

ФУНКЦІЯ, ЗМІСТ І ФОРМА ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА РАДЯНСЬКОЇ ЕПОХИ

Декоративне мистецтво радянської доби, внаслідок специфічних умов його розвитку витворилося у своєрідне явище із суперечною колізією методологічних завдань і реалізацією їхньої програми на практиці. Попри розлогий теоретичний контекст присвячених даній темі праць, низка проблем залишилась не вирішеною за радянських часів. Такий спадок у сучасній історії має негативний вплив на розвиток пострадянських національних мистецьких шкіл, зокрема й української, коли моделі радянської минувшини переважають прагнення інкорпоруватись у загальносвітовий контекст з його інакшими поглядами на поняття «декоративного мистецтва» і підходами до видової та жанрової класифікації мистецтва загалом. Не можна заперечувати важливість радянського періоду в історії українського декоративного мистецтва, водночас цей досвід вимагає переосмислення з позицій теорії та практики актуального художнього процесу. З огляду на це доцільним є виявлення витоків і умов становлення радянської моделі декоративного мистецтва.

У радянському мистецтвознавстві, від 1950-х, теорії декоративного мистецтва приділяли значну увагу, зокрема в працях О. Салтикова [17; 15; 16], М. Ільїна [6], М. Кагана [7], М. Некрасової [13] та ін. Рупором основних тенденцій у науково-практичній сфері радянського декоративного мистецтва був часопис «Декоративное искусство СССР». В сучасному українському мистецтвознавстві означена проблематика висвітлюється в дослідженнях О. Голубця [5].

Метою статті є виявлення чинників, що сформували феномен декоративного мистецтва радянського періоду, визначили його функцію, зміст та форму.

Відхиливши здобутки перших десятиліть ХХ століття, радянська ідеологія повернулася до ієрархічної системи класифікації мистецтва, надаючи першість засобам монументальної пропаганди та розмежовуючи образотворче і декоративне мистецтва. Серед них останнє утворювало надзвичайно розлогу і морфологічно складну структуру, до якої належали «монументально-декоративне», «театрально-декораційне», «декоративно-прикладне»,

«оформлювальне» мистецтва, художнє конструювання, а також художня промисловість і художні промисли [2, с. 26; 5, с. 11]. Декоративне мистецтво розглядалось як поле для різних типів творчості — народних художніх промислів, професійного мистецтва і самодіяльності [2, с. 22].

Низку парадоксів, притаманних радянському декоративному мистецтву упродовж його історії, спричинило директивне політичне керування творчою сферою, що вимагало створення «національного за формою і соціалістичного за змістом» продукту. Художнє розв'язання цієї дилеми методом соцреалізму з його квазілітературною манерою пластичної мови призвело до кризи декоративного мистецтва у 1930–1950-х. Протягом наступних десятиліть, завдяки переосмисленню теоретичних засад, декоративне мистецтво перетворилося на привабливу творчу платформу — своєрідну «демократичну оазу» — для альтернативних художніх апробацій. Однак, це не сприяло подоланню ужиткового підходу до декоративного мистецтва в радянській традиції.

Історія радянського декоративного мистецтва охоплює часовий континуум від 1917 року до кінця 1980-х, який за характером практики і теорії поділяється на кілька етапів: 1917–1920-і роки, 1930–1954-й роки і 1955–1980-і роки. Перше десятиліття радянської влади ознаменувало появу феномену «пролетарського мистецтва», засади якого озвучила у своїй діяльності масова організація Пролеткульт. Декоративне мистецтво відповіло на запит часу агітаційним жанром, передусім формуючи класовий побут, шляхом переведення революційних сюжетів у предметне середовище, зокрема й в орнаментальні композиції на вжиткових речах — інтер'єрних та одягових тканинах, посуді тощо. Так, рисунок на текстилі вважався «потужним засобом у справі перевиховання і підняття культурного рівня мас» [10, с. 15]. На заклик творити нове художнє обличчя радянської тканини відгукнулися молоді професійні художники, зокрема випускниця Київського художнього училища О. Екстер, котра надала ескізи для Першої ситцевої фабрики у Москві. Незабаром, популярні раніше бароково-рокайльні квіткові мотиви на текстилі заступили виконані під впливом мистецтва авангарду, малюнки з тракторами, фабриками, радянськими емблемами в рисунках з типовими назвами: «Жовтень», «Колективізація», «Повітряна ескадрилья», «Фабрика», «Індустрія», «Будівництво» тощо. Але демонструючи соціалістичний зміст, такі витвори не явили очікуваної від них «національної форми», їхня авангардна стилістика була малозрозумілою широким масам і, як вважалося, не давала бажаного виховного ефекту. Відтак, уже з кінця 1920-х роботи авангардних художників поступово зникають з усіх сфер мистецького життя, а їхні автори піддаються репресіям, з цього ж приводу на початку 1930-х згортається й радикальна діяльність Пролеткульту.

«Національна форма», що на думку радянських ідеологів потрібним чином не була зауважена авангардистами, відіграла роль важливого чинника в зовнішньополітичній риторичі радянської держави. Її функціонери обрали «культурний фронт», аби пояснити світові відмінність між імперіалістичною та комуністичною системами у вирішенні національного питання [8, с. 38]. Це демонструвалося на всесоюзних та міжнародних форумах мистецтв та художньої промисловості, якими були Венеційська бієнале та Міжнародна виставка декоративного мистецтва і художньої промисловості у Парижі (1925). Зокрема, презентації України та Грузії, що були визнані одними з кращих на Виставці мистецтв народів СРСР (1927), слугували відповіддю представникам західного світу, котрі звинувачували комуністів у гнобленні національних меншин (конкретніше, малася на увазі дискусія А. Барбюса і Й. Сталіна під час їх зустрічі 12 серпня 1927 року) [19, с. 8]. Пошук способів поєднання «соціалістичного змісту з національною формою» залишатиметься актуальною творчою проблемою радянського декоративного мистецтва 1930–1950-х.

Упродовж 1930–1950-х радянське мистецтво перейшло у фазу «казарменого соціалізму», зумовленого культом особи Й. Сталіна, котрий призвів мистецьку галузь до ручного управління, уніфікуючи її організаційно та ідейно [12, с. 162]. Важливим інструментом цього процесу було утворення творчих спілки за вказівкою вищих партійних органів, починаючи від заснованої у 1934 році Спілки письменників СРСР, на першому з'їзді якої, у доповіді головного ідеолога комуністичної партії, автора «Азбуки комунізму» (1919) М. Бухаріна було визначено творчий метод соціалістичного реалізму як основний для радянського мистецтва. У ключових положеннях йшлося про «антиіндивідуалістичність методу» і його мету — прищеплювати діалектичний матеріалізм у мистецькій галузі через суспільний зміст, пов'язаний із зображенням досягнень соціалістичного будівництва [3, с. 291, 287–288]. Етапною, такою що вплинула на формальні засади соціалістичного реалізму в архітектурі, образотворчому і декоративному мистецтвах, стала директивна вказівка Ради будівництва Палацу Рад у Москві (від 23 лютого 1932 року), що закликала проєктантів звернутись «як до нових, так і кращих прийомів класичної архітектури» [6, с. 38]. Відтоді художня творчість завзято поринула в еkleктику, коли за мистецький взірць було призначено стилі ренесанс і класицизм, лейтмотивом — народну тему, а методом — соцреалізм. Звідси визрів «стиль надмірного прикрашання» з міщанською естетикою помпезної розкоші, епічними пролетарськими сюжетами і зображальним натуралізмом в обрамленні орнаментальних або врожайно-колоскових чи інших тематичних бордюрів. Промовистою ілюстрацією радянського мистецтва і його прагнень можна вважати павільйон

СРСР на Всесвітній виставці у Парижі 1937 року, котрий увінчаний монументальною скульптурою В. Мухіної конкурував у гігантоманії з павільйоном нацистської Німеччини, а його автори демонструючи індустріалізацію Радянського Союзу послуговувалися двадцятиметровою картою інкрустованою коштовним камінням.

Радянське декоративне мистецтво 1930–1950-х пережило період т. зв. натурстанковізму, коли твори станкового мистецтва копіювалися, «вдягаючись» у народний орнамент у текстилі, кераміці, мозаїці, декоративних розписах, художній обробці дерева тощо. Таким чином вирішувалося питання «соціалістичного змісту і національної форми», а водночас ігнорувалася видова художньо-образна система і матеріально-технологічна специфіка декоративного мистецтва. Це питання в технічному і стильовому аспектах на прикладі українських тематичних килимів розглядала М. Новицька (1948) [14]. Проте реакція на очевидні проблеми творчої практики з боку профільних структур, зокрема центрального Науково-дослідного інституту художньої промисловості, загалом була латентною [6, с. 40]. Мистецтвознавча думка, як і саме мистецтво позбавлялися ініціативи на догоду політиці правлячої партії, що своїми постановами регламентувала їхню діяльність та розвиток. Особливо посилювався цей тиск у 1944–1953 роках у зв'язку із серією ідеологічних погромів, здійснених А. Ждановим. В Україні «ждановщина» розгорнулася під гаслом боротьби з «буржуазним націоналізмом», вимагаючи від митців та науковців дотримуватися принципів пролетарського інтернаціоналізму й тісніше інкорпоруватися з російською культурою [18, с. 158]. Це вплинуло і на декоративне мистецтво, сюжетно-тематичний діапазон якого зазнав ще більшого вихолощення у досягненні вимог «сталінського абсолютизму».

Критика «надмірного прикрашання» стала актуальною одночасно із розвінчанням культу особи після смерті Й. Сталіна. Вже у 1954–1955 роках були видані партійно-урядові постанови про засудження даного стилю [6, с. 69]. У конструктивне русло декоративне мистецтво спрямували теоретики. Програмного значення для галузі набули положення, виголошені О. Салтиковим на сторінках журналу «Искусство» у 1955–1956 роках [15; 16] та у співдповіді «Про декоративне мистецтво» на першому Всесоюзному з'їзді художників 1957 року. Обґрунтовуючи засади декоративного мистецтва О. Салтиков торкнувся різних питань, зокрема освітньо-виробничих та художньо-образних. Виразність форми твору декоративного мистецтва автор пов'язав із матеріалом та його призначенням, а також обумовив узагальнення, символічно-знакову мову відповідними до його художньої природи. З ініціативи О. Салтикова у 1957 році почав друкуватися журнал «Декоративное искусство СССР», на сторінках якого точилися

фахові дискусії з проблемних питань. Власне назва видання характерно узагальнила проблему радянської художньої критики щодо базової термінології. Декоративне мистецтво трактувалось як відмінне від орнаментального, через наявність у творах сюжету [17, с. 112], цим терміном було прийнято називати «окремі галузі образотворчого мистецтва» — монументально-декоративний живопис та монументально-декоративну скульптуру [7, с. 31]. Паралельно були в ужитку поняття «прикладне мистецтво» і «декоративно-прикладне» як синоніми «декоративного мистецтва», навіть у спеціальній літературі [13], але означували широкий спектр художньої обробки матеріалів і створення «художніх» предметів побуту — від посуду, одягу чи ювелірних виробів до реклами та приладів механізації [7, с. 30]. Дискусійним було питання про те, яке начало слід вважати пріоритетом у цій сфері — художнє чи ужиткове. На цьому тлі, у 1962 році відповідно до постанови Ради міністрів¹ окремою галуззю став промисловий дизайн, у радянському варіанті офіційно названий «художнім конструюванням».

Політика «відлиги», яку в мистецькому житті Радянського Союзу започаткувала 1956 року виставка творів П. Пікассо у Москві та Ленінграді [11, с. 529–530] і поновлення після 22-річної перерви участі СРСР у Венеційській бієнале (1956), у боротьбі зі «стилем надмірного прикрашання» озброїлася ідеєю «сучасного стилю». Ця тема посіла чільне місце в хрущовській епоху, і перетворилася на її соціокультурне явище, оскільки акцентувала на формуванні нової культури побуту, намагаючись водночас інкорпорувати образ радянського предметного середовища у світовий контекст. У цьому зв'язку змінилося бачення окремого предмету побуту, що став платформою для творчості і внаслідок ускладнення художніх завдань перетворився з функціонального предмету на унікальний об'єкт [9, с. 5]. Значущим художнім явищем «сучасний стиль» (з точки зору Москви як метрополії) залишався упродовж 1957–1962 років — до розгромної виставки московських абстракціоністів, присвяченої 30-річчю МВСХа² [9, с. 4]. «Культ предмету», втім парадоксально відтворився в тогочасних радянських реаліях. З одного боку, то був невідмінний атрибут життєвих змагань пересічних громадян через повсюдний дефіцит товарів. Натомість, у сфері художнього пошуку на цьому ґрунті постало поле для творчої свободи. Зокрема розширилося коло об'єктів декоративного мистецтва — килим трансформувався у гобелен, а художня тканина стала предметом текстильного енвайронменту,

¹ Постанова Ради міністрів від 28 квітня 1962 року «Про покращення якості продукції машинобудування товарів культурно-побутового призначення и впровадження методів художнього конструювання».

² МВСХ — Московське відділення Союзу художників РРФСР.

кераміка, скло, метал, дерево зі сфери ужиткового асортименту вийшли на рівень унікальних об'єктів, здатних виявляти мистецькі рефлексії, яким на той час не знайшлося місця в офіційному образотворчому мистецтві через ідеологічні перепони, які залишалися чинними попри період «відлиги». Тим самим означилося чергове розшарування в практиці декоративного мистецтва, де поруч з основним, державним, завданням творити дидактичне та естетичне предметне середовище, сусідило суто мистецьке — авторське поле діяльності, спрямоване на розвиток різнобічного сприйняття і мистецьку рефлексію глядача. Чайник із запаямим носиком, створений ленінградським художником скла Б. Смирновим у середині 1960-х, виявив маніфест нового бачення предмета і об'єкта декоративного мистецтва. Це спонукало теоретиків наприкінці того ж десятиліття поновити дискусію «Про красу і корисність» (на сторінках «ДИ ССРСР»¹), йшлося навіть про кризу декоративного мистецтва, поки — за словами Н. Воронової — «на початку 70-х не стало очевидним, що криза спіткала ... звичні уявлення про шляхи розвитку мистецтва предметного світу» [4, с. 155]. Подібні обговорення стали ознакою часу, втім якщо в них акцентувалася взаємодія із середовищем, то художня практика під приводом цього, активно користалася «неприкладним» розумінням декоративності [1], вбачаючи в ній антитезу соцреалізму — образотворчу систему з такими притаманними їй формальними категоріями композиції як площинність, лінійність, локальний колір тощо. Цим пояснюється та привабливість декоративного мистецтва, що спричинила у 1960–1980-х масовий перехід у цю сферу багатьох художників «образотворчого мистецтва», формуючи важливий феномен творчої альтернативи в радянську епоху. Офіційне мистецтвознавство цього не коментувало, дотримуючись ужиткового підходу, який також панував у виставкових залах, де пріоритет належав образотворчому мистецтву, залишаючи основною сферою для декоративного мистецтва предметне середовище.

Відтак, можна констатувати, що в радянський період сформувався феномен декоративного мистецтва, зумовлений специфічними умовами ідеологічно-політичного керування художнім процесом. Як обслуговча ланка в мистецькій ієрархії, наділена найширшою морфологічною структурою, декоративне мистецтво відіграло роль важливого соціального чинника в процесі художньо-естетичного розвитку суспільства, втілюючи основні ідеали епохи в предметному середовищі. Посилення директивного впливу держави на різні сфери творчого життя у 1930–1950-х, насадження мето-

¹ ДИ ССРСР — «Декоративное искусство СССР», щомісячний журнал, що виходив з 1957 по 1993 роки.

ду соцреалізму, призвели до кризи декоративного мистецтва, ігнорування його засад. Натомість, послаблення політичного тиску на тлі формування теоретичної платформи у цій галузі впродовж другої половини 1950–1980-х сприятливо позначились на мистецькій практиці. У даному контексті своєрідно проявилася природна амбівалентність декоративного мистецтва, яке офіційно було пов'язане з ужитковою сферою і водночас стало чинником зростання творчої альтернативи, представляючи новий погляд на предмет та об'єкт художнього мистецтва. Зросло значення декоративності як образотворчої категорії, торуючи шлях абстрактним творчим рефлексіям.

Література

1. *Амброзевич Ю.* Понятие декоративности в контексте его исторических и современных значений // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА. Москва, 2014. № 4. С. 350–360.
2. *Антонович Є., Захарчук-Чурай Р., Станкевич М.* Декоративно-прикладне мистецтво. Львів: Світ, 1993. 272 с.
3. *Бухарин Н.* Избранные труды: История организации науки и техники / Ред. Е. П. Велихов. Ленинград: Наука, 1988. 504 с.
4. *Воронова Н.* О дифференциации искусства предметного мира // Человек, предмет, среда: Вопросы развития советского декоративного искусства 60–70-х гг.: сб. статей. Москва: Изобр. искусство, 1980. С. 55–60.
5. *Голубець О.* Питання термінології в сучасній мистецькій освіті // Мистецтвознавство України. Київ: СПД Пугачов О. В., 2008. Вип. 9. С. 6–18.
6. *Ильин М.* Традиция, национальность, новаторство // Избранные работы об искусстве народных промыслов и архитектурном наследии XVI—XX веков: Исследования и очерки. Москва: Советский художник, 1976. С. 14–61.
7. *Каган М. С.* О прикладном искусстве: некоторые вопросы теории. Ленинград: Художник РСФСР, 1961. 160 с., ил.
8. *Коган П.* Книга на выставке искусства народов СССР // Печать и революция. Москва: Госиздат, 1927. Кн. 8.
9. *Красильникова Т.* «Современный стиль» в советском декоративно-прикладном искусстве периода оттепели: дис. ... канд. искусствознания: 17.00.04 / Государственный ин-т искусствознания. Москва, 2004. 300 с.
10. *Кудрявцев А.* В борьбе за новый рисунок в текстиле // Искусство в массы. 1930. № 9 (17). С. 15.
11. *Лурье Л., Малярова И.* 1956 год. Середина века. Санкт-Петербург: Нева, 2007. 640 с.
12. *Маслов Н.* Советское искусство под гнетом «метода» социалистического реализма: политические и идеологические аспекты (30–40-е годы) // Отечественная история. 1994. № 6. С. 160–173.

13. Некрасова М. Предисловие // А. Салтыков. Избранные труды. Москва: Советский художник, 1962.
14. Новицька М. Тематичний килим радянської України // Вісник Академії архітектури УРСР. 1948. № 4. С. 24–32.
15. Салтыков А. Вопросы развития декоративно-прикладного искусства // Искусство. 1955. № 2. С. 30.
16. Салтыков А. О вкусе в прикладном искусстве // Искусство. 1956. № 8. С. 16–19.
17. Салтыков А. Проблема образа в прикладном искусстве // Самое близкое искусство. Москва: Просвещение, 1969. С. 60–123.
18. Сірук Н. Постанови ЦК КП(б)У — документи вивчення ідеологічних кампаній в Україні (друга половина 40-х — початок 50-х років ХХ ст.) // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. 2016. № 2(3). С. 158–162. (Серія: Історія).
19. Якименко Ю.Н. Роль Академии художественных наук в формировании новой картины мира [Электронная публикация] // Язык вещей. Философия и гуманитарные науки в русско-немецких научных связях 1920-х годов. URL: <http://dbs.rub.de/gachn/files/Yakimenko.pdf>