

ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ПРОМИСЛОВОЇ ВИБІЙКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Теслюк І. С., асистент кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання

Інститут мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка

Анотація. У статті показано вплив державної політики Міністерства легкої промисловості, організаційних заходів керівництва підприємств, участі художників текстилю у професійних об'єднаннях та технології виробництва на поверхневе орнаментування тканин способом друку. З'ясовано, що залучення у цю сферу фахівців, а також контроль спеціалізованих державних установ над промисловим виробництвом вибілок сприяло їх якісному оздобленню.

Ключові слова: державна політика, ВІАлегпром, керівництво підприємств, технологія, промислове вибійництво.

Аннотация. Теслюк И.С. Творчество украинских художников промышленной набойки второй пол. XX ст. В статье показано влияние государственной политики Министерства лёгкой промышленности, организационных мероприятий руководства предприятий, участия художников текстиля в профессиональных объединениях и технологии производства на поверхностное орнаментирование способом печати. Выяснено, что вовлечение в эту сферу специалистов, а также контроль специализированных государственных учреждений над промышленным производением печатных тканей способствовало их качественному украшению.

Ключевые слова: государственная политика, ВІАлегпром, руководство предприятий, технология, промышленное производство печатных тканей.

The summary. Tesluyk I.S. *Creative work of Ukrainian artists of industrial printed fabrics in the Hnd part of the XX century.* In article shows the influence of a state policy of Light Industry Ministry, organizational actions of a management of the enterprises, participation of artists of textiles in professional associations and the technologies on superficial decoration by printing. It is found out, that involving in this sphere of experts as well as the control by specialised official bodies of industrial product of printed fabrics favoured their qualitative ornament.

Key words: state policy, ВІАлеhprom, management of the enterprises, technologies, industrial product of printed fabrics.

Постановка проблеми. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., коли почали виникати невеликі приватні вітчизняні фірми з оздобленн тканин та поштучних виробів способом друку, важливим стає новий погляд на умови творчості промислових художників другої пол. ХХ ст. Необхідно, насамперед, виявити ті позитивні фактори, які сприяли якісному оздобленню вибілок і які можна перейняти для сучасних умов виробництва.

Аналіз літератури. Увага до творчості художників в умовах промислового виробництва приверталась у численних статтях у фахових періодичних виданнях («Советское декоративное искусство», «Декоративное искусство СССР», «Текстильная промышленность», «Образотворче мистецтво»). Їх авторами були художники та мистецтвознавці ВІАлегпрому та УІАлегпрому, художники підприємств, творчі працівники Будинків моделей.

Статті висвітлювали основні перспективні напрямки оздоблення одягових вибійчаних тканин, проблеми масового та індивідуального текстилю, співпраці художника та інженера у легкій промисловості тощо.

Мета публікації. Висвітлити особливості умов праці художників промислової вибійки. Зокрема, плануємо показати вплив на орнаментування промислових вибійок державної політики Міністерства легкої промисловості; організаційних заходів керівництва підприємств; участі художників текстилю у професійних об'єднаннях; технології вибійчаного виробництва та економічної програми роботи підприємств.

Роботу виконано у відповідності з планом НДР Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

Результати роботи. Питання декорування тканин входило до сфери діяльності різних інститутів: естетичної комісії з питань моди й культури одягу науково-технічної ради Мінлегпрому СРСР, постійної робочої групи з питань культури одягу Ради Економічної Взаємодопомоги соціалістичних країн, Науково-дослідного інституту теорії і історії образотворчих мистецтв Академії мистецтв СРСР, Науково-дослідного інституту художньої промисловості.

Проте головним методичним центром, який координував роботу художників усіх текстильних підприємств Радянського Союзу у галузі художнього оздоблення тканин був Всесоюзний інститут асортименту виробів легкої промисловості (ВІАлегпром). При ньому існували текстильні відділи, які розділялися за видами волокон, відділи швейної, трикотажної, взуттєвої промисловості (який спершу поєднував ще шкіряно-галантерейну і хутряну – пізніше відокремлені як самостійні відділи), фарфоро-фаянсового виробництва та художнього оздоблення тканин.

Основною формою роботи ВІАлегпрому було проведення щорічних всесоюзних художньо-технічних рад, на яких переглядали і оцінювали нові ескізи і готові тканини, рекомендуючи їх до виробництва. Іншими формами роботи було також повідомлення про нові досягнення текстильників як у Союзі, так і закордоном, вивчення попиту, надання практичної допомоги підприємствам через створення творчих груп спеціалістів текстильної галузі, які здійснювали методичне керівництво і координацію їх роботи. З 1976 року крім рад, почали проводити методичні наради-семінари з художниками промисловості щодо питань розвитку асортименту тканин на 3-3,5 роки наперед. ВІАлегпром надавав конкретні пропозиції на основі творчих розробок переважно за трьома напрямками: гама модних кольорів з рецептурою фарбування для різних видів матеріалів; зразки композиції і прийоми створення текстильних рисунків; нові принципи створення різноманітних предметів одягу [1]. Подібні функції виконували і республіканські художньо-технічні ради Українського інституту асортименту виробів легкої промисловості (УІАлегпрому).

Художники і мистецтвознавці ВІАлегпрому, розробляючи гаму модних кольорів, нові прийоми створення текстильних рисунків, забезпечували спільний для СРСР стилістичний напрямок їхнього вирішення. Пропоновані

для оздоблення тканин візерунки групувалися за темами, яким була властива певна образність. Наприклад, колом асоціацій для художників у різні роки були рисунки, об'єднані під групами “Конструктивізм”, “Ярмарок”, “Поверхня”, “Романтика”, “Ремесло”, “Ботанічний сад”, “Ритм міста”, “Джерела цивілізації” тощо. Особливо популярними були тематичні рисунки. Проте, вони створювалися малими партіями, переважно тільки на замовлення, адже художники розуміли їхню недоречність на платяних тканинах: від Будинків моделей, торговельних організацій, міністерства охорони здоров'я, міністерства оборони, піонерських організацій та ін. Ці зображення відображали актуальні на той час теми – спорту, космосу, миру, перебудови, досягнень науки і техніки, державну символіку тощо.

Потрібно зауважити, що у художників промислової вибійки було більше можливостей побачити модні на той час зразки візерунків, ніж у творчих працівників інших підприємств легкої промисловості: «Доступні були не тільки ілюстрації в журналах і книгах, але і зразки тканин. Можна було не просто побачити мотив, але і роздивитись якість тканини, оцінити технологічну досконалість. ... При Всесоюзній торговій палаті СРСР з 1961 року відкрився відділ нових зразків, який займався закупівлею зразків текстилю на всесвітніх виставках і їх демонстрацією на різних фабриках країни. Більш детально вивчити орнаментальний мотив, який сподобався можна було в товстих, прекрасно виданих альбомах, які представляли широку панораму зразків, виконаних в інтернаціональному стилі» [10, 145]. Мистецтвознавцям доводилось говорити навіть про проблему прояву творчої індивідуальності художника в умовах широкої інформованості про зарубіжний текстиль. Вимоги до постійного оновлення візерунків створювали проблему пошуку все нових і нових мотивів, композиційних розв'язок та колориту.

Усі перелічені централізовані заходи державного впливу через ВІАлегпром в цілому мали позитивний вплив на організацію праці художників в умовах промислового виробництва. Проте у цій ланці виникали і труднощі.

Проекти та зразки тканин переглядали три художньо-технічні ради: самого підприємства, УІАлегпрому та ВІАлегпрому. З одного боку, це було позитивним чинником організації роботи художника, адже зразки візерунків оцінювалися за художніми властивостями художниками і мистецтвознавцями, які входили до членів ради. Проте, на цьому найвищому етапі державного контролю над промисловою продукцією існувала проблема технічної та торговельної «вигідності» на шкоду художнім властивостям, які все ж не вважалися обов'язковими. Представники торговельних організацій, швейних фірм, Будинків моделей, які брали участь у художніх радах, із невеликих тиражів пробних партій тканин замовляли зразки для впровадження у масове виробництво. Прийняті художньою радою рисунки на найвищу оцінку “відмінно” іноді або взагалі не замовлялися, або замовлялися невеликим тиражем, і, навпаки, – відхилені, все ж потрапляли у виробництво. Як згадують самі художники, оцінювання проектів за художніми показниками нагадувало

швидше лотерею. Хоча принцип конкурсного відбору певним чином стимулював роботу художників, змушував кожного з них придивлятися до досягнень тих, хто пропонував найбільш вдалі ескізи [1, 99].

Отже, випуск тканин диктували перш за все спеціалісти швейних підприємств, куди потрапляло близько 80 % тканин і торгівельних організацій. Тому, попри якісну та активну роботу художників, відмінні оцінки художніх рад, все ж виникала проблема художньої якості останньої ланки – готової пошитої продукції, ринок протягом двох-трьох років наповнювався одними і тими ж, часто морально застарілими візерунками.

У цьому руслі виникала і проблема авторської тканини – індивідуальний почерк талановитих особистостей, зазвичай, не був помітний у масовому текстилі. Художники галузі не мали можливості створювати своїх невеликих студій, та й в оздобленні тканини способом друку зовсім немає місця для ручної праці (на відміну від митців, наприклад, фарфорових і скляних заводів). Крім того, були відсутні малосерійні та експериментальні випуски вибійчаної тканини навіть на провідних шовкових комбінатах. На творчість художника накладалися штучні рамки, він втрачав інтерес до роботи, не реалізовував усіх своїх сил¹. Як вказує дослідниця текстилю поч. 60-х років ХХ ст. Тетяна Красільнікова, авторські задуми, які пройшли крізь цензуру художніх рад, можна було побачити лише на виставках, в асортиментних кабінетах підприємств і ВІАЛЕГПРОМу, вдома у художників, які мали право купити певну кількість «своїх» тканин та в кіно [10]. Така ж тенденція зберігалася і в наступні роки.

Інша ситуація спостерігалася у Польщі. Теоретик та практик текстилю Людмила Жоголь зазначала: «Польські художники, наприклад, поряд з масовим унікальним ручним розписом (кожний рисунок повторюється не більше 5-10 разів). У Лодзі і Кракові створені експериментальні майстерні, де художники працюють над унікальними тканинами, які можуть задовольнити найвибагливіші запити. Крім того, така практика дозволяє повніше розкрити творчу індивідуальність кожного художника» [7, 23].

Підтримувати престиж професії художника за радянської влади допомагала практика державного стимулювання: матеріального та морального заохочення, ідеологічного впливу на свідомість, підміни ринкової конкуренції організацією «соціалістичного змагання». Матеріальним стимулюванням праці художників текстилю були доплата за «новинку», тобто за власні творчі ідеї в оздобленні тканин; за великий метраж тканини, випущеної за його візерунком; за проекти та готову тканину, оцінені художніми радами на «відмінно». Широко практикувалося нагородження творчих працівників почесними грамотами, медалями та дипломами за перемогу у конкурсах за кращі авторські пропозиції з оздоблення текстильних матеріалів, за досягнуті

¹ Варто згадати, що у художників підприємств не було можливості випуску тканин з особистим клеймом, оскільки візерунчаста тканина була результатом спільної праці багатьох спеціалістів. Таке право швидше могли б отримати автори художнього скла чи кераміки, де максимально застосовується ручна праця. Автора проектів та готових тканин вказували лише тоді, коли вони потрапляли на виставки, у книги чи журнали.

успіхи у розвитку народного господарства СРСР, за участь у загальнокомбінатських та пересувних виставках місцевого значення. Свідченням авторитетності ролі головного художника було присудження у 1973 році Державних премій ім. І.С.Рєпіна головним художникам і провідним майстрам московських текстильних комбінатів: ім. Щербакова, «Красної Рози», 1-ї ситцевибійчаної фабрики [13]. Відомостей про нагородження такими преміями українських художників текстилю немає.

Утримувати високий мистецький рівень тканин працівникам художніх майстерень допомагало стажування та «творче суперництво» зі спорідненими вітчизняними та закордонними підприємствами. З метою підвищення професійного рівня художникам текстилю також надавалися творчі дні та відрядження [12]. Вони відводилися кожному художнику один раз в рік терміном на місяць. Маршрути поїздок можна було вибирати за власними уподобаннями: в Азію, Прибалтику, Росію, Україну та ін. Оскільки українські вибійчані тканини постачалися у союзні республіки, художникам належало знайомитися з декоративними мотивами різних народів СРСР. Творчі відрядження передбачали відвідування переважно етнографічних музеїв та роботу на пленері. Накопичені начерки пізніше трансформувалися у декоративні мотиви, орнаментальні композиції, адже кінцевим результатом було створення рапортного візерунка. У кінці року художники організовували звітну виставку перед колективом підприємства, інколи запрошувалися її члени обласної Спілки художників.

Велике значення для покращення художньої якості проектів тканин мали адміністративні заходи керівництва підприємств та начальників художніх майстерень. Зокрема, в організації праці художника текстилю прогресивним було запровадження вільного робочого графіку. Це був швидше експеримент з власної ініціативи та на повну відповідальність начальника художньої майстерні, адже керівництво підприємств погоджувалося на такі нововведення досить неохоче. Він мав на меті дозволити митцю більше перейматися не організаційними, а власними творчими проблемами, зменшити контакт з колегами для створення більш оригінальних візерунків. Крім того, до цього спонукала і нестача вільних столів у художніх майстернях. Право вільного відвідування одержували, в першу чергу, «досвідчені» художники, на яких покладалось завдання розробляти виставкові роботи та нові напрями малосерійного вибійчаного текстилю. Зазвичай вільна форма організації праці давала позитивні результати, хоч траплялося, що деякі художники не справлялись із завданнями і повертались у звичний режим роботи [інформатор Ю.Снедзін].

Вільний графік роботи вводили, перш за все, шовкові комбінати України, де розробка візерунку для тканини ставилась, переважно, на якісно вищий рівень, ніж на бавовняних, лляних комбінатах, галантерейних фабриках та був значно ширший штат художників². У Дарницькому шовковому комбінаті, наприклад, вільне відвідування для працівників художньої вибійчаної майстерні

було запроваджено у 1973 році з ініціативи начальника художньої майстерні Юлія Снедзіна. Після виходу публікації про подібний досвід Ленінградського заводу художнього скла³, він звернувся з пропозицією до місцевого керівництва [інформатор Ю.Снедзін]. У цей період право вільного відвідування одержали і художники Київського шовкового комбінату. На Черкаському шовковому комбінаті вільний графік роботи для художників впровадили з 1978 року [інформатор начальник художньої майстерні Валентин Журавльов]. На бавовняних комбінатах така ситуація склалася з економічних причин лише у період неритмічної діяльності підприємства у 1990-х роках.

Серед інших заходів, які запроваджувались за ініціативою Ю.Снедзіна були щомісячні зустрічі художників комбінату із працівниками однієї із міських бібліотек, які ознайомлювали їх із журналами мод та іншою мистецькою літературою. ДШК, вперше серед інших текстильних підприємств, запровадив у 1977 – 1990-х роках попередні перегляди проектів візерункових тканин перед художньою радою підприємства. Це мало на меті підвищити художню якість творів та дисциплінувати працівників. Протягом 1960-х – 1970-х років була налагоджена співпраця комбінату з фірмовим магазином, де, крім двох торгових залів з тканинами було і приміщення для експонування замальовок та начерків для кроків, інколи і самих проектів тканин [інформатор Ю.Снедзін].

З метою покращити художню якість тканин керівництво художніх майстерень комбінатів часто укладало договори про творчу співпрацю з модельєрами Будинків моделей. Деякі фотографії готових платтів представлені у журналі «Декоративное искусство СССР» [3]. Тут показані результати співпраці модельєра київського Будинку моделей Лілії Авдєєвої та художників Київського шовкового комбінату Н.Щербакової, К.Шуцької та Н.Мороз. Більшою мірою така співпраця була необхідна на шовкових комбінатах (особливо для тканин з натурального шовку).

Підприємства Радянського Союзу не мали власних музеїв, де б зберігалися зразки проектів вибілок та готових тканин. Обладнувались лише асортиментні кабінети, які, проте, виконували лише функцію реклами. Про необхідність створення музеїв на підприємствах вказувала ще Л.Жоголь у 1977 році: «... важливо, щоб не тільки художня молодь, але й інші працівники мали змогу познайомитися з історією підприємства, з кращими зразками його продукції, простежити шлях росту виробництва, творче зростання художників. Для цього на підприємствах необхідно створювати музеї. Прекрасні зібрання мають, наприклад, Київський завод художнього скла, Баранівський і Будянський заводи.

² Загалом на Дарницькому шовковому комбінаті у різні роки працювало понад 40 художників, які проектували вибічані тканини, на Черкаському – понад 35 художників. Винятком був Київський шовковий комбінат, де їх налічувалося значно менше – 12 осіб. Це було пов'язано з меншими тиражами випуску тканин із натурального шовку. Крім того, на шовкових комбінатах працювала і чисельна група художників, які займалися орнаментуванням жакардових тканин. Для порівняння, у художній майстерні Тернопільського бавовняного комбінату в різні роки працювало 17 чоловік.

³ Воронов Н. Директор //Декоративное искусство СССР. – 1973. - №1. – С. 17-19.

Але жодного музею не мають підприємства текстильної промисловості. В той час майстерність івановських художників ми можемо по-справжньому оцінити лише завдяки унікальній колекції, яка є гордістю не тільки текстильників, але й усього російського текстильного мистецтва в цілому» [7, 24].

Велика частка художників текстильних підприємств брали участь у професійних об'єднаннях: Спілці дизайнерів УРСР, Спілці художників УРСР, працювали у Київському комбінаті монументального-декоративного мистецтва, Художньому фонді України, де виконували гобелени та розписи по шовку для організацій-замовників у різних містах України. Ті митці, які входили до Спілки художників України, мали можливість працювати у будинках творчості в с. Седневі (Чернігівська обл.), в м. Гурзуфі (Кримська АР).

На підприємствах колишнього Союзу практикувалися і практичні заняття у студіях відомих художників. Наприклад, художники латиського об'єднання «Рігас-Аудумс» брали участь у студії відомого аквареліста К.Фрідріхсон [9]. Окремі творчі працівники підприємств були запрошені до участі у всесоюзній творчій групі під керівництвом художника-мистецтвознавця Елія Белютіна при ВІАлегпромі*. Такі виїзні практики, починаючи з 1957 року і протягом 1960-х років влітку об'єднували до 250 осіб. Особливо масовими і плідними були поїздки по Волзі, коли група фрахтувала великі пароплави і на декілька тижнів виїжджала “на етюди” [8]. Цю студію відвідували у 1968 році і українські художники – Р.Пашкевич, В.Журавльов (художник Кіржацького шовкового комбінату, який пізніше був скерований до Черкаського шовкового комбінату). Заняття абстрактним живописом під керівництвом Е.Белютіна, як згадують очевидці, допомогли виробити нові формальні технічні прийоми та зрозуміти роль емоції в мистецтві, які згодом використали при роботі над оздобленням тканин.

У другій пол. XX ст. широко практикувалося проведення загальносоюзних, республіканських та міжнародних виставок досягнень народного господарства, спеціалізованих виставок до певних історичних та пам'ятних дат, різноманітних конкурсів, виставок творчих робіт художників текстилю. На їх основі готували методичні посібники, фотоальбоми із зразками кращих тканин, які “допомагали обрати правильний напрямок у роботі”, “активізували роботу художників”, “спрямовували їх на створення високохудожніх виробів”, “підтверджували інтерес до художника, як до особистості” [12].

Траплялися випадки, що митців деяких комбінатів критикували за “ремісництво”: “Художники Рівненського, Житомирського, Тернопільського, Черкаського текстильних комбінатів мало знайомі за творчими роботами. Вони не беруть участі у виставках, а значить і ріст їхньої майстерності обмежений, вони стають ремісниками, які йдуть на повідку моди” [6, 120]. Така ситуація мала місце, особливо протягом 90-х років. Проте твердження, що художникам бракувало таланту, творчої манери у роботі вважаємо безпідставним. Свідченням цьому є те, що більшість із них творчо працювали як під час роботи на комбінаті, так і після звільнення. Справа швидше в іншому. Самі художники скаржились на обмеження творчого вияву при роботі над

текстильним рисунком, тому вони часто не подавали ескізів на виставки, не цікавились долею своїх “крюків”. Ті роботи, які вони створювали з натхненням, відносячись до них як до станкових, не йшли у масове виробництво через складність виконання. Частково така ситуація пояснювалась ще й тим, що першість віддавалась підприємствам столиці, усі інші вважалися «периферійними», особливо бавовняні, які забезпечували населення тканинами для повсякденного вжитку. Тому на виставки, а відповідно у журнали та книги майже не потрапляли зразки дешевих бавовняних тканин, на відміну від більш дорогих одягових шовкових та декоративних тканин інших текстильних підприємств Радянського Союзу. Наприклад, найбільш «популярними» були роботи лідерів Київського та Дарницького шовкового комбінатів: М.Жиліної, Н.Грибань, М.Кирницької, Н.Боднарченко, Т.Мороз та ін. Проте одні і ті ж поодинокі роботи цих талановитих майстринь часто повторювалися у різних виданнях, не розкриваючи у повній мірі ані художнього почерку автора ані стану оздоблення тканин друком в Україні.

Персональні виставки, присвячені промислового вибійчаному текстилю були рідкістю. Вони організовувались переважно для того, щоб вступити у Спілку художників УРСР. Прикладами є персональні виставки художниць Л.Волкової (Тернопільський бавовняний комбінат), С.Пижової та М.Боб'як (Львівська галантерейна фірма «Юність»), П.Вовченко (Київська хусткова фабрика) та ін. Рідко до них видавалися каталоги (Н.Грибань (Дарницький шовковий комбінат), А.Єлсукової (Рівненська фабрика нетканих матеріалів)).

Творчість художника у промисловості була дуже ускладнена і специфікою наявної техніки та технології виробництва і вимагала більшого напруження зусиль для досягнення значних, помітних успіхів. Крім того обов'язковим було врахування впливу фактури та призначення тканини на характер візерунків та принцип їх композиційного розміщення [2].

Вітчизняні вибійчані машини теоретично могли друкувати 8-ми кольорові візерунки, а на практиці використання кольорів обмежувалося зазвичай 3-5-ма. Ситуація особливо ускладнилася наприкінці 1990-х років. На Дарницькому шовковому комбінаті, наприклад, був період, коли через брак барвників до виробництва приймали лише чорно-білі візерунки. Існували обмеження і щодо масштабу зображення (висоти рапорту у проекті). Це також певним чином створювало рамки, які сковували творчі можливості художників

Ще однією проблемою у промислового вибійчаному виробництві було те, що прекрасні за задумом, художнім вирішенням елементів та вишукані за колоритом рисунки часто при переведенні на тканину значно поступалися проекту. Якість вибійки залежала від професіоналізму колективу граверів, калькувальників, колористів, друкарів. Найбільше це стосувалося художнього смаку колористів, які, розробляючи рисунки у декількох варіантах, нерідко дуже змінювали їх початковий колорит. Наприклад, колористи шовкових комбінатів створювали близько 12 колористик одного малюнку (4 авторських, 4 за напрямками ВІАлегпрому та 4 на власний смак). При технічному

відтворенні «кроку» художника на тканині, часто відбувалося спрощення складних графічних елементів та багатого колориту (всмоктування фарби, недоброякісна калька тощо). Для шовкових тканин візерункові зображення дозволяли використовувати більш творчий підхід. Як зазначає головний художник російського шовкового комбінату «Красная Роза» Н.Жовтіс, вишукані візерунки зробити у промислового випуску було важко і проблема «товарності» вирішувалася шляхом підвищення декоративності, збільшенням рапортів і масштабів, максимальною колористичною насиченістю [5].

Ситуація кардинально змінилася протягом 1990-х років. В цей період українські текстильні підприємства намагались налагодити співпрацю з іноземцями. Наприклад, існує досвід спільної роботи художньої майстерні Дарницького шовкового комбінату з італійськими та німецькими виробниками вибійчаних тканин на початку 2000-х років. Іноземці надсилали на розробку незакінчені зарисовки, які потребували стилізації та встановлення окремих мотивів у рапорт. Тобто на художників покладалося завдання не творчої роботи, а виконання технічно грамотних кроків, які переводились на тканину вже на якісному обладнанні. Існують згадки і про приватну співпрацю художників цього комбінату з американською фірмою. Її представники купували у митців авторські права на виконані ескізи візерунків на декоративні портьєрні тканини, столову клейонку, шпалери тощо.

Художники-професіонали, які близько 20-ти років працювали на текстильних підприємствах після їх закриття свою творчу активність спрямували в арт-дизайн – почали займатися батиком, ілюструванням періодичних видань, викладацькою діяльністю, розписом меблів, дизайном інтер'єрів, співпрацювати з вітчизняними підприємствами з виготовлення шпалер тощо. Деякі художники продовжують оздоблювати промислові тканини (київських фірм «Гобелен», «Little ONE textile», київської дизайнерської філії ВАТ ТО «Текстерно» та інших).

Промислові виставки на поч. ХХІ ст. втратили своє ідеологічне та мистецьке значення. Задум Спілки дизайнерів України влаштувати показ ескізів та промислових вибійчаних тканин так і не був реалізований через складність їх збору. На поодиноких виставках, правда, подекуди експонувались і тканини, виконані вибійкою та їх проекти (виставка Н.Боднаренко у 2005 р. у приміщенні музею українського народного декоративного мистецтва у м. Києві; ювілейна виставка СДУ у 1997 р.). Декілька зразків вибійчаних тканин Е.Титаренко 1996 років ввійшли до збірки «Мистецтво України. 1991 – 2003» [11].

Висновки. Отже, як бачимо, художньому оздобленню тканин у радянський період загалом приділялася значна увага. Державний контроль над промисловим орнаментуванням тканин, з одного боку, давав безсумнівно позитивний результат. Адже до цієї справи залучались фахівці з мистецькою освітою, які працювали під постійним наглядом мистецтвознавців. Великий громадський престиж професії художника текстилю, у тому числі й художника-оздоблювача тканин, підтримували численні виставки, на яких декоративно-

прикладне мистецтво займало вагоме місце; замовлення творів для громадських інтересів, кількість яких постійно зростала; закупування робіт музеями та виставковими фондами Міністерства культури та Спілки художників; нагородження почесними званнями і державними преміями; численні публікації. З іншого боку, на виробництві майже не впроваджувались нові пропозиції художників і їх існування на заводах здавалось зовсім не потрібним, за допомогою візерунків часто доводилось маскувати недостатню якість матеріалу, спричинену недосконалістю техніки а від особливо якісних у художньому плані робіт доводилось взагалі відмовлятися. Проте, протягом 1970-1980-х років у сфері промисловості мали місце вияви істинно творчого підходу до вирішення мистецьких проблем, такі як абстрагованість від недосконалих технологічних умов, опір на інтелектуальну творчість. Як результат – випуск часто високохудожніх зразків тканин, які творили “обличчя” підприємства, зберігаючи неповторність, колоритність індивідуальних творчих манер у масових вибітаних тканинах.

Подальші дослідження планується проводити у контексті виявлення стану поверхневого оздоблення тканин способом друку на поч. ХХІ ст. та міри залучення у цю сферу професійних художників.

Література:

1. Андреева И. Институт, работающий на промышленность красоты: ВИАлегпром // Советское декоративное искусство 77/78. – М.: Советский художник, 1980. – С. 96-102.
2. Береснева В. Я., Романова Н. В. Вопросы орнаментации ткани. – М.: Легкая индустрия, 1977. – 192 с.
3. Достижения и трудности текстильного производства // Декоративное искусство СССР. – 1978. – №9. – С. 5-8.
4. Емельянович И. И., Бесчастнов Н. П. Печатный рисунок на ткани. – М.: Легпромбытиздат, 1990. – 224с.
5. Жовтис Н. От идеи художника до готового изделия // Советское декоративное искусство '73-'74. – М.: Советский художник, 1975. – С. 60-69.
6. Жоголь Л. Декоративно-прикладное искусство Украины // Советское декоративное искусство 6. – М.: Советский художник, 1983. – С. 114-123.
7. Жоголь Л. Художники легкой промышленности // Образотворче мистецтво. – 1977. - № 4. – С. 21 – 24.
8. Кашук Л. Жива Белютинская студия! // Огонек. – 1989. – №34. – С. 24.
9. Качество ткани начинается с художника // Декоративное искусство СССР. – 1976. - № 10. – С. 8.
10. Красильникова Татьяна Валентиновна. «Современный стиль» в советском декоративно-прикладном искусстве периода оттепели: Дисс... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Государственный институт искусствознания. – М., 2004. – 284л.+приложения.
11. Мистецтво України. 1991 – 2003: (Альбом)/ Упоряд. Т. Придатко, З. Чегусова. – К.: Мистецтво, 2003. – 416 с.
12. Онищенко В. Г., Румянцева Н. В. Роль художника в легкой промышленности // Легкая промышленность. – 1985. - № 3. – С. 27-30.
13. Стриженова Т. Особенности работы художников промышленного текстиля // Советское декоративное искусство '73-'74. – М.: Советский художник, 1975. – С. 49-59.
14. Текстильная промышленность: заказ торговли – на уровень моды // Декоративное искусство СССР. – 1976. - №10. – С. 6-7.

Надійшла до редакції 2.04.2009