

ЖИВОПИСНА ТЕЧІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТИЛЮ 1970-1980-Х РР.

Магеровський О. Т., пошукувач

Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка

Анотація. Бурхливий розвиток професійного декоративно-ужиткового мистецтва став помітним явищем в художньому житті України 1970-1980-х рр. Саме тут відбувалися найактивніші пошуки та експерименти, небували процеси синтезу виражальних засобів. Серед інших різновидів декоративно-ужиткового мистецтва важливе положення займав художній текстиль.

Ключові слова: декоративно-ужиткове мистецтво, друга половина ХХ ст., синтез виражальних засобів, художній текстиль.

Анотація. Магеровський О. Т. Живописное течение в украинском художественном текстиле 1970-1980-х гг. Бурное развитие профессионального декоративно-прикладного искусства стало заметным явлением художественной жизни Украины 1970-1980-х гг. Именно здесь происходили самые активные поиски и эксперименты, небывалые процессы синтеза выразительных средств. Среди других разновидностей декоративно-прикладного искусства важное положение занимал художественный текстиль.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, вторая половина ХХ в., синтез выразительных средств, художественный текстиль.

Annotation. Magerovsky O. T. Picturesque current of artistic textile in Ukraine in 1970-1980th. Stormy development of professional decorative-applied art became the noticeable phenomenon in the artistic life of Ukraine 1970-1980th. Exactly here the most active searches and experiments, unprecedented processes of synthesis of expressive tools took place. Among other varieties of decorative-applied art important position was occupied by artistic textile.

Keywords: decorative-applied art, second half of the XX item, synthesis of expressive tools, artistic textile.

Постановка проблеми. В історії новітнього українського мистецтва декоративно-ужиткове мистецтво 1970-1980-х років займає особливе місце. Його значення важливе як для розвитку традиційних сфер художньої кераміки, скла, текстилю, дерева чи металу, так і для усього образотворчого мистецтва. У цей час у декоративно-ужитковому мистецтві відбувається небувалий синтез виражальних засобів, запозичених в малярстві, скульптурі та графіці. Він зумовлює активні формотворчі експерименти. Помітні переміни відбулися в усіх ділянках декоративно-ужиткового мистецтва, в тому числі й художнього текстилю. У статті розглядаються основні напрями та наслідки розвитку у період 1970-1980-х рр. українського художнього текстилю.

Аналіз публікацій. Шляхи розвитку декоративно-ужиткового мистецтва другої половини ХХ ст. досліджувало багатьох учених. До нього зверталось чимало дослідників, наприклад, Голубець О. (Парадокси львівського мистецтва 1970 – 1980 рр. // Мистецтвознавство '99: науковий збірник. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – С. 23-34), Кузько Г. (Новий текстиль: Виникнення, поступ і контури явища // Мистецькі студії. – 1993. – № 2-3. – С. 41-46), Стельмашук Г. (Національне у творах львівських митців сучасного

художнього текстилю // *Художній текстиль: львівська школа / Укладач Таміла Печенюк. – Львів: В-во “Поллі”, 1998. – С. 30-35*), Шимчук Є. (Мисткині львівського гобелену // *Художній текстиль: львівська школа / Укладач Таміла Печенюк. – Львів: В-во “Поллі”, 1998. – С. 60-73*) та ін. Ці автори відзначали широкий діапазон явищ, які відбувалися у традиційних сферах декоративно-ужиткового мистецтва у зв’язку з появою нових сфер творчості професійних художників. У якості найхарактерніших рис згадувалися процеси синтезу виражальних засобів, запозичених в образотворчому мистецтві. Однак, в цілому, цьому явищу не приділялося належної уваги, зокрема, не було проведено його глибокого та всестороннього аналізу.

Мета роботи – ґрунтовне дослідження та виявлення особливої ролі в мистецтві України другої половини ХХ століття художніх процесів, які відбувалися в декоративно-прикладному мистецтві у період 1960-1980-х років.

Результати дослідження. Поза межами колишнього СРСР завдання декоративно-ужиткового мистецтва, а зокрема художнього текстилю, здебільшого замикаються на рівні розвитку традицій та функційного призначення окремих виробів. Можемо говорити, що у цьому сенсі ці завдання є дуже близькими до вирішення проблем, притаманних мистецтву дизайну. Багато явищ, які ми звикли в Україні відносити до декоративно-ужиткового мистецтва, тут залучаються до сфер скульптури, малярства, інсталяції тощо, або ж мистецької діяльності у широкому її розумінні.

Специфіка нашої ситуації практично не має аналогів та зумовлена конкретними причинами. У 1970-х – 1980-х рр. в українському мистецтві спостерігаємо динамічний розвиток професійного декоративно-ужиткового мистецтва. Активізація цього явища не була випадковою. В радянські часи мистецтво підлягало ідеологічному контролю і розвивалося у руслі соцреалізму. Це передбачало однозначне та виразне переважання реалістичних фігуративних зображень, які мали бути неодмінно підпорядкованими певній тематичності створюваних композицій. Професійне декоративно-ужиткове мистецтво однозначно вважалося похідним від народного. У цьому випадку воно повинно було дотримуватися традиційних ужиткових форм та засобів орнаментального декору.

Нові форми професійного декоративно-ужиткового мистецтва, які активно зароджувалися, не підпадали під усталені стереотипи, тому з ними важко було “боротися” радянським ідеологам від мистецтва. Складалася зовсім унікальна ситуація. Як не парадоксально, але, як виявляється, основні події, якщо розглядати їх у сенсі незаангажованого, вільного творчого процесу, відбувалися на той час у “периферійних” з точки зору офіційної влади сферах декоративно-ужиткового мистецтва або, як його тоді називали, “декоративно-прикладного”. Саме цим пояснюється низка парадоксальних фактів, серед яких “втеча” художників із сфер образотворчого мистецтва займає особливе місце. Так, наприклад, окремі провідні львівські митці свідомо реалізували себе паралельно в ділянках текстилю і живопису (О. Минько), кераміки і

живопису (З. Флінта), кераміки і скульптури (Р. Петрук), дерева і скульптури (І. Стеф'юк). При цьому, вони свідомо та продумано йшли у “паралельні творчі світи” [1, 92].

У період 1970-х – середини 1980-х років помітну роль судилося відіграти львівським митцям художнього текстилю. Адже тут у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва функціонувала єдина спеціалізована кафедра художнього текстилю. До них примикали відомі майстри Києва та інших мистецьких осередків. Їхні твори в значній мірі компенсували присутність суворо регламентованих меж, запроваджених у радянський час в ділянці малярства. Гобелени Наталії Паук, Лесі Цегельської-Крип'якевич, Оксани Риботицької, Оксани Куцої, Ірини Винницької виконані на основі досконалого розуміння матеріалу, віртуозного володіння різноманітними технологічними прийомами, базувалися на основі продуманої формотворчої трансформації традиційних для галицьких земель геометричних орнаментів в оригінальні авторські композиції [1, 98]. Подібні твори вирізнялися досконало виваженим і складним ритмічним укладом, скерованими на ефективний емоційний вплив композиційними кольоровими і тональними зіставленнями. З одного боку, твори львів'ян немов би “утримувалися” в офіційних межах “декоративно-прикладного” мистецтва. Разом з тим, їхні експерименти фактично служили своєрідним підтвердженням можливості формування художніх образів засобами абстрактного малярства. Зазначимо тут, що саме абстрактне малярство вважалося найбільшим “ворогом” а дотримання його засад – “злочинном” проти панівної радянської ідеології [2, 28].

Серед львівських майстрів текстилю помітно виділялася постать Наталії Паук. Вона успішно працювала над адаптацією нових засобів виразу. Зокрема художниця сміливо застосовувала в композиціях колір та ахроматичні зіставлення, виразні контрасти та оптичні ефекти. Особливо вона любила експериментувати з елементами геометричного орнаменту [4, 32]. Можемо говорити, що її гобелени “Крига скресає” (1980), “Вересень” (1980), “Шепіт” (1981), “Поле” (1982) стали помітним явищем, залишили вагомий слід на сторінках історії сучасного українського мистецтва [5, 62]. Подальшому утвердженню пріоритету орнаментально-абстрактних форм активно сприяли праці інших авторів таких, як, наприклад, О. Куца та О. Риботицька.

З віддалі часу можемо стверджувати, що окремою заслугою майстрів художнього текстилю був наголос на знаковій змістовності елементів традиційного орнаменту. В абстрагованих геометричних плямах до глядача немов би поверталися із давнини таємничі прадавні знаки-символи. Зазвичай їхнє конкретне первісне значення виявлялося втраченим. Разом з тим, духовно-асоціативна близькість сучасному глядачу була цілком відчутною. Вони ніби несли своєрідну закодовану інформацію, а крім того, виявляли здатність відновлювати глибинний зв'язок з нашою праісторією. Одним з найхарактерніших зразків такого плану може служити цикл гобеленів О. Куцої “Берегині” (1986), який нині зберігається в Музеї народної архітектури та побуту у Львові.

Захоплення інтерпретацією традиційних геометричних мотивів не означало заперечення авторами фігуративних композицій. Це був швидше інтуїтивний відхід від банальної натуралістичності зображення, якого повсюдно вимагав принцип соціалістичного реалізму. Паралельно майстри текстилю застосовували оригінальні пошуки в ділянці експресивного трактування людської фігури органічно зливалися з образною мовою народного примітиву, з відомими шедеврами народних майстрів. Прикладом сказаного служать гобелени “Касандра” С. Шабатури (1971) чи “Вершники” Л. Цегельської-Крип’якевич (1979) [5, 68].

Раяднська система однак не прощала “вільної поведінки” у творчих ділянках і вимагала залежності від мистецтва від панівної ідеології. Окремі художники відчули це на власній долі. Зокрема, на початку 1970-х років була репресована за політичні переконання відома мисткиня Стафанія Шабатура. Персональна виставка згаданої вище Наталії Паук була заборонена напередодні відкриття у Львівській картинній галереї (1971) [1, 98]. Низку неелегких випробування прийшлося здолати й Л. Цегельській-Крип’якевич, для якої пріоритети народного завжди були головними у творчому процесі.

Слід відзначити, що, на відміну від митців, які працювали в ділянках кераміки і скла, активна творча позиція майстрів художнього текстилю так і не змогла одержати логічного завершення у формі вагомого “виходу” на міжнародний рівень. Вони, наприклад, не стали учасниками знаменитих міжнародних бієнале художнього текстилю, які з 1962 р. відбувалися в Лозанні (Швейцарія) [3, 41]. Разом з тим, в сенсі одержання свіжої інформації для львів’ян надзвичайно важливу роль відіграли контакти з колегами з Польщі, а також Чехословаччини, виїзди на всесоюзні симпозиуми текстилю в Латвію. Вони сприяли швидкому розгортанню експериментів у плані засвоєння нових фактур і широкого застосування нетрадиційних матеріалів (папір, метал, плівка, шкіра і т. п.), небувалого раніше цілковитого “ігнорування” архітектурної площини і активного проникнення гобелену у відкритий простір у вигляді зовсім довільних пластичних форм [3, 43].

Активні процеси в ділянці художнього текстилю мали свої вагомні наслідки. На прикладі творчих експериментів старшого покоління зростала молода генерація митців. Саме вона стала учасниками майбутніх виставок нового експериментального типу таких як, наприклад, львівський “Текстильний шал”. Львівські випускники поповнили гроно київських майстрів гобелену – Т. Мисковець, Н. Лапчик, Н. Борисенко та ін. Варто згадати про ще один результат активізації тогочасних процесів. У 1985 р. у Львові відбулася перша виставка міні-гобелену. Можна сказати, що вона була своєрідним проявом реакції на домінування монументальних агресивно-просторових форм, змусила сприймати поверхню тканих виробів немов би крізь побільшуюче скло й окреслила ще один напрям розвитку мистецтва художнього текстилю [1, 99].

Прогресуюче прагнення “декоративності” змінювало також уявлення про різновиди образотворчого мистецтва. Досягнення художників текстилю впливали

на увявлення про сучасний живопис надавали їх сміливості. Малярські здобутки тих часів вилилися у яскравий “парад” талантів, починаючи з початку 1990-х років, коли система ідеологічного напяду в ділянці мистецтва почала розвалюватися.

Висновки. Декоративно-ужиткове мистецтво 1960-1980-х рр. представляє собою унікальне явище в українському мистецтві ХХ століття. Переміни, які відбувалися тут, торкнулися загальних принципів розуміння мистецтва, в тому числі й образотворчих його різновидів. Така оцінка особливої ролі декоративно-ужиткового мистецтва виникає із сьогоденної оцінки процесів, які відбувалися у мистецькому житті зазначеного періоду. Одним з наяскравіших проявів новітніх явищ стала творчість професійних майстрів художнього текстилю.

Подальші дослідження передбачається провести у напрямі поглибленого вивчення основних тенденції розвитку українського декоративно-ужиткового мистецтва 1960-1980-х рр., насамперед у напрямі суттєвого розширення арсеналу його виражальних засобів.

Література:

1. Голубець О. М. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. – Львів: Академ. експрес, 2001. – 176 с., 152 іл.
2. Голубець О. Парадокси львівського мистецтва 1970 – 1980 рр. // Мистецтвознавство ‘99: науковий збірник. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – С. 23-34.
3. Кусько Г. Новий текстиль: Виникнення, поступ і контури явища // Мистецькі студії. – 1993. – № 2-3. – С. 41-46.
4. Стельмашук Г. Національне у творах львівських митців сучасного художнього текстилю // Художній текстиль: львівська школа / Укладач Таміла Печенюк. – Львів: В-во “Поллі”, 1998. – С. 30-35.
5. Шимчук Є. Мисткині львівського гобелену // Художній текстиль: львівська школа / Укладач Таміла Печенюк. – Львів: В-во “Поллі”, 1998. – С. 60-73.

Надійшла до редакції 13.03.2009