

УГОРСЬКА ВИШИВКА НА ТЕРИТОРІЇ ЗАКАРПАТТЯ

Взаємовплив культур та розвиток народного мистецтва сприяли виникненню нового типу унікального вбрання, в якому, певно, найкраще репрезентована творчість та багата фантазія населення певної території. Одним із найцікавіших видів верхнього сукняного чоловічого одягу угорців Закарпаття та Угорщини був сюр – дуже давній тип одягу у вигляді накидки (з рукавами). За конструкцією він дещо схожий на гуцульську манту та лемківську чугу¹. На задній частині сюра є прямокутний шматок тканини, який можна побачити як на лемківських чугах, так і на гуцульських та буковинських мантах, де він виконував функцію капюшона². Сюр виготовляли з міцно збитого сукна, яке за рахунок щільності не пропускало вологу. Ця проста накидка була невід'ємною складовою одягу горянина і відіграла важливе значення у його житті.

Гарно вдягаючись, простий люд ішов на різні святкові та обрядово-ритуальні дії, де багато вишитий сюр привертав найбільшу увагу. Його пишність та естетична привабливість цікавили не тільки заможних селян, але і деяких дворян. Особливо помітним було це на початку ХІХ століття, коли сюр почали інтенсивно оздоблювати вишивкою та аплікаціями, що дало йому нову назву – ціфросюр (декорований сюр). Краса сюра, який складав на той час велику конкуренцію одягові вельмож, викликав зневагу та обурення панівного класу, а також спонукав до певних заходів з боку влади. Так, у 1810-х роках було видано ряд указів і заборон на ношення гарно декорованих сюрів. Ці законодавчі нововведення були спрямовані на "припинення зростання розкішності, що проникала в середовище бідних та нижчих верств населення"³. Мода на сюри так впливала на селян, а особливо на юнаків, що вони нерідко вдавались до крадіжок та продажу частини майна для того, щоб придбати цей цінний одяг. Адже без сюра вважалось непристойно свататись до дівчини, оскільки за звичаєвим правом було прийнято залишати свій сюр у будинку дівчини. Наступного дня парубок мав прийти за своїм сюром. Якщо він знаходив його на ганку, то це означало відмову дівчини та її батьків. Коли ж сюр залишався в хаті молодої, це означало, що дівчина погоджується вийти за нього заміж, а її батьки дають на це згоду. Ця традиція була поширена і в закарпатських угорців, зокрема Тячівщини, Ужгородщини та деяких сіл Мукачівщини.

Родовиті угорці з часом також стали замовляти до своїх гардеробів ціфровані сюри. Цікаво, що в 1816 році багаті дворяни комітату Вош, на знак протесту, послали центральній владі листа з проханням про дозвіл "зрізати прикраси на ціфросюрах, а також деякі прикраси на головних уборах... у дворян, які ходять в однаковій одежі з селянами"⁴.

На початку ХІХ століття сюр як буденний одяг став символом простого народу, що одночасно свідчить про низьке становище селян у суспільстві. Оздоблення ціфросюра у цей час було надзвичайно яскравим та оригінальним, воно дуже відрізнялось від прикрас сюрів багаті знаті тим, що замість мотузок, пряжок та металевих гудзиків використовувались кольорові аплікації та вишивка, які розташовувались вздовж структурних ліній та ліній крою, підкреслюючи форму сюра.

Джерела свідчать, що оздоблення сюрів започаткували у західному Дунаї (територія на захід від Дунаю). Разом з давнішим оздобленням в елементах нового декору ми зустрічаємо високохудожні для того часу візерунки: букети у стилі бідермейер, багатопелюсткові троянди, бутони, фестони. Дуже популярним було зображення дерева життя, яке набуло не менш важливого значення в семантиці декору, ніж у стародавній культурі країн Азії, Африки та Сходу. Але цей мотив на ціфросюрі ми бачимо вже інтерпретованим у букет квітів, який деколи зустрічається з симетрично розміщеними пташками на краях декору, а деколи він немов виростає з вазона⁵. Чиста і наївна фантазія селян не вимагала якихось канонів чи рамок, і тому орнаментальні мотиви спочатку просто комбінувалися один з одним, за рахунок чого і виникали різні стилі у вишивці сюрів, утворюючи багатство композицій. Те ж саме спостерігаємо і в кольорових сполученнях, де простежується тенденція до поліхромії.

Що стало взірцем декору, можна встановити тільки шляхом порівняльного аналізу. Крім того, зошити із взірцями деяких кравців, які займались пошиттям сюрів, вказують на те, звідки запозичували вони свої ідеї. Вишивальники сюрів у ХІХ столітті зовсім інакше поводитись із тодішніми модними візерунками, ніж століття тому майстрині, які вишивали старим давнім

стилем на полотні. В давньому шитті бачимо чітке дотримання візерунка, а на сюрax вже помітне прагнення до декоративності, яка допускає невідповідність візерцеві та зображення випадкових елементів, при цьому цілісність декору не втрачається, а навпаки – додає більшої динаміки композиції, яка і утворює неповторність декору. На цьому грубому полотні краще виглядали великі стібки, що нерідко призводило до переробки давніх візерунків. Сполучення насичених контрастних кольорів, а де-не-де гра, побудована на відтінках кольорів; щільність декору та контрастування його з недекорованими площинами поверхні сюрa майже знищує самотність окремих мотивів, що підтримують одне одного ритмом та кольором. Ці риси взагалі характерні для народного мистецтва ХІХ століття.

Пишне оздоблення сюрів за кілька років поширилось аж до Трансільванських гір. В угорському місті Дебрецені на початку 1840-х років вишивка сюрів набула такого розвитку, що сюди приїздили з різних міст для вивчення нової техніки. Зафіксовано також, що з березької, ужанської та угочанської жуп (тепер основна частина їх належить Україні) молодих юнаків посилали в це місто для опанування ремесла "сюрів" (ремесло виробництва "бунд" та сюрів), якраз там вони і навчалися їх оздоблювати вишивкою та аплікацією, про що свідчить колорит та композиційне розміщення декору на сюрax закарпатських угорців⁶. В нових центрах виникали місцеві школи по виготовленню вишитих сюрів, які з часом набували певних стильових локальних особливостей. Таким чином, розповсюдження цифросюрів сприяло одночасному виникненню нечисленних місцевих декоративних стилів та мікростилів.

Розквіт шиття сюрів припадає на 1870–1880-і роки. В ці часи майстер, який виготовляв сюри, мав 12–16 помічників, їздив на ярмарки та своїм ремеслом міг заробити капітал, якого було достатньо на купівлю земельної ділянки в 500 хольдів. Тільки на одній ярмарці в м. Секешфегервар (Угорщина) розпродавалося 800–1000 цифросюрів⁷.

Професійні вишивальники сюрів вносили у свої твори розкутість та легкість у компонованні мотивів. Після яскравої різнобарвності декору в деяких районах простежується потяг до якогось одного кольору. Декор займає більшу частину поверхні виробу, але в самій його пластиці і надалі зберігається народна традиція. Приміром, наприкінці ХІХ століття в околицях м. Дебрецена розмаїта вишивка кожухів та сюрів стає з часом однокольоровою – темно-зеленою, яка поживляється маленькими цятками червоного кольору⁸. В околицях Ясшага було поширене зелене шиття на білій основі, а в комітаті Боршод – чорне. В оздоблення сюрів вносяться значні зміни у період застосування техніки аплікацій: увесь візерунок виконується однотонним сукном, другий колір вводиться в його мотив лише у вигляді маленьких кольорових вставок. Пізніше і вони зникають, а весь декор виконується чорною аплікацією на білій основі. На сході Альфольда (південно-східна частина території Угорщини) і в Трансільванії ця традиція в декорі зберігається і надалі.

Завдяки чіткій лаконічності кольору, високохудожній та енергійній пластиці декору сюр набуває вишуканої краси та неповторності. Майже всюди він знаходить своє місце. Сюри оспівують, орнаменти сюрів збагачують фантазію народних митців інших галузей прикладного мистецтва. Так, наприклад, у різьбі по дереву Дунантула (задунайська частина Угорщини) у першій половині ХІХ століття ми майже не зустрічаємо фігурних зображень без пишно оздобленого цифросюрa. Одним з перших вдався до зображень у сюрі Жига Карой⁹. Різьбярям подобалося відтворювати пишно оздоблені сюри, які на той час ще були новинкою, і вони іноді забували про точні пропорції, прагнучи показати декоративні прикраси якомога ефектніше.

У другій половині ХІХ століття стають популярними вироби пастухів Ужанської жупи, на орнаментах яких простежуються елементи раннього угорського декору. В різьбленні по кістці, якою займалися угорські пастухи ряду сіл Ужгородського району, бачимо також подібні сцени з життя села, де можна зустріти заможного господаря в сюрі, який деколи оздоблювали хутром. В історичній пісні про "бетяра" Шімона розповідається про те, що цифросюр став його саваном, в який його загорнули при похованні. Із фольклору ми знаємо також і про іншого "бетяра", який знайшов свою смерть у далекій в'язниці, а близькі родичі замість нього, за ритуалом, оплакували і поховали його цифросюр¹⁰. Напевно, в цій сцені найбільше відображається невіддільність сюрa від життя селянина та глибоке семантичне значення, якого він набув уже на початку свого побутування.

В образотворчому мистецтві Угорщини другої половини ХІХ століття почесне місце

займають полотна видатних майстрів станкового живопису Міхайла Семлера та Яноша Йонко. Основною темою їхніх творів є зображення життя та побуту угорських селян, де часто можна помітити і парубків в розкішно вишитому ціфросюрі. Цей одяг збагачує композицію картин своєю різнобарвністю та додає своєрідного психологічного акценту. Колоритну та насичену гаму червоно-жовтих, червоно-синіх вишивок, витончену пластику ліній в стилізації орнаменту ціфросюра спостерігаємо на картині Я. Йонко "Народження пісні" (1860 р.). На відомому полотні М. Семлера "Рада" (1860 р.) зображені сюри, які по краях пілок, рукавів та коміру оздобленні широкою червоною тасьмою, а вишивка розташована по нижньому краю сюра. Цей стиль характерний для Задунайської території Угорщини, комітатів Золо та Вош. З цих творів можна зробити висновок про різновиди конструкцій та оздоблень сюра, оскільки манера виконання робіт характеризується досконалим опрацюванням всіх деталей картини. Великою цінністю для дослідників є також альбоми цих художників із замальовками типів селян в народному вбранні різних регіонів Карпатського басейну.

Не менш важливі з цього погляду також роботи геніального угорського живописця, уродженця міста Мукачеве, який здобув велике визнання не тільки в Угорщині, а й у цілому світі, Міхая Мункачі. На його ранніх живописних полотнах часто зустрічаються сюжети із життя селян та зображення народних героїв ("бетярів"). У творі "Засмучений бетяр" (1865 р.) з великою майстерністю автор зображує молодого парубка у ціфросюрі, на якому можна легко розпізнати рослинний орнамент, що широкою смугою заповнює лінії крою, краї пілок та коміра. На картині М. Мункачі "Нічні блудники" (1872–1873 рр.)¹² також чітко проглядається образ молодого юнака в сюрі, якого ведуть до в'язниці. Але, на жаль, на сюрі цього юнака не зображено вишивку, яка була надзвичайно характерною для того періоду. Таким чином, твори цих видатних живописців стали надзвичайно важливим джерелом для дослідження розвитку орнаменталістики угорських сюрів XIX століття.

Розглянувши сюр як один із найдорожчих скарбів народного одягу угорців, можна дійти висновку, що в цьому вбранні поєдналися функціональність та декоративність, доцільність і краса, і особливо цінне те, що цю проблему змогли вирішити не досвідчені модельєри багатих дворян XIX століття, а прості селяни, мудрість і винахідливість яких дивує нас своєю простотою дотепер.

1 Полянська О. В. Угорський одяг // Рукопис. – Музей архітектури та побуту м. Ужгород. — С. 4.

2 Стельмашук Г. Г. Традиційний лемківський костюм // Українські Карпати. Культура. — К., 1989. — С. 108.

3 Хофер Томаш та Фел Едіт. Народне мистецтво угорців. – Будапешт, 1979. — С. 33.

4 Токач Лайош. Заборона ціфросюрів в комітаті Вош // Етнографіч. повідом. — 1958. — С. 326-328.

5 Лендел Георгіна. Праматеринська спадщина // Видавн. Кошут — 1986. — С. 10.

6 Етнографія Угорщини. Енциклопедія.— Будапешт, 1998. — С. 382.

7 Шіміч М. Історія державних ярмарок в Дебрецені. — Будапешт, 1979.

8 Хофер Томаш та Фел Едіт. Народне мистецтво... – С. 43.

9 Фел Едіт, Хофер Томаш. Селяни, пастухи, бетяри // Зображення людей в угорському народному мистецтві. — Будапешт, 1968.

10 Угорське народне мистецтво декорування. — Будапешт, 1954. — С. 22.

11 Сабов Юлія. А XIX. / Szóbad festeszete Magyarországon / Малярство Угорщини XIX століття // Корвіна. Бейкешчобо, 1985. — С. 205, 262.

12 Міхай Мункачі // Корвіна. Будапешт, 1979, мал 20.

IMΦE