкритими рукавами жупани, широкі, низько опущені червоні шаровари, підперезані різнокольоровими з наборами й без поясами, а також червоні гостроносі чоботи [15, 143]. На прапорі, який зберігається в Ермітажі в Санкт-Петербурзі, запорожці зображені без верхніх жупанів, у шовкових поясах, шапках різних видів – низьких придавлених та високих гострокутих, із баранячим окільником і суконним або шовковим вершком, у широких шароварах і в довгих хустках, що звисають із талії вздовж шароварів. Д. Яворницький описав запорожців, змальованих олією на повний зріст із природи: з непокритими головами, з шапками або в руці, або під пахвою. На них червоні жупани, шовкові штофні з візерунками каптани, широкі червоні пояси й сап'янові червоні та жовті чоботи. Цей одяг був характерним перед ліквідацією Січі. Існує й докладніший опис костюма запорізьких козаків, складений за колекцією Д. Яворницького: «їхні каптани були нижче колін, кожний мав по два вуси ззаду, як черкеска кубанських козаків, на кінцях рукавів красувалися невеликі відлоги з жовтого оксамиту, прикріплені металевими гачками; у плечах каптани досить широкі, а в перехваті – досить вузькі, підбиті клітчастою китайчатою матерією». Такий крій забезпечував свободу рухів. До цих каптанів одягали кілька поясів: «один шовкового перського сирцю, ширини дві з половиною чверті, довжини в одинадцять аршин, буракового кольору (для підперізування вони складаються втрое навиворіт усередину), з позолоченими кінцями, довжини у три чверті; кожний кінець – із шовковими плетеними шнурками, довжини з аршин, прикріпленими до кожного з кінців пояса; другий – також із шовку, такої ж ширини, сім аршин, бузкового кольору, з посрібленими кінцями і шовковими шнурками на кінцях; третій – такої ж ширини і такої ж довжини, але без позолоти на кінцях, з ошатної шовкової матерії із квітами і візерунками». У такі пояси запорізькі козаки вкладали гроші, листи, огниво, нюхальні ріжки та інші дрібні речі. Д. Яворницький вважав, що звичай зберігати предмети в поясі запорожці позичили у татар. Широкі пояси з матерії були невід'ємною деталлю костюма козацької старшини України, як і польського панства у XVII–XVIII ст. Найпоширенішими в одязі запорожців були турецькі й перські пояси, які привозили вірменські купці. Щодо шкіряних поясів, то їхня довжина дозволяла лише обгорнути стан. Зовнішнє оздоблення з різноманітних металевих накладок нагадувало черкеські пояси [18, 189–190].

Як бачимо, запорізький козацький костюм не був позбавлений багатьох іноземних запозичень, проте мав сталу етнічну основу, що й зробило його одним із найяскравіших виявів національної самобутності.

У декоративно-ужитковому мистецтві України стиль бароко трансформувався в яскраво виражений національний стиль. Це проявилось в особливій ошатності й урочистості виробів, пишноті та розкоші їхнього декоративного оздоблення. Неабиякого розквіту набула рослинна орнаментация, сповнена динаміки внутрішнього руху, посилення об'ємно-пластичного та живо-

писного рішення. Перехід на нові образно-стилістичні засади барокового світобачення виявився в новому ставленні до орнаментальних форм, їхньому трактуванні, насиченні символікою.

Як цілісна стильова система, художньо-образна модель українського бароко мала глибинний зв'язок із традиціями народного мистецтва, тенденцією до підвищеної декоративності та образності. Зміни, що відбувалися в декоративному мистецтві, вплинули на розвиток української народної творчості. У царині декоративного мистецтва українське бароко мало фольклорну основу, що спричинило послідовне й органічне формування художньої системи з чітким розподілом майстрів на тих, які створювали малюнок, і тих, які виконували його в матеріалі. Саме в цей період почали вирізняти професійне декоративне мистецтво та народну творчість. Багатою орнаментикою, гербами, написами, барельєфами прикрашали речі світського культового призначення, акцентували урочистість та ошатність виробів, пишність їх оздоблення [17, 157–159].

Період українського бароко характеризувався буйним розвитком монастирського шитва – гаптування, чому сприяло зростання попиту з боку козацької старшини на яскраво оздоблені речі побуту та вбрання, які ідентифікували їх як багатих можновладців. У злотному шитві використовували нитки у вигляді вузької металеві стрічки з металу. Ці нитки за технологією виготовлення називали волочним золотом або сріблом, а в Україні – сухозліткою. Від волоченої золотої нитки різнилася золотна нитка, або прядене золото. Це була шовкова або лляна нитка, щільно обвита золотою або срібною стрічкою. Іноді чисте золото заміняли золоченим сріблом. Вишивку кольоровим шовком, золотою та срібною сухозліткою щедро використовували в окрасі як чоловічого, так і жіночого костюма. Нові тенденції в українське гаптарство XVII ст. вніс Київський осередок шитва, а з 20-х рр. XVIII ст. – Чернігівський. Вважається, що саме на Чернігівщині було започатковано в гаптарстві стиль бароко. Також у цей час козацька старшина звернулася до історії свого родоводу, тому поширення набули літописи й родинні хроніки. Через це найпопулярнішим був орнамент у вигляді розлогого рослинного мотиву дерева, з гілок якого неначе виростають погрудні зображення [20, 9–12].

Таким чином, можна стверджувати, що в XVII–XVIII ст. в Україні панував стиль бароко, що прийшов із Західної Європи та, поєднавшись із тяжінням народного мистецтва до підвищеної декоративності й образної наснаженості, сформував яскраво виражений самостійний національний стиль – Українське бароко. Українську моду часів Козацького бароко можна назвати справжньою скарбницею духовної культури народу з притаманними їй специфічними способами відображення національного характеру.

1. *Бескорса В.* Трансформація бароко в художній культурі України XVII–XVIII ст. / Дис. ... канд. мистецтвознавства – Х., 2005.
2. *Кияниця М.* Українське бароко як явище світової культури // *Образотворче мистецтво.* – 1990. – № 4. – С. 30–31.
3. *Шейко В.* Історія художньої культури. Західна Європа XVII–XVIII ст. – Х., 2001.
4. *Шейко В.* Історія світової культури. – К., 2006.
5. *Янсон Х.* Основы истории искусств. – СПб., 1996.
6. *Крупницький Б.* Гетьман Мазепа та його доба. – К., 2001.
7. *Орленко Л.* История текстиля и моды. – М., 1998.
8. *Киреева Е.* История костюма. Европейский костюм от античности до XX века. – М., 1976.
9. *Кибалова Л.* Иллюстрированная энциклопедия моды. – Прага, 1987.
10. *Мерцалова М.* Костюм разных времен и народов. – М.; СПб., 2001. – Т. 2.
11. *Яковенко Н.* Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. – К., 2005.
12. *Тищенко О.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – К., 1992.
13. *Енгель Й.* Історія України і українських козаків // *Наук. записки кафедри українознав.* Харк. ун-ту. – Х., 1994. – Вип. 1. – С. 33–35.
14. *Історія декоративного мистецтва України. Мистецтво XVII–XVIII ст.* / *Наук. ред., упоряд.* Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 2.
15. *Николаева Т.* Український костюм. Надія на ренесанс. – К., 2005.
16. *Горобець В.* Назви тканин та одягу в українських джерелах // *Народна творчість та етнографія.* – 1972. – № 4. – С. 55–57.
17. *Матейко К.* Український народний одяг. – К., 1977.

18. *Ефимова Л.* Костюм в России XV – начала XX века. – М., 2000.
19. *Косміна О.* Соціальна символіка українського традиційного вбрання // Етнічна історія народів Європи: Зб. наук. пр. – К., 2007. – Вип. 22. – С. 14, 15.
20. *Кара-Васильєва Т.* Українське літургійне шитво // Людина і світ. – 1996. – № 11. – С. 9–12.

Юлія Івашко
(Київ)

СПЕЦИФІКА ШКІЛ МОДЕРНУ В УКРАЇНІ ТА ПРОБЛЕМА ЗОВНІШНІХ ВПЛИВІВ

Останнім часом спостерігається підвищена зацікавленість дослідників та архітекторів-проектувальників архітектурно-мистецькою спадщиною модерну (ар-нуво або сецесії). У даному контексті слід згадати імена таких українських вчених, як В. Ясієвич, В. Тимофієнко, В. Чепелик, які досліджували окремі аспекти українського модерну. Якщо взяти до уваги численні наукові видання в країнах Європи та в Росії, присвячені модерну, стає зрозумілим, що погляди вчених на характеристику модерну іноді відрізняються. Зокрема, в дослідженнях деяких російських вчених модерн представлений як неоднорідне, багатозначне явище з безліччю різноманітних течій. Логічно обґрунтованою є теза про еkleктичність модерну, який, власне, не має всіх класичних ознак стилю. Незважаючи на те що вивчення модерну в Україні зосереджене насамперед на «архітектурі ар-нуво», значну увагу також приділено еkleктиці та неостилям, що тісно переплелись з модерном і створили об'єкти, які умовно можна охарактеризувати як приклади «модернізованої готики», «модернізованого ампіру» чи «модернізованого Ренесансу» (останній термін найбільше відповідає характеристиці модерну Чернівців). На відміну від європейського та російського модерну, який вивчений досить ґрунтовно, модерн різних шкіл України досліджений неоднаково: основну увагу вчені приділили львівській школі і значно меншу – київській, харківській, одеській школам, а також місцевим регіональним школам. «Глобальною» стислою характеристикою українського модерну є праця проф. В. Ясієвича «Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков». Окремі школи модерну розглядали Ю. Бірюльов (львівська школа), С. Біленкова (чернівецька школа), Ю. Івашко (київська школа) та Л. Поліщук (станіславська школа).

Актуальність вивчення стилістичних особливостей модерну в Україні пов'язана з необхідністю створення ґрунтовнішої та об'єктивнішої картини процесів появи, розвитку та поступового зникнення модерну в Україні в безпосередньому зв'язку з аналогічними процесами в Західній Європі та Росії. Об'єктом дослідження є модерн в Україні, а предметом – стилістичні особливості модерну України. Наукова новизна отриманих результатів полягає у створенні цілісного уявлення про модерн в Україні з усіма його проявами, з урахуванням впливів європейського та російського модерну на український, узагальненні характеристик основних шкіл і визначенні місця й ролі модерну України у світовій спадщині модерну.

Дослідження специфіки й регіонально-національних особливостей модерну Брюсселя, Відня, Праги, Будапешта, Петербурга та Москви, а також порівняння їх з особливостями модерну Києва, Львова, Харкова, Одеси та інших міст дозволяють підбити певні підсумки. Передусім зазначимо, що характерною для модерну (тут і надалі «модерн» розглядаємо насамперед як синонім поняття «ар-нуво») стала імпульсивна реакція діячів мистецтва на ті кризові явища, які характеризували суспільство кінця XIX – початку XX ст., а також на одноманітність і претензійність пануючої архітектури історизму другої половини XIX ст. Модерн став перш за все мистецтвом промислового суспільства, яке переживало глибоку кризу духовності та якому імпонувало поетичне оспівування процесів праці та символів технічного прогресу. Розвиток нового стилю відбувався паралельно з технічною революцією кінця XIX – початку XX ст.

У роботі В. Ясієвича зазначені школи модерну, назви яких походять від назв міст: київська, львівська, харківська, одеська, – побіжно згадується модерн Чернівців і Вінниці. На мій погляд, ті з них, які мають спільні риси, можна об'єднати в глобальніші школи модерну – західну (з центром у Львові), центральну (з центром у Києві), східну (з центром у Харкові) і південну (з центром