

ЖАНРОВИЙ СЮЖЕТ У ТЕКСТИЛЬНОМУ ТВОРІ 1940–1960-х ЯК ДОКАЗ ПЕРЕМОГИ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

Постановка проблеми. Художній текстиль займав особливе місце у системі образотворення 1940–1960-х років, оскільки спирався на традиції народного мистецтва і розвивався, сповідуючи принципи універсалізму. Традиційно до явища художнього текстилю належить увесь спектр художньої обробки тканини: gobelen (безворсовий сюжетно-тематичний килим), килим з ворсом, розпис на тканині, текстильна пластика, сакральні тканини. Однак, у зв'язку з соціокультурною ситуацією передвоєнної та повоєнної України, останні вказані різновиди майже не розвивалися. Натомість на перше місце серед художнього текстилю вийшов gobelen. Саме цей вид художнього текстилю ідеологи соцреалізму сприймали як монументальну станкову картину, щоправда, виконану в іншому матеріалі і в інших техніках, ніж живопис. Це спричинило розробку чіткої системи дозволених сюжетів і виражальних засобів, які повинні були відповідати єдиному творчому методу і вивели gobelen на перше місце у сформованій пропагандистською машиною ієрархії текстилю. До виконання такого замовлення допускали винятково «правильних» художників. Гонорари за закуплені на виставках жанрові gobelenи були невиправдано високими.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Досліджуваний період позначений у мистецтвознавчих розвідках намаганням чітко відмежувати «професійне» і «народне» мистецтво. При цьому «офіційне», «професійне» мистецтво, створюване академічними художниками, повинно було розвиватися відповідно до настанов соцреалізму, тоді як «народне» було покликане «зберігати традиційні риси». У мистецтві було розроблено низку пропагандистських штампів, які кочували у творах образотворчого мистецтва й механічно переносилися в декоративне. «Офіційний» художній текстиль будувався на засадах «оптимістичного міфу про щасливе життя з його еkleктичністю, станковізмом... був звернений до неокласики як стильового орієнтиру» [7, с. 10].

Виклад основного матеріалу. Соцреалістичний принцип «народності» у творах професійних художників набував у досліджуваний період ознак цитатності, механічного й еkleктичного перенесення фольклорної образотворчості у твори соціалістичної тематики. Щоправда, ці тенденції вже наприкінці 1950-х і особливо в 1960-х роках привели художників до необхідності глибшого вивчення і переосмислення народних традицій, а не простого механічного перенесення їх у свої твори. Мистецтвознавці-очевидці досліджуваного періоду (зокрема А. Жук, Т. Кара-Васильєва) неодноразово підкреслювали, що професійне декоративне мистецтво радянської України розвивається за спільними законами, характерними для образотворчого мистецтва загалом, але «характерними особливостями всього радянського, в тому числі й українського, декоративного мистецтва є тісний зв'язок з прогресивними традиціями, зокрема з народною творчістю, дальший розвиток і збагачення традиційних форм відповідно до вимог сучасності, створення на їх основі нових естетичних норм художнього стилю» [7, с. 6]. Український художній текстиль 1940–1960-х, як і художня кераміка, був сферою, що менше від інших видів мистецтва потерпала від цензури. Вочевидь, це пояснюється особливостями матеріалу, який диктував художникам свої вимоги. «Радянське» мистецтво текстилю базувалося на ґрунті віковичних традицій українського народного килимарства і увібрало в себе чимало досконалих, вивірених часом і неперевершених художніх технік. Тому навіть при механічному перенесенні образів і сюжетів твір змушував художника додавати у композицію традиційні національні елементи. Так з'явився, наприклад, різновид «орнаментально-сюжетного килима», який набув особливої популярності наприкінці 1940-х та у 1960-х роках.

Особливістю цього періоду був також і факт штучного переростання домашнього кустарного промислу у масове промислове виробництво з розгалуженою мережею підпорядкованих державі промислових підприємств. Такі підприємства створювали на усій території України (зокрема на приєднаних у довоєнні та повоєнні роки Галичині, Прикарпатті, Закарпатті, Волині та Буковині), вони набували статусів фабрик. Фабричне виробництво поряд з удосконаленим технічним обладнанням приносило й ідеологічний диктат, спричинений централізацією і тотальним контролем над творчістю. Зразки для масового виробництва розробляли художники, затверджували відповідні художні ради, і тільки після цього їх випроваджували у виробництво. Сфера застосування художнього текстилю була досить широкою: від побутових потреб до оформлення громадських приміщень і виставок. Позитивним було намагання художників відобразити у тиражованих для масового виробництва зразках особливості орнаментики та місцеві стиліові елементи, притаманні конкретному текстильному осередку, зберігаючи декоративні і технічні прийоми етнографічного районування України. Так, у східних і центральних областях (Київщина, Дніпропетровщина, Полтавщина) зберігалася і домінувала традиційна рослинна орнаментика, а у західних (Львівщина, Тернопільщина, Волинь, Закарпаття, Буковина) — геометрична. Та незважаючи на відмінності в орнаментіці, звернення до народних традицій забезпечувало українським гобеленам насичену мажорну барвистість і емоційну виразність. Тканий сюжетно-тематичний килим (гобелен) поставав у досліджуваній період вагомим аспектом мистецького життя. Він виник і стрімко утвердився як різновид монументального мистецтва у роки радянської влади і завдячував своєю появою тим соціокультурним змінам, що відбулися в українському соціумі з перемогою радянської системи художніх цінностей, зосереджених в єдиному творчому методі і стилі — соцреалізмі. Розвиток картини на тканій площині відбувався за двома тенденціями. Перша — перенесення в техніку ткацтва принципів станкового живопису, друга — використання орнаментальних мотивів, притаманних давній техніці гобелену. Пояснювалося це тим, що, створюючи ескіз килима, художники (М. Деревус, В. Касіян, Г. Пустовіт) керувалися принципами живопису і багато в чому повторювали стилістику інших видів образотворчого мистецтва. Той факт, що такі відомі художники-монументалісти зверталися до художнього текстилю, підкреслює на нашу думку, те унікальне значення, якого набував килим у радянській соцреалістичній соціокультурній системі цінностей. Уже сам факт залучення до роботи над гобеленами видатних художників свідчить про особливу увагу органів влади і про тенденцію до наслідування станкового мистецтва. Гобелени, створені художниками спеціально для виставок, були, як правило, унікальними, і робилися або в одному екземплярі, або мало тиражованою авторською серією. Заслуга у створенні ескізів належала художникам-професіоналам, а в матеріалі їх відображали майстри традиційних килимарських осередків, об'єднані на той час у промислові підприємства-фабрики. За українським сюжетно-тематичним килимом закріпилася назва «гобелен», і це не випадково, оскільки і за технікою ткацтва, і за мистецькими засобами, і за наповнюваністю сюжетів вони відповідали західноєвропейським зразкам. Слід зазначити, що сюжетні гобелени не був винаходом соцреалістичних ідеологів від мистецтва. А Жук стверджував, що сюжетні зображення трапляються на давніх українських килимах, зокрема, подільських килимах-залавниках, де в орнаментальній малюнок вводили зображення стилізованих тварин, птахів, вершників, людських фігур, а інколи й цілі сюжетні сцени [7, с. 40].

Перші килими з радянською сюжетною тематикою з'явилися в Україні в 1920-ті роки. Ознакою часу було те, що тоді і художником, і виконавцем був автор (С. Колос та інші). Політичної складової ці твори не мали. Митгці перебували у творчому пошуку, і залучення нових технік та технологій було нормою тодішнього мистецького життя. В цей період було закладено основи радянського орнаментального килима, але оскільки держава і музеї в ті часи не практикували закупівлі мистецьких творів, то тематичні гобелени 1920-х років були радше художнім експериментом, ніж цілісним мистецьким явищем. Такого статусу художній гобелен набув у 1930-ті роки, коли держава втрутилася у систему регулювання замовлень і започаткувала



І. Литовченко. *Навіки разом*. Гобелен. 1954

обов'язкову присутність сюжетно-тематичного килима на численних ювілейних виставках. До розробки художньої тематики гобеленів були залучені знані художники графіки і живописці (М. Дерегус, В. Касян, А. Петрицький, Д. Шавикін, М. Рокицький, І. Падалка). З 1935 року розпочали свою роботу спеціальні майстерні при музеї українського мистецтва (нині НМУДУМ), до яких було запрошено найкращих килимарниць з народних килимарських осередків.

Головними сюжетними лініями воєнного і повоєнного періоду були постаті керівників партії і держави, подані реалістично з детальним моделюванням обличчя, одягу. У розгорнутих композиційних сюжетах відбивалися мотиви «щасливого радянського життя та будівництва соціалізму», а також воєнна та революційна героїка. І все ж художники-станковісти прагнули максимально підпорядкувати творчий задум вимогам специфіки матеріалу, звертаючись до узагальненого площинного трактування, хоча й не завжди вдало. У сюжетно-тематичних гобеленах художників-станковців «...виділяється багатоплановість, деталізація в розробці форм і кольорова ілюзорність в трактуванні сюжету» [7, с. 44]. Сюжетні сцени у гобеленах часто зображували в живописній манері, тобто з передачею лінійної і просторової перспективи, зі світлотіньовою розробкою форми. Художникам не завжди вдавалося відійти від академічності і живописності і вдатися до узагальнено-стилізованого трактування фігур. Присутнім був також мотив театральності і декорації. Оріхі траплялися з орнаментальним рішенням кайми гобелена. Обов'язковим обрамленням були дерева-квіти. Піонерська, виробнича, революційна, героїчна стали пріоритетними темами. Сюжетно-тематичні гобелени виготовляли головним чином до ювілейних виставок, після яких їх закупало Міністерство культури і згодом передавало до музеїв або державних установ. Тканий твір створювали не для конкретного інтер'єру і через те цей вид мистецтва наближався до станкового живопису.

На початку 1940-х було зроблено спробу створювати килими великого розміру для певних архітектурних об'єктів (проекти Д. Шавикіна і В. Вовченка). З'явився новий різновид: орнаментально-тематичний. Застосовували стародавні і нові елементи — квіти папороті, п'ятикутна зірка, профілі або портрети вождів. Це твори «Навіки разом», «К. Маркс» І. Литовченка, «Щорс», «Ленін» М. Попенка, «Хліб-сіль» Г. Холопцевої та ін. При цьому усе поле килима вкривалося рослинним орнаментом. У 1940–1960-ті роки такий вид тематичного килима набув в Україні великого поширення і став домінуючим. У перші повоєнні роки помітна тенденція до переведення на промислові рейки художнього текстилю. Як і в довоєнні роки, промислове виробництво орнаментальних килимів зосереджувалося у розгалуженій мережі технічно переоснащених підприємств промислової кооперації, що мали статус артілей.

У великому за розміром і яскраво проілюстрованому альбомі «Мистецтво народжене жовтнем» авторства Ю. Белічка та С. Кілессо — одному з останніх пропагандистських державних друкованих видань (рік оприлюднення 1987) — мистецтвознавці намагаються пояснити і виправдати втручання політичної складової у традиційний мистецький простір. «Прагнення до вираження патріотичних ідей і почуттів, пафосу історичного оптимізму соціалістичного суспільства приводило до пошуку урочистих форм...», — читаємо у вступному слові розділу «На відродже-

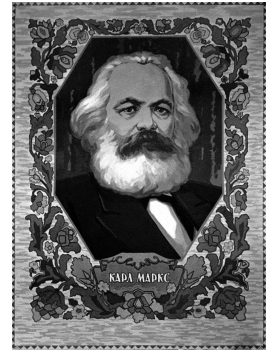
ній землі». Дослідник професійного та народного декоративно-ужиткового мистецтва Т. Кара-Васильєва підкреслює: «Ткацтво, як і вишивка, залишається наймасовішим та найулюбленішим різновидом народної творчості на Поділлі, Наддніпрянщині, Буковині, Волині, та Поліссі» [8 с. 406]. Такий висновок пояснює бажання керманічів від мистецтва максимально залучити непрямі методи пропаганди до традиційного і, що найголовніше, улюбленого народом, виду мистецтва. Аналогічні процеси відбуваються і в інших союзних республіках. Так, литовська дослідниця текстилю, професор Елге Ганда Богданене у публічній лекції, що відбулася в Інституті проблем сучасного мистецтва у березні 2016 року у рамках заходу «Литва — Україна: культурне партнерство 2016» наводить приклади литовських гобеленів, зроблених у досліджуваній період 1945–1960-х років. Сюжети радянські, як і в УРСР і, що важливо, принцип побудови твору залишається таким самим, як і в Україні. Робимо висновок, що литовський митець виконує замовлення під примусом. Як і український колега, він залучає до композиції національний орнамент, розташовуючи народні квіткові орнаменти навколо основного сюжетного зображення воїна-переможця.

Уже з наступного періоду, 1970-х, сюжетний гобелен стане бажаним у замовленнях Художнього фонду. До сюжетних гобеленів будуть допущені «обрані», бо гонорари за виконані на державних фабриках за ескізами професійних митців твори у порівнянні із заробітною платнею навколишнього мистецького соціуму будуть космічними.

У перші повоєнні роки до промислового виготовлення килимів широко залучали надомників (особливо у західних регіонах України). Тут артїлі у багатьох випадках були просто пунктами роздачі сировини та прийому готових виробів. Із 1960 року, коли промкооперацію було ліквідовано, всі килимарські артїлі передали до державної власності і перетворили на фабрики. Найвідомішими фабриками з виробництва художнього текстилю цього часу були фабрики: імені Т. Шевченка (Косів, Івано-Франківщина); «Перемога» (Глиняни, Львівщина); «Перемога» (Богуслав, Київщина); «Червоний килим» (Добровеличківка, Одещина); «Жіноча праця» (Клембівка, Вінничина), «Художня праця» (Городківка, Вінничина); «Килимарка» (Кути, Івано-Франківщина); імені Клари Цеткін (Решетилівка, Полтавщина); імені Івана Франка (Яблунів, Івано-Франківщина), імені 17 Вересня, імені Б. Хмельницького (Коломия, Івано-Франківщина); імені Н. Крупської (Хотин, Чернівецьщина), імені 8 Березня (Дігтярі, Чернігівщина), «1 Травня» (Ганичі, Закарпаття).

Ескізи килимів розробляла спеціальна Центральна художньо-експериментальна лабораторія «Укрхудожпромспілки» (пізніше «Укрхудожпром») в Києві. Спеціальною групою художників лабораторії, створеною у 1948 році, «розроблялися ескізи, які після затвердження Художньою радою надсилаються підприємствам для впровадження в масове виробництво». Організація, де розробляли ескізи, називалася ЦХКТБ: Центральне художньо-конструкторське технологічне бюро. Крім розробки художниками зразків, що потрапляли на виробництво, в лабораторії був відділ мистецтвознавчих досліджень. Мистецтвознавці виїжджали у відрядження і на місцях досліджували і фіксували зразки народної творчості. Автор цього дослідження з 1977 по 1979 рік працював у ЦХКТБ Міністерства промисловості будівельних матеріалів старшим науковим співробітником і досліджував текстиль західного регіону України.

Процес створення промислових підприємств замість невеликих артїлей у традиційних осередках призводив до уніфікації орнаментів, збіднення кольорової гами і поступової втрати національних і регіональних особливостей. Промислове виробництво і художня творчість перебували з 1960-х років у «тихому» антагонізмі. Закони масового виробництва диктували відповідність строго затвердженим стандартам: номер пряжі, щільність, товщина, розмір килима, характер і складність декору, розрахунки витрати сировини на квадратний метр тощо. Зрозуміло, що це суперечило творчому підходу до виготовлення килимів, вони все більше уніфікувалися. Технічна сторона на новостворених фабриках удосконалилась. Значну роботу було проведено щодо механізації трудомістких процесів, які раніше виконували вручну (наприклад, перемотування пряжі). Починаючи з 1959 року дерев'яні «кросна» поступово замінювалися металевими верстатами. Змінилася також і тех-



І. Литовченко. Портрет Карла Маркса. Килим. 1957

нологія фарбування пряжі, оскільки від якості і стійкості пряжі залежить довговічність килимів та їхня мистецька цінність. Колористика здавна вважалася основною якісною ознакою українського текстилю. Якщо в давнину використовували стійкі рослинні барвники, то вже з XIX століття почали застосовуватися анілінові. У 1961 році в Білій Церкві було споруджено підприємство фабричного фарбування пряжі, але якість його продукції була низькою, що позначилось на художніх характеристиках килимів, тому для унікальних мистецьких творів і для «спецзамовлень» використовували стійкі барвники рослинного походження, а до побудови Білоцерківської фабрики кожне підприємство художнього текстилю самостійно фарбувало пряжу у своїх спеціальних фарбувальних цехах.

Особливий різновид орнаментально-тематичного та тематично-сюжетного килима набув популярності у 1950–1960 роки. Такі килими створювали переважно до виставок, різноманітних численних ювілейних дат: річниці революції, річниці народження і смерті очільників та відомих українських письменників (Шевченка та Котляревського), як-от Декада української літератури і мистецтва в Москві (1960). Зазначені події визначали тематику створюваних гобеленів. Механізм цієї роботи був таким: Міністерство культури замовляло ескіз художнику, той створював ескізи і картони для килимів у натуральну величину, а за цими ескізами досвідчені майстри на підприємствах виконували роботу в матеріалі. Долю таких унікальних килимів теж було визначено: спочатку їх експонували на виставці, потім вони «за рекомендацією експертно-оціночної комісії Міністерства культури... закуповувалися для розподілу по музеям для подарунків від державних установ України делегаціям братніх народів» [7, с. 132]. У середині 1960-х років спостерігається тенденція до виготовлення сюжетних гобеленів не на замовлення, а з ініціативи художника. Це передбачало виконання усього процесу творення килима від ескізу до роботи в матеріалі самим художником. Доволі часто це був лише хитрий хід, що дозволяв митцеві не затверджувати ескізів на художніх радах. Таке пробачали лише «своїм» митцям, твори яких обов'язково дорого закуповували. Квадратний метр заводського виробу складав 18–24 карбованці, а метр «творчої» роботи, виконаний на тих самих верстатах і тими ж майстринями, оцінювався у десятки разів більше. Замовлення на великий багатофігурний гобелен, що приносив митцеві прибуток до 40 тисяч радянських карбованців, пересічний художник отримати не міг.

Значну групу сюжетних килимів-гобеленів повоєнного періоду створювали студенти художніх вишів (ЛІДПМ, ВХУ, КХУ). Найбільшого розвитку набуло виготовлення килимів із багатофігурними сюжетними композиціями. Причому у перше повоєнне десятиліття творці гобеленів тяжіли до станкової картини, тобто до вирішення зображення у пластично-об'ємній манері. Як зазначалося вище, ця тенденція пояснювалася тим, що картони для гобеленів і ескізи розробляли професійні художники-станковисти, які просто переносили у текстильні техніки зображальні прийоми живопису чи графіки. Одним із сюжетних гобеленів перших повоєнних років був твір Д. Шавикіна «Звільнення Києва» (1946). Робота виконана абсолютно в дусі часу і відповідно до вимог соцреалізму. Образ воїна зі знаменом з радянською символікою, босонога жінка, що вірно припала воїну до грудей, а він, обіймаючи

її рукою — дивиться вдалину, вперед, демонструючи переможний поступ. Красномовний і задній план: бані Софії Київської, пам'ятник Б. Хмельницькому, переможний танк, спрямований на Захід: все, як і обрамлення, і колористична гама, дихає тим часом. Постаті трактовані контрастними світлотіньовими площинами, чітко виділяються на загальному тлі, тоді як зображення другого плану подані силуетно, приглушено. Загалом монументальність композиції досягнута шляхом рельєфного промальовування форм, елементами емоційного напруження. Показовим є і той факт, що композицію для gobелена художник Д. Шавикін узяв із плаката з однойменною назвою, створеного ним 1944 року. Цей же автор, у притаманній йому манері, створив у 1949 році gobелен «Возз'єднання», присвячений тематиці братання східно- і західноукраїнських земель. У композиції зображено сюжет, на якому робітник із радянської Східної і селянин із Західної України подали один одному руки на тлі радісних облич інших робітників і селян. Абсолютним відображенням соц-реалізму було і зображення на другому плані Дніпрогесу як символу індустріальної могутності, радянської символіки тощо. Характерний для творів радянського ампіру урочистий ритм полотна доповнений декоративними особливостями gobелена.

Особливо проявилися запозичені риси станковізму у повоєнній творчості В. Вовченка. Зокрема у творі «Зустріч переможців» (1949), де сюжетна лінія базована на характерному для перших повоєнних років відображенні щастя повернення до мирного життя. Килим створював урочистий святковий настрій завдяки великій кількості квітів у руках воїнів і мирних жителів, використанню широкої палітри теплих кольорів. Власне, В. Вовченко переніс у техніку gobелена свою живописну роботу «Зустріч героїв», що призводило до втрати специфіки художнього текстилю.

Для ювілейних урочистостей, присвячених 300-річчю Переяславської Ради (1954), було створено багато сюжетних gobеленів, позначених помпезністю, пишністю, живописною лізурністю. Це твори: «Навіки разом» (1954) І. Литовченка, що виконаний у техніці ворсового килима і фактично імітує своїми виражальними засобами станковий твір; «Радянська Україна в сім'ї братніх республік» (1957) І. Литовченка — велике монументальне панно (4 × 6 м), на якому зображені дівчата в національних костюмах союзних республік та радянська символіка. Краї килима виконані рослинною гірляндою з переплетенням плодів в обрамленні стрічки.

Для сюжетних килимів у повоєнні роки обирали найрізноманітнішу тематику, про що свідчать назви: «Переправа через Дніпро» (М. Сереник, 1949); «Три богатирі» (Г. Пелегуца, 1953), «Чапаєв у бою» (П. Додяк, 1953). Причому більшість картин — це копії живописних полотен, втілені у матеріалі. Це і було головною тенденцією розвитку сюжетно-тематичного килима 1950-х — першої половини 1960-х років. Факт, що в цей час з'являються роботи з назвами «Біля моря» (1951), «Майбутні моряки» (1951) свідчить про поступове витіснення з gobеленової теми виключно «своїх» і звернення художників до більш цивільних мотивів та тем. Та усе ж чимало творів художнього текстилю було присвячено героям революції та війни. Художник М. Попенко створив килими з портретами М. Щорса (1949) та В. Леніна (1960), художник І. Литовченко — з портретом К. Маркса (1957).

Із другої половини 1950-х років у контексті «боротьби з надмірностями» формується новий вектор розвитку художнього текстилю, спрямований на переосмислення призначення форм взаємодії монументального живопису і текстильних технік. Перенесення станкових форм у gobелен було рішуче засуджено на I Всесоюзному з'їзді радянських художників. Це спричинило відхід художників від форм архаїчної пишності, помпезності, псевдокласицизму, натомість вони зосередили увагу на специфіці художнього текстилю. На певний час від «корита», як жартома називали державні gobеленні замовлення, відійшла частина митців, аби за кілька років знову повернути жанровий gobелен вкупі з монументальними розписами та мозаїками до об'єктів з надмірно великими розмірами, зробленими на стінах громадських споруд. Із другої половини 1960-х у Художньому фонді починають працювати архітектори, які розробляють інтер'єри та екстер'єри замовлень. Мозаїка і gobелен стають бажаними видами заробітку. Крім монументальних gobеленів, які розподіляли лише «своїм», митці далі створюють невеликі жанрові та сюжетні килими. Переважна більшість художників, які працювали у текстильній галузі, відійшли від

станковізму у трактуванні сюжетів, від перевантаженої сюжетної композиційності. У художньому текстилі розпочався процес утвердження специфічних стилістичних рис, які базувалися на стилізації, узагальненні форм, площинності трактування сюжетів. В авангард нових пошуків вийшли студенти художніх вишів. У цьому контексті слід згадати твори Н. Паук «Гуцульщина» (1957); Л. Богуславської «Свято врожаю» (1960). Ознакою часу стало і те, що створенням сюжетних гобеленів переважно займалися не художники-станковисти, а художники декоративно-ужиткового мистецтва. Ще одна ознака доби — створення тематичних гобеленів не київськими художниками (за виключенням «правильних»), а митцями з інших міст: Львова, Херсона, Чернівців, Ужгорода, Черкас, Дніпропетровська. Це внесло сюжетно-орнаментальну різноманітність та збагатило виражальні засоби текстилю зверненням до місцевих традицій.

Етапною у визначенні тенденції подальшого розвитку художнього текстилю стала участь художників у виставці, присвяченій Декаді української літератури і мистецтва в Москві (1960). Монументальні за розміром і за наповненням твори І. та М. Литовченків «Радянська Україна» і «Тарас Шевченко» насичені радянською атрибутикою і символами соцреалізму. Але цим «правильним» митцям дозволялося те, про що годі було мріяти іншим. Мистецтвознавці завжди хвалили такі роботи: «Ідея твору гранично чітка — уславлення трудового подвигу українського народу. Фігурні зображення в килимі трактуються умовно і площинно, як і орнамент, що надає композиції цілісності і доцільності», — писав про ці твори А. Жук [7, с. 151]. Характер цих творів абсолютно відповідав стилістиці художнього текстилю другої половини 1950-х.

Особливого звучання набувають сюжетно-тематичні килими 1960-х років. Ужгородська художниця Е. Медвецька створила гобелен «Соціалістичне Закарпаття» (1960). Використовуючи площинні декоративні прийоми та особливості художнього текстилю краю, художниця побудувала килим на замовну, соціально значущу на той час тему, керуючись принципами традиційних для Закарпаття смугасто-узорчатих тканин. Цікавою є і образна художня мова твору, побудована на алегоріях і співставленнях. Водночас «дух соцреалізму» проглядався у стафажному зображенні силуетних обрисів фабрик, ліній електропередач, комбайна, трактора тощо. Це повинно було констатувати життя «нового Закарпаття».

У цей час розширюється і коло тем. Серед сюжетних гобеленів чимало інтерпретацій творчості Великого Кобзаря (до чергового ювілею Т. Шевченка). Це роботи художників Н. Клейн та С. Кириченка «І мене в сім'ї великій» (1964); Є. Фещенко «На панцині пшеницю жала» (1964) та «На оновленій землі» (1964); З. Давиденко «Мені тринадцятий минало», «Тополя», «Реве та стогне Дніпр широкий» (1964); О. Сідак «Тарасова верба» (1964), В. Нікуліної «Лілея» та ін. Окрім того, Н. Паук у 1965 році виконала роботу «Старий Львів», що йшла дещо в розріз з ідеологічними вимогами і демонструвала своєрідне шістдесятництво у художньому текстилі. Визнання художниці приніс і її твір «Гуцульська сюїта». Щоправда, поряд із цим Н. Паук створила роботи «Радянський Львів», «Легенда про трьох братів», що свідчить про певний пошук компромісу з владою.

На виставці 1967 року було представлено роботи М. Литовченка «Пісня», «Хліб-сіль» Г. Холопченко, «Оновлена земля» Є. Фещенко, «Гуцульщина оновлена» Й. Джуранюка. Назви робіт, колористичне вирішення і площинність трактування композицій цих творів продовжили домінування тенденції, розпочатої на початку 1960-х років.

Досить оригінальним за своїм сюжетом був твір О. Прокопенко «Де ж ти, калино, росла» (1968), присвячений українському весіллю. Художниця застосувала новий прийому «фактурення» пряжі — у гронах калини, в орнаментах одягу дівчат тощо.

Інший контекст продемонстрував твір придворних опозиціонерів І. Литовченка та В. Прядки з назвою «Гімн життю», сюжет якого був присвячений неперервності традицій. Композиція була побудована на трьох циклах людського життя, що символізували юність, зрілість і старість. Усі елементи композиції об'єднані спільною колористичною тональністю. Домінантні кольори: золотавий, коричневий, червоний, помаранчевий.

Розвивалася тенденція виготовлення ювілейних орнаментально-тематичних килимів (В. Буднік, В. Вовченко, З. Давиденко, С. Кириченко, Н. Клейн, Р. Левандовська, О. Левченко, І. Литовченко, О. Машкевич, Е. Медвецька, І. Пастух, Н. Паук, М. Попенко, О. Прокопенко, В. Федько, Г. Холощцева, Д. Шавикін, М. Шнейдер). У творах цього напрямку особливо помітно виявлявся станковізм, доповнений виражальними засобами текстилю.

1. Бадаева Т. Искусство и ремесло (к основам художественного) [Текст] / Т. Бадаева // Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций : [матер. Всесоюз. науч.-творч. конф.]. — М., 1991. — С. 117–127.

2. Долинська М. Майстри народного мистецтва УРСР [Текст] / М. Долинська. — К. : Мистецтво, 1966. — 158 с.

3. Взаємозбагачення і зближення українського мистецтва з мистецтвом братніх радянських народів [Текст] / А. Афанасьєв, М. Гордійчук, Н. Капельгородська, Ю. Станішевський. — К. : Наук. думка, 1977. — 257 с.

4. Виставка архітектури київського нео [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://vcsc.org.ua/виставка-архітектури-київського-нео>.

5. Державний музей етнографії та художнього промислу АН УРСР [Альбом]. — К. : Мистецт., 1976. — 131 с. : іл.

6. Жоголь Л. Є. Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла [Текст] / Л. Є. Жоголь. — К. : Будівельник. — 1973. — 112 с. : іл.

7. Жук А. К. Український радянський килим [Текст] / А. К. Жук. — К. : Наук. думка, 1973. — 168 с. : іл.

8. Історія українського мистецтва [Текст] : у 5 т. / Голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва; НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. — К., 2007. — Т. 5 : Мистецтво ХХ століття — 1048 с. : іл.

9. Історія українського мистецтва [Текст] : у 6 т. / Наук. ред. З. Лашкул; АН УРСР; НДІ теорії, іст. та перспективи проблем рад. архіт. — К. : Голов. Ред. УРЕ, 1968. — Т. 6 : Радянське мистецтво 1941 р. — 1967 р. — 452 с.

10. Кара-Васильєва Т. В. Декоративне мистецтво України ХХ століття [Текст] : У пошуках «великого» стилю / Т. В. Кара-Васильєва, З. А. Чегусова. — К. : Либідь, 2005. — 280 с.

11. Кара-Васильєва Т. Оновлення стилістики і пошук нових шляхів декоративного мистецтва 1960–1980 років [Текст] / Тетяна Кара-Васильєва // Музеї народного мистецтва та національна культура : Зб. наук. пр. — К. : Златограф, 2006. — С. 197–206.

12. Косачева О. Український народний орнамент [Текст] : Вишивки, тканини, мережка. — К., 2000. — С. 144.

13. Никорак О. Декоративне мистецтво ХХ ст. [Текст] У пошуках «великого стилю» / О. Никорак, Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. — К. : Либідь, 2005. — 280 с.

14. Разумный В. О партийности искусства. Полемиические очерки [Текст] / В. Разумный. — М. : Изобразительное искусство, 1971. — 198 с.

15. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань [Текст] : Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / В. Д. Сидоренко. — К. : ВХ студію, 2008. — 188 с. : іл.

16. Фромм Э. Психоанализ и религия [Текст] / Эрих Фромм; пер. с англ. А. Дванова. — М. : АСТ : АСТ МОСКВА, 2010. — 153 с.

Роготченко О. О. Жанровий сюжет у текстильному творі 1940–1960-х років як доказ перемоти соціалістичного реалізму

Анотація. Повоєнний український текстиль у переважній більшості зроблених у зазначений період творів, не зважаючи на жорсткий політичний диктат, не втратив стильової різноманітності композиційних і колористичних рішень. Поточна розвідка акцентує увагу на творчості тієї частини митців, яких підтримували за певні «заслуги» і які одержували «спеціальні» замовлення від державних структур. Дозвіл переносити жанрові композиції у текстильний твір можна вважати за прихований розрахунок з окремими художниками, адже гонорари за такі твори у багато разів перевищували твори живописного, графічного і навіть скульптурного цехів. Ознакою часу у таких творах стають великі за розмірами багатофігурні

композиції зі складним пластичним опрацюванням форми і широкою гамою кольорових відтінків. Митець лише робив ескіз, в найкращому разі картон. Твори виконували на підприємствах майстрині, імена яких в історію не потрапили. Зберігаючи національну своєрідність, намагаючись здолати соцреалістичну цензуру, український текстиль у творах переважної більшості некорумпованих художників залишався прогресивним видом образотворчого мистецтва.

Ключові слова: соціалістичний реалізм, образотворче мистецтво, гобелен.

Роготченко А. А. Жанровый сюжет в текстильном произведении 1940–1960-х годов как доказательство победы социалистического реализма

Аннотация. Послевоенный украинский текстиль в основной массе созданных работ изучаемого периода, не смотря на жесткий политический диктат, не потерял стиливое разнообразие композиционных и колористических решений. Настоящее исследование акцентирует внимание на творчестве той части художников, которых партийное руководство поддерживало за отдельные «заслуги» и помогало получить «специальные» заказы. Разрешение механически переносить жанровые композиции в текстильное произведение можно считать скрытым расчетом с некоторыми художниками. Гонорары за такие произведения во много раз превышали гонорары за купленные у художников живописные, графические и даже скульптурные работы.

В это время в гобелене создаются чрезмерно большие по размеру многофигурные композиции с привлечением сложных пластических решений при передаче формы изображаемого и широкой гаммой цветового решения. Художник, как правило, рисовал только эскиз. В лучшем случае сам делал картон. Главная задача состояла в утверждении такого «произведения» на художественном совете. На этом функция «творца» заканчивалась.

Такие работы выполнялись на государственных предприятиях мастерами, имена которых в историю искусства не попадали.

Сохраняя национальное своеобразие, стремясь перебороть соцреалистическую цензуру, украинский текстиль в работах основной массы некорумпированных художников оставался прогрессивным видом изобразительного искусства.

Ключевые слова: социалистический реализм, изобразительное искусство, гобелен.

Rohotchenko O. Genre Themes in Textile Artworks since the 1940s till the 1960s as a Proof of Socialist Realism Triumph

Summary. Postwar Ukrainian textile arts of the researched period did not lose stylistic diversity, in spite of political dictate, as well as stylistic diversity of compositional and color solutions. Current research makes emphasis on the works of artists that were appreciated by the authorities for certain achievements and assisted in receiving «special» orders. Permission to use genre compositions in textile works of art had been considered as a concealed profit. These works were paid much better in comparison to paintings, graphics, and even sculpture.

In the researched period a lot of large-scale multi-figure tapestries with complicated plastic and color solutions were produced. Artists usually created only the drafts. Cardboards at best. The main challenge was to get a permission from the artistic union. At this point the main goal of an «artist» was achieved.

These works were created at the state enterprises by the workers whose names are omitted in the history of art.

Maintaining the national peculiarity and trying to overcome censorship of social realism, Ukrainian textile arts managed to stay a progressive art.

Keywords: socialist realism, fine arts, tapestry.