

ЧИМ АКТУАЛЬНЕ НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО?

Попри те, що поняття екології стало загальнозрозумілим тільки у ХХ ст. (його запропонував, як вважається, німецький природознавець Ернст Геккель 1890 р.), проблема гармонійних взаємостосунків людської творчості зі світом тварин, рослин, ландшафтним довкіллям і взагалі неживою природою присуття принаймні з античної доби, зокрема у давніх еллінів і стародавніх китайців. У першому випадку йдеться про ідеї цілісності краси та добра (евтаксія, евритмія, евхпойя, калокагатія тощо), протилежність первинного хаосу і твореного Богом і людьми світу, моральні критерії творчості. У другому — про вчення Фен-Шуй, Тай-Ши, з їх особливою увагою до топографії, рельєфу місцевості, напрямів річок і панівних вітрів, з якими мають узгоджуватися конфігурація доріг і мостів, розташування населених пунктів і кладовищ, орієнтація та висота храмів, інших споруд, аби досягти найсприятливіших для життєдіяльності результатів.

Якщо конкретніше говорити про мистецтво, то явні свідчення втими від його високих рафінованих форм очевидні у зверненні до принципів і прийомів протонародної творчості, що простежується вже у «вернакулярних» (лат. vernaculum — місцевий, тубільний) спорудах пізньоримського часу, котрі потім відродились у «сільському стилі» замських італійських вілл другої половини XVI ст. з їх неодмінними рустованими деталями (лат. rusticus — простий, грубий, сільський, від rus — село). Втім, у «садах Боболи» при флорентійському Палаццо Пітті бачимо вже перехід до ідеї «rus in urbe» — села у місті.

Тобто від найдавніших епох спостерігається не тільки почергове вичерпання ресурсів певних стилістичних напрямів, а й припинення впливу на сучасників високорозвинених художніх форм, що тягне за собою, поруч із переходом до наступного стилю, тимчасове повернення до милої серцю ностальгійної старовини. Інші вияви замишування «джерелами» або минулим «золотим віком» — буколічні, чи пасторальні, жанри, романтичні «англійські» пейзажні парки з ділянками ніби дикої природи, декоративними руйнами (в другій половині XVIII ст. прийшли на зміну регулярним «французьким», що відбивали естетику класицизму), ідилічне ставлення до сільського життя, ціла низка нео- чи псевдотилів, які використовували форми минулих або екзотичних культур, зрештою — формування на межі минулого та позаминулого століття наукової реставрації й охорони пам'яток культури.

З іншого боку, незадоволення путями академізму та самодостатнім професіоналізмом породило інтернаціональну хвилю захоплення творчістю «примітивів», у якій цінували ширість і безпосередність. Ними надихалися німецькі «назарей» (1810—1819), англійські прерафаеліти (1848—1856), французькі набіди (1888—1899). Ідейно близький до прерафаелітів іспанський художник і теоретик Пабло Мілб-і-Фонтанблс (1810—1883) був основним замовником і покровителем Антоніо Гауді, котрий також пропонував альтернативу історико-стилевим підходам, апелюючи здебільшого до природних біонічних форм.

У декоративному мистецтві середини XIX ст. відновлення ніби віджилих кустарно-ремісничих методів зумовила індустрія товарів народного споживання. Вона масово тиражувала (точніше імітувала) форми і візерунки, які за походженням були рукотворними. Ця вульгарна фальш, разом із поширенням сурогатних речовин і забрудненням довкілля, вкупі з успіхами етнології й археології, підштовхувала естетично чутливих митців до користування традиційними природними матеріалами: деревом, металом, керамікою, склом, кісткою тощо, виявленням у них нових естетичних властивостей, що характерно для нового й новітнього мистецтва від епохи модерну.

Вибух інтересу до примітивної творчості екзотичних країв посилив увагу й до рідної спадщини селянського способу життя, в якому вбачали тоді квінтесенцію національного духу. Водночас із занепадом у реальному житті автентичного традиційного мистецтва дослідники поспішають зібрати колекції його творів і знайти способи продовження роботи сільських майстрів для нового міського споживача. У ХХ ст. було помічено: безіменні селянські майстри нерідко клопочуться тими ж художніми проблемами, що й сучасні митці; принципи селянського будівництва часто збігаються з ідеалами новітньої архітектури (біонічної, біокліматичної, органічної), у чомусь перегукуються з ленд-артом, фаунд-об'єктом.

Для вітчизняної культури пієтет до протонародної творчості особливо прикметний. Якщо на межі XIX—XX ст. у цьому феномені найбільше цінували етнічну виразність, чистоту й незіпсованість цивілізацією, то згодом усвідомили також оригінальну естетику, своєрідні засоби художнього вирішення й технічні рішення, альтернативні застосовувані у панівних сферах культури. Добре відома роль українського традиційного мистецтва у становленні таких знакових у художньому світі постатей, як Олександр Архипенко, Казимир Малевич, Олександра Екстер, Володимир Татлін, Михайло Бойчук...

Отже, народне мистецтво важливе не тільки з погляду пізнання національної художньої спадщини, а й має загальнолюдське культурне значення. Поруч із звичними мистецтвознавчим і етнографічним підходами заслу-



Сталактитові форми використав скульптор Джамболонья в статуй «Апенніни» (бл. 1580), котра ніби є природним завершенням скелі. Вілла Пратоліно (Сан-Донато) біля Флоренції. Фото Валеріо Орландіні, Вікіпедія

гове на увагу розгляд традиційної творчості в плані гносеологічному, символічному, семіотичному, аксіологічному, комунікативному. Новітнє професійне просторове мистецтво з його все ускладнюваною спеціалізацією й індивідуалістичністю втрачає колишню здатність бути загальнодоступним засобом інформації та взаєморозуміння в сучасному світі, поставленому на межу нового глобального конфлікту. Цю здатність зберігає загальноприйнятна та загальноприємна мова традиційної творчості.

Упродовж ХХ ст. орнаментально-умовне народне декоративне мистецтво нерідко «підтягували» до рівня реалістично-образжувального, станкового. Послаблювалася колишня провідна роль орнаменту. Він толерувався як історичне надбання, придатне для обрмовування загальнозрозумілих фігуративних композицій. У рамках офіційної народності сталінської доби виник і офіційний тип узагальнено «народного» орнаменту, де традиційні мотиви аранжувалися з химерним поєднанням барокової пишності й класицистичної регламентованості.

Масовій свідомості українців цілеспрямовано прищеплювалась аксіома, що селянство є не тільки носієм, а й основним творцем ледь не всіх видів традиційного мистецтва, на противагу «новаційній» культурі міста. У на-полегливому віддаванні переваги масовому колективному перед індивідуальним особистим творці комуністичного популістського міфу виявили суголосність народницькому й націоналістичному романтизмові, новим ідеям неминучості занепаду західноєвропейської цивілізації, ідеологіям фашизму й нацизму. То справді був спільний поклик часу, втілюваний у протилежно спрямованих ідейно-політичних доктринах.

«Єретичним» дисонансом звучали контрверзи представників старої «буржуазної» школи, які вбачали в народній орнаменті не стільки творчість соціальних низів, скільки релікти «високої» архаїки, вказували, що глухі місцини є передусім «інтерпретаторами», «консервантами», «ретрансляторами» орнаментного мистецтва, його ж генератори — жваві роздоріжжя, багатолюдні міста, межі культурних ландшафтів і зони міжнетнічних контактів.

Неприйняття комуністичною радянською ідеологією будь-чого, пов'язаного з глибинною етнічністю, релігією, потойбічністю, духовністю, інтелектуалізмом — виключало навіть постановку питання про приховану багатозначну символіку традиційних форм. У друкованих працях, де так чи інакше зачіпалася ця сфера, читач неодмінно знаходив однозначну формулу про відображення в орнаменті багатого рослинного і тваринного світу.

Ця формула в різних інваріантах надовго пережила свій час і продовжувала широко використовуватися в 1940—1950-і роки, коли орнаментика стала поважно складовою професійного декоративного мистецтва й архітектури, і в 1960—1970-і роки, коли орнаментальність була серед помітних чинників розвитку українського малярства й графіки.

У період «відлиги» (межа 1950—1960-х рр.) нове покоління радянської інтелігенції заново «відкриває» оброзотворчий (точніше — візуальний) фольклор. У дусі доби в ньому акцентується мистецька спонтанність, майстерне розкриття художніх властивостей матеріалу, виразний технологічний лаконізм, дотепне осмислення технічного рішення як художнього прийому, зрештою — безвідходне виробництво, суголосне екологічним ідеалам. Усе це було співзвучне новій естетиці предметного середовища, котре наближалося до прийняття тодішніх загальноєвропейських критеріїв.

До 1980-х років українське народне мистецтво помітно впливало на так зване професійне. Так зване тому, що майстри традиційного гончарства, склоробства чи бондарства також були у своїй справі професіоналами, бо неможливо займатися цими ремеслами по-аматорському. Втім, завдяки традиціям і застосуванню натуральних матеріалів, які прекрасно сполучаються один із одним у будь-яких випадках, у класичному народному мистецтві зробити щось невдало було майже неможливо. Це дало підставу назвати даний вид творчості «натуральним мистецтвом» (Юзеф Гравовський). І саме у ХХ ст., в епоху занепаду, коли з'являється проблема вибору чи то колірних поєднань із сотень доступних анілінових барвників, чи то форм або візерунків із безлічі наявних друкованих

*Рослинний світ надихав на створення
нових мистецьких форм іспанця Антоніо Гауді,
чільного представника «каталонського модерну»: собор
Саграда Фамілія у Барселоні, закладений 1883 року
і добудований у наші дні.
Фото Володимира Цитовича, 2009*



зразків, народний майстер мусив стати художником, який аналізує можливі варіанти та свідомо приймає те чи інше рішення.

Спілкуючись у експедиціях з селянськими майстрами, можна переконалися, що вони здебільшого вміють аналізувати твори, розрізняти більш і менш вдалі композиційні та колірні вирішення. Взагалі, майстри виділяються з-поміж свого середовища в інтелектуальному плані, чи то завдяки своїй естетичній обдарованості, чи то через ширші контакти із замовниками з ближчої та віддаленої округи. Тому-то «ходіння у народ» спраглих первинної незіпсованої чистоти стало внутрішньою потребою численних митців новітньої доби.

Незавершеність, ескізність і навіть недосконалість простонародних, узагалі примітивних творів (щось подібне у «високому» мистецтві стали називати нон-фініта) виявляються вельми актуальними. Так авангард початку ХХ ст. надихнувся саме давньоруськими іконами, щойно розчищеними реставраторами, з їх яскравими відкритими ніби плакатними кольорами, а не делікатно-живописними візантійськими взірцями. Технічно недосконалі гравюри з українських стародруків XVI–XVII ст. інколи виглядають художньо виразнішими, ніж акуратні прецизні німецькі першовзори. До того ж обмежені у фінансових засобах тодішні православні братчики змушені були задля заощадження коштів по сто з гаком років поспіль друкувати відбитки з тих самих дощок — от тобі хоч і мимоволі, зате таки екологічний підхід! Від надмірної експлуатації форма втрачала чіткість, відбитки набували вібруючої мальовничої м'якості.

Наприклад, Євангеліон 1722 року з друкарні львівського ставропігійського Успенського братства прикрашений гравюрами з дощок майстрів XVII ст. Євстафія Завадовського, Іллі, Георгія й інших (на деяких є дати з 1632 до 1683 р.), а заставки, що часом асиметрично (зовсім по-сучасному!) виходять за межі верстальної смуги, відтиснені з уже вельми стертих дощок, які служили ще Петрові Мстиславцю й Іванові Федорову для заблудівського Євангелія учительного 1569 року!

Сьогодні функцію збереження, реанімації та продовження традиційної культури багато в чому беруть на себе музеї просто неба. Після першого стокгольмського Скансену (1891 р.) в світі з'явилося безліч аналогічних більших і менших об'єктів, які популяризують давні звичаї та ремесла. Втім, чого тільки тепер не музеєфікують! Археологічні розкопки, давні шахти й заводи, меморіальні місця видатних особистостей і поля давноминутих баталій... У всіх випадках це дозволяє оживити історію, вивести її поза стіни музеїв, архівів, бібліотек, емоційно наблизили до сучасників.

Інколи музеєфікується те, що не встигло ще повністю відійти у минуле. Наприклад, індіанські резервації чи поселення шейкерів, амішів у США. Проте досягти стерильної музейної чистоти там не вдається. Справді, в місцевостях, де мешкають «Pensilvania Dutch», дороги заповнені кінними екіпажами, будинки понад туристичними шляхами не світяться електричними вогнями. Зате трохи обабіч можна спостерегти й сучасні міні-тракторці.

Подібне бачимо і в Таосі, штат Нью Мексико (тут, до речі, провів останні роки життя у власноручно збудованій оселі Микола Фешин, чи не найталановитіший учень І. Рєпіна). Численні відвідувачі «столиці» резервації Таос-Пуєбло спостерігають за роботою прикрашених пир'ям гончарів і ковалів, але популярні «індіанські» сувеніри мають ледь помітний напис дрібними літерами: «Made in China». Так економічно доцільно й на те нема ради.

У наші дні художню принадність «невченості» реабілітує також і знаменитий віденський Hundertwasserhaus (1983–1985), який став однією з першорядних атракцій австрійської столиці. Цей величезний житловий будинок споруджено з демонстративним порушенням усіх професійних норм: нерівні й ніби обшарпані стіни, строкато помальовані контрастними кольорами, хвилясті перекриття, різномастні вікна. З одного стирчать гаузки живого дерева, що займає одне з помешкань!



Багато містечок Норвегії є живими музеями просто неба, де місцеві мешканці досі використовують за прямим призначенням споруди XVII–XVIII ст., а на свята одягають народне вбрання, яке нині шиють із старовинних матеріалів: у садибі майстра традиційних музичних інструментів Кйелла Онстайна Торпа, Рауленд, 2009

Непропорційні та хаотичні декоративні деталі (керамічні колонки, балясинки, скульптурки, криві фризи, цибулясті маківки нагорі тощо) з їхнім різким сполученням барв здавалися б вульгарними, коли б не гостро-провокативна новизна цього комплексу. Його автор Фріденсрайх Гундертвассер доручав робити мозаїчні візерунки з уламків різноколірної керамічної плитки самим робітникам-плиточникам на їхній власний смак. Понад те, мешканці будинку зобов'язані додавати власні графіті на зовнішніх і внутрішніх стінах. Уявіть собі ще й різнорозмірні сходинки до кафе, де в підлогу вмонтовано надгробні плити з розташованого колись на цьому місці кладовища!

Схожі прийоми Гундертвассер застосовував і в кількох інших об'єктах (храм, сміттєспалювальний завод, вуличні павільйони) у різних австрійських містах. Із подивом упізнаєш у них рідну «естетику бідності» на зразок аналогічного оздоблення битою плиткою радянських підприємств і військових частин, містечкових магазинів, автобусних зупинок у тих самих 1970–1990-х роках. І радієш: не такі вже ми безнадійні у нашій занедбаності, коли подібна вбогість здатна надихати екстравагантних європейців, які не роблять ідола з євроном.

Отже, вимальовується цікава закономірність: форми високого мистецтва потребують певного спрощення, «відстою» у нижніх сферах культури, щоб згодом знову стати актуальними й елітарними, затребуваними з фольклорних надр. Примітив, наїв і традиційне мистецтво з місцевих природних матеріалів — загальнозрозумілі і загальноприйнятні. Вони вічні, бо завжди є потреба у зверненні до джерел, щоб зібратися з думками та силами для нових кроків у незвідане майбуття.

Анотація: Традиційне народне мистецтво розглядається як різновид близької до природи екологічної вернакулярної творчості. Вона завжди становить необхідну альтернативу більш рафінованим і вишуканим формам у мистецтві від найдавніших етапів історії. Тому народне мистецтво (селянське / низове / популярне тощо), так само як і художня творчість первинного суспільства, завжди зберігатиме актуальність

Ключові слова: народне мистецтво, екологічне мистецтво, вернакулярне мистецтво, візуальний фольклор, наїв.

Анотация: Традиционное народное искусство рассматривается как разновидность близкого к природе экологического творчества. Оно всегда представляет собой альтернативу более рафинированным изысканным формам искусства, начиная от древних этапов истории. Потому народное искусство (крестьянское / низовое / популярное и т.д.), как и художественное творчество первобытного общества, всегда остаётся актуальным.

Ключевые слова: народное искусство, экологическое искусство, вернакулярное искусство, визуальный фольклор, наив.

Summary: Traditional folk art is under consideration as a kind of vernacular, close to nature ecological creativity. It is a constant necessary alternative to the more refined and sophisticated art from the earliest stages of history. That is why folk art (peasant, low, popular etc), as well as an art of primitive societies, will be always actual.

Keywords: folk art, ecological art, vernacular art, visual folklore, naive.