

**ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ
ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ НА РІЗНИХ ЕТАПАХ
ЇЇ РОЗВИТКУ (1920–1990-ті рр.)**

Численні твори відомих київських художників, які працювали у ХХ ст. над створенням текстильних робіт різного призначення, публікації про це у мистецтвознавчій літературі та визнання діяльності митців і вагомості їх творчого доробку дають підстави означити дане мистецьке явище поняттям «київська школа художнього текстилю».

Діяльність осередків художніх промислів Київщини, експонування текстильних творів на виставках, творчість окремих київських митців ХХ ст., що працювали і працюють в текстильних техніках, у публікаціях різних часів висвітлювали численні українські мистецтвознавці: у 1930–1950-ті рр. — Л. Калиниченко, С. Колос, Н. Манучарова, М. Новицька; у 1950–1980-ті рр. — Є. Арофікін, Б. Бутник-Сіверський, Н. Велігоцька, А. Жоголь, А. Жук, Я. Запаско, І. Кравець, П. Мусієнко, С. Таранушенко; у 1980–2000-ті рр. — Р. Захарчук-Чугай, Г. Кусько, О. Нестер, О. Никорак, Т. Печенюк, М. Селівачов, З. Чегусова та ін. Мистецький аналіз окремих творів київських художників гобелена можна віднайти і в статтях російських мистецтвознавців В. Василенка (1961), В. Савицької (1972, 1983), С. Заславської (1977) та ін.

Переважає більшість публікацій з означеної теми — це, як правило, висвітлення творчого доробку окремих київських митців — авторів гобеленів. Інші види художнього текстилю — сучасне народне ткацтво, килимарство, розпис по тканині, батик, вибійка, промисловий текстиль — досліджені й описані значно менше. Загалом, весь сучасний науковий доробок не дає достатньо повного уявлення про київську текстильну школу як значне мистецьке явище.

Київська школа художнього текстилю, як сума стильових ознак і ланка процесу підготовки фахівців текстильного профілю, бере початок у 1920–1930-х рр., остаточно сформувавшись у 1980–1990-х рр. Важливими чинниками її появи стали загальні політичні зміни в суспільстві внаслідок перемоги соціалістичної революції 1917 р. і приходу до влади на теренах колишньої Російської

імперії безальтернативної політичної сили — комуністичної партії, яка взяла під тотальний контроль всі сфери суспільного життя. Всі види образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва сприймалися як дієві важелі в боротьбі партії з ідеологічними опонентами, перетворюючись на засоби самоствердження та самовихваляння влади. Тож не дивно, що на ґрунті багатих технологічних і зображальних традицій українського народного килимарства в кін. 1920-х — на початку 1930-х рр. з'явився сюжетно-тематичний килим, який впродовж багатьох десятиліть слугував ідеології комуністичної партії.

Значна кількість збережених з того часу текстильних творів, що знаходяться у фондах музеїв є високопрофесійними творчими роботами, що доводить аналіз їх формально-композиційних якостей. Наявність в них ознак ідеологічної кон'юнктури, подекуди зумовленої тогочасними політичними обставинами, не може знівелювати їх мистецьку вартість.

Біля витоків київської текстильної школи стояв художник, ентузіаст-дослідник українського ткацтва і килимарства, знавець технології виготовлення тканин, колекціонер творів народного мистецтва Сергій Колос. Прагнучи стати художником, він у 1911 р. їде в Італію, потім у Францію, далі в Німеччину (Мюнхен), де відвідує приватні мистецькі студії. Повернувшись в Україну 1914 р., вчиться в Українській академії мистецтва (1918–1922) — спочатку у В. Кричевського, згодом — М. Бойчука. Після закінчення Академії С. Колос залишається працювати в ній викладачем на робітничих підготовчих курсах. 1925 р. за ініціативою С. Колоса при малярському факультеті тоді вже Київського художнього інституту створено текстильний відділ, який він очолив, залишаючись на цій посаді до 1930 р. [1, с. 452; 6, с. 25–26].

Формування київської школи текстилю на відповідному відділі Художнього інституту відбулося через пошуки стильової виразності творів, здійснення формально-композиційних і технологічних експериментів. Принциповими засадами викладання стали орієнтація студентів на використання мистецької спадщини українського народу, зокрема, традиційного ткацтва, килимарства, вибійки, а також — на творчі здобутки світового декоративно-прикладного мистецтва. С. Колос створив ряд тематичних килимків «Ой летіла зозуленька», «Пес і птаха» (1923), в яких намагався по-новому інтерпретувати характерні для традиційного мистецтва принципи композиційної будови орнаментів, стилізації природних мотивів. Виконаний С. Колосом килимок «Карл Маркс» (1926) також засвідчив намір автора в своїй творчості орієнтуватися на мистецьку спадщину українського народу. Використовуючи поширену в Центральній Україні техніку «кругляння», художник зумів досить органічно поєднати портрет та орнаментальні мотиви.

Як керівник відділу С. Колос зумів організувати до творчої праці і студентів, найбільш активні з яких невдовзі виконали ряд килимків різної тематики

«Козлик» Г. Гізлер, «Жниця» Т. Дембровської, «На пляжі» П. Маланяка, «Кобзар» Л. Сердюка, «Збір яблук» Ф. Серебряник, «Відпочинок» Т. Фролової [2, с. 40–41]. На жаль, ці роботи не збереглися і автору статті вдалося побачити лише репродукований килимок Т. Фролової, в якому присутня певна декоративність у трактуванні постатей та інших елементів композиції, але й відчутна недосконалість пластичної мови. На жаль, творчі експерименти текстильно-го відділу інституту не дістали поширення у київських митців, оскільки тоді ще не було попиту на художні ткані вироби. У зв'язку з переорієнтацією Київського художнього інституту на підготовку фахівців зі станкових видів мистецтва (живопис, графіка, скульптура) та архітектури, 1930 р. був закритий художньо-промисловий факультет, куди входив й текстильний відділ.

До виникнення Київської школи художнього текстилю долучився і О. Саєнко, який у 1920-х рр. створив серію ескізів килимів — «Козак Мамай», «Відбілюють полотно» (1920), «Козак і дівчина» (1921), «Українська старовина» (1922), «Диво-сад» (1923), «Зустріч козака» (1924), «Збір урожаю» (1926) [3, с. 48–50]. Деякі з цих килимів пізніше, у 1970-х рр., були виконані в матеріалі та експонувалися на виставках. Характерним для цих творів є звернення до стилістики народного килимарства, а також відчутний вплив школи М. Бойчука, учнем якого був автор. Крім ескізів килимів О. Саєнко створив ряд ескізів для вибійки, у яких рослинні мотиви поєднані з зображеннями птахів. Для його вибійок характерна чітка архітектоніка підкреслено графічного малюнку, що наносився на нефарбовану тканину та гармонійна колірна гама.

1932 р. було здійснено «реорганізацію літературно-мистецьких об'єднань» [4, с. 367–368], а з 1934 р. єдиним офіційним мистецьким методом відображення радянської дійсності став метод соціалістичного реалізму [5, с. 368–372], який фактично передбачав ідейну цензуру в усіх сферах творчого життя країни. Твори образотворчого мистецтва, зокрема тематичні килими, теж стали знаряддям ідеологічної пропаганди правлячої партії, завдяки чому з'явилося державне замовлення на їх створення. Попит на виготовлення такої продукції зумовив потребу в мистецьких кадрах з художнього текстилю, що сприяло появі 1935 р. Школи майстрів народного мистецтва в Києві. Майстерні Школи стали і виробничою базою для виконання перших тематичних килимів до виставки, яка відбулася наступного 1936 р. Проте творчі концепції, що їх впроваджував у 1920-х рр. С. Колос на відділі художнього текстилю в інституті, не знайшли логічного продовження в творчій практиці митців, яких в середині 1930-х рр. залучили до створення тематичних килимів. Художники станкового і монументального мистецтва, які на замовлення владних структур створювали ескізи і картони сюжетно-тематичних килимів, не завжди зважали на особливості трактування зображальних мотивів і досконало не знали технологічної

специфіки перенесення мотивів у матеріал, тому більшість килимів являли собою виткані нитками станкові картини.

Виставка народного декоративного мистецтва у Києві 1936 р. продемонструвала готовність художників взяти на озброєння у своїй творчості метод соціалістичного реалізму. Значну частину експонованих робіт склали сюжетно-тематичні килими (у мистецтвознавчій літературі прижилася назва «гобелен»), сюжети яких розповідали про щасливе життя радянських людей, відтворювали героїчні революційні події. На килимах відтворювали портрети вождів партії та керівників уряду, які часто зображалися і в оточенні людей. Політична заангажованість ганебно проявлялася і в гобеленах з колгоспною тематикою. Найменш це видно у таких творах, як «Жнива» Н. Азовського, «Обжинки» М. Бойчука, «Повернення з поля», «Збір плодів» М. Дерегуса, «Отара» М. Міщенко, «Збір яблук» І. Падалки, «На городі» Л. Розенберга та ін., де оспівується праця селян, але якісь особливі атрибути, що вказували б на соціалістичні перетворення на селі, відсутні. На них вказують хіба що зображення трактора на задньому плані в гобелені «Обжинки», та літаків в небі — в гобелені «Отара».

Стильові принципи вирішення сюжетно-тематичних гобеленів, започатковані у середині 1930-х рр. продовжили розвиватися і у повоєнні роки. Живописні прийоми компоновання зображальних мотивів — об'ємно-просторове моделювання форми, наявність елементів пейзажу, лінійної та повітряної перспективи домінують в роботах «XXX років УРСР» В. Бондаренка (1949), «Зустріч переможців» В. Вовченка, (1949), «Воз'єднання України» Д. Шавикіна (1947). Зазначимо, що, враховуючи специфіку матеріалу, килимарниці в процесі ткання дещо узагальнювали окремі живописні нюанси, що надавало твору більш площинного трактування, а матова поверхня тканого твору, по іншому (не як на картоні) відбиваючи світло, надавала гобеленам більшої м'якості лінійних і тональних переходів.

У 1930–1950-х рр. активно розвивався і традиційний текстиль Київщини. До числа відомих богуславського та переяславського осередків ткацтва додалась килимарська артіль «Текстильекспорт» у Баришівці, вироби якої експонувалися на Республіканській виставці українського народного мистецтва 1936 р. у Києві, а згодом — у Москві та Ленінграді. У цих артілях розвивалося традиційне народне ткацтво усталеного асортименту — рушники, скатерки, килими, налавники, покривала, декоративні тканини типу «пахти». Ці вироби зберегли перевірені часом характерні риси художнього і технологічного оздоблення — поперечносмугаті орнаменти (рушники, налавники, покривала), мерехтливість фактур сіро-білих поверхонь скатертин та рушників, розмаїття геометричних і рослинних узорів килимів.

У повоєнний період на Київщині прискореними темпами розвивався промисловий текстиль. 1945 р. почала працювати Київська прядильно-ткацька фабрика, де було започатковано виготовлення тканин для оббивки меблів, а на початку 1950-х рр. продукція фабрики поповнилася новим асортиментом — декоративною тканиною широкого призначення типу плахти. У цей час стали до ладу два текстильні підприємства: Київський та Дарницький шовковий комбінати, які почали випускати тканини з натурального і штучного шовку [7, с. 9–34].

1958 р. була заснована київська хусткова фабрика «Киянка», що впровадила технологію вибійки, при якій візерунок на хустки наносився технікою фотофільмодруку. Продукція фабрики користувалась значним попитом не тільки у Радянському Союзі, а й за кордоном.

Характерними стилістичними ознаками київського художнього текстилю 1930–1950-х рр. є наявність у тематичному гобелені сюжету, який у підкреслено оптимістичних тонах розкриває різні грані життя оновленого радянського суспільства або відтворює героїчні сторінки революційного минулого. Формально-композиційна побудова твору за вирішенням близька до станкової картини, в якій присутні фабула, реалістичне об'ємне трактування зображальних мотивів з відтінками кольорів, повітряна та лінійна перспективи, елементи пейзажу. Обрамлення основного зображального поля орнаментальною каймою, на думку авторів, за стилем мало наблизити гобелени до народних килимів. У традиційних орнаментальних килимах, створених для офіційних виставок, характерною є поява нових зображальних елементів — радянської емблематики та геральдики (гербів, п'тикутних зірок, серпа і молота, державного прапора), силуетів вождів, Спаської вежі Кремля, політичних гасел тощо. За окремими винятками нові мотиви були стилістично чужорідними і виглядали штучно поєднаними з традиційним килимовим орнаментом. Цією вадою позначені й ткани вироби перебірного та поперечно-смугастого ткацтва — виставкові рушники і тематичні панно, що не властиво традиційному текстилю. Водночас слід зазначити, що традиційний текстиль побутового призначення особливих змін не зазнав. Хіба що покращилася споживацька якість виробів у зв'язку з вищою якістю текстильної сировини і матеріалів, які постачали артілям прядильні підприємства.

Найпоширенішими мотивами, що використовувалися в орнаментативній платтяних тканин фабричного виготовлення, були зображення квітів і рослин у різному трактуванні — від ретельного реалістичного прорису до більш узагальненої й умовної передачі зображень на площині полотна. Матеріалом, що служував митцям для створення текстильних композицій, були садово-паркові — жоржини, лілії, орхідеї, півонії, троянди, тюльпани і польові квіти — волошки, ромашки, маки, дзвоники тощо. Крім рослинних мотивів художники комбінатів

використовували й елементи запозичені з ткацтва, килимарства, вибійки, вишивки, кераміки, писанок, розписів тощо [7, с. 11].

У другій половині 1950-х рр. відбулися в радянській архітектурі суттєві зміни. Офіційна політика в галузі містобудування була спрямована на відмову від архітектурних надмірностей. Істотних змін зазнало і монументально-декоративне мистецтво, зокрема сюжетно-тематичний гобелен, де намітився відхід від композиційних принципів, притаманних станковому живопису. Прискорило цей процес і рішення I Всесоюзного з'їзду радянських художників (1957 р.), на якому відомий вчений-мистецтвознавець О. Салтиков виступив з доповіддю «Про декоративне мистецтво», де піддав критиці негативний вплив станковізму на декоративно-прикладне мистецтво.

Характерними прикладами нового підходу до розуміння завдань при створенні тематичних гобеленів стали роботи «Радянська Україна» і «Тарас Шевченко» І. Литовченка та М. Литовченко, що експонувалися на виставці з нагоди Декади українського мистецтва в Москві 1960 р. Загалом ці роботи дістали позитивну оцінку фахівців, що сприйняли їх як «не тільки новий крок, а й поворотний момент у розвитку українського радянського тематичного килима» [8, арк. 32]. На цій виставці також демонструвався килим С. Колоса «Гуцульська самодіяльність», в побудові якого автор використав композиційний принцип поперечно-мугастих тканин карпатського регіону, зокрема, верет, перетворивши на орнамент умовно-декоративно вирішені людські постаті в горизонтальних рядах.

М. Литовченко створила килими «Радянська Гуцульщина» (1961), «Київ» (1963), «Верховино, світку ти наш» (1965), «Пісня» (1967), які за допомогою рахункової ткацької техніки виконані в косівських килимових майстернях. Всі мотиви трактовані декоративно, площинно, а застосована автором міра стилізації зображень не призводить до схематизації.

Республіканська ювілейна виставка 1967 р. засвідчила розширення тематики, звертання митців до пісенного фольклору, до орнаментальних структур народного мистецтва, до етнічної культури взагалі. На цій виставці дебютувала з гобеленом «Перша Кінна» (1967) Т. Яблонська, створивши його разом із подружжям О. та А. Бейсембінових. Для твору характерна динаміка композиції, цілісність колористичного рішення [9, с. 3]. З наївним баченням навколишнього світу підходить до вирішення килимів «Хліб-сіль» (1967), «Степом, степом...» (1969) Г. Холопцев. Випускник Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва В. Федько виконав в кінці 1960-х рр. ряд творів «Ой на горі вогонь горить, а в долині козак лежить» (1967), «Калина» (1968), «Двобій» (1968), привернувши увагу фахівців лаконізмом композиції, вишуканістю форм, вмінням інтерпретувати і стилізувати зображувані мотиви. Про гобелен «Ой на горі вогонь горить...» Б. Лобановський писав, що в цьому гобелені можна по-

мітити «вплив сучасної української графіки, що відроджує традиції народного мистецтва і монументалізму 20-х років» [9, с. 2–3].

Гобелен «Весілля» (1969) І. та М. Литовченків цікавий тим, що автори звернулися до витоків народного мистецтва й оригінально інтерпретували його принципи формотворення. Образи, трактовані митцями, позначені добрим гумором. Декоративно-площинний характер гобелена зумовлений графічно-геометризованою, як у народних килимах, манерою моделювання форм [10, с. 40].

Крім гобелену, у 1960-х рр. набуває поширення декоративний текстиль для оздоблення інтер'єрів громадських споруд. Художники А. Рибачук і В. Мельниченко 1962 р. виконали для Київського центрального автовокзалу драпірувальні тканини, на одній з яких зображено історію транспорту, а на другій відтворені архітектурні будівлі Києва. В цей час в Україні активно провадиться будівництво та здача в експлуатацію нових готелів. У Києві почали функціонувати готелі «Москва» і «Золотий колос», інтер'єри яких були оздоблені тканинами, що їх створювали у текстильній лабораторії при Академії будівництва та архітектури, а виконували на Дарницькому шовковому комбінаті. Автори меблевих тканин — художники комбінату В. Корньєва, А. Ламах, Л. Пресняков, для оздоблення використали дрібноузорні й абстраговано-фактурні малюнки, а драпірувальних — художник текстильної лабораторії Л. Жоголь, яка в оздобленні віддала перевагу інтерпретованим мотивам українського народного мистецтва [11, с. 3–4].

1960-ті рр. для київських текстильників позначені розширенням асортименту платтяних тканин, виготовлених з різних волокон, як натуральних, так і штучних. Нові артикули тканин з'явилися на Дарницькому та Київському шовкових комбінатах. Використовуючи натуральний шовк, різні види штучної і синтетичної пряжі — ацетатної, віскозної, капронової, лавсанової, триацетатної, а також нитки об'ємні і фасонного скручування, десинатори розробили ряд нових структур тканин під вибірку платтяної і костюмно-платтяної груп, що дістали назви «Жасмин», «Лісова пісня», «Казка», «Киянка», «Сувенір», «Юність», «Пелюстка», «Березнянка», «Джина», «Десна», «Зара», крепдешин «Київський», «Росинка», «Світанок», «Троянда» [12, с. 34–37; 13, с. 46; 14, с. 87].

Провідні художники комбінатів Н. Бондаренко, З. Вишнеvsька, Л. Волкова, О. Вовченко, Н. Грибань, М. Грибанова М. Жиліна, П. Зайцев, Т. Мороз, Р. Пашкевич, Ю. Снедзін, К. Шуцька, Є. Якубенко та ін. створили ряд малюнків з власною інтерпретацією композиційних схем українських візерунчастих традиційних тканин, яким притаманні «новизна трактування, співзвучність вимогам часу» [7, с. 11].

На початку 60-х рр. у фабричному текстилі значного поширення набувають і сюжетно-тематичні малюнки — зображення архітектури, пейзажу, різних побутових сцен. Подорож в Карпати і виконані замальовки надихнули Р. Пашкевич

на створення серії текстильних малюнків «Карпати», «Трембітарі», «Плотового», в яких художниця в умовно-декоративній манері показала красу карпатського краю. Особливо приваблює мистецькою якістю тканина М. Жиліної «Карпатські мотиви», зображальне поле якої наповнене сценками з життя гуцулів [15, с. 144]. Карпати надихнули і З. Вишневу на створення малюнків «Гуцульський дворик», а Т. Мороз — на виконання композиції «Танок», що з успіхом експонувалася на міжнародній виставці в Марселі 1961 р., де дістала схвальні відгуки.

Виробництво барвистих вовняних хусток було налагоджене в Києві на хустковій фабриці 1958 р. Малюнки вибивалися технікою «фотофільм-друку» (шовкографії) і створювали їх художники фабрики А. Вігеріна, Л. Волкова, П. Вовченко, Н. Іщенко, О. Пащенко, Н. Новосад. Зображувані мотиви — це переважно традиційні троянди, інші квіткові композиції, малюнки з народним орнаментом. Останні знайшли вдале втілення в ескізах хусток А. Вігеріної «Деснянка» та «Гуцулка», створених за мотивами українських орнаментів. На чорному тлі особливо виділяються теплі відтінки червоного, золотавого та жовтогарячого кольорів [16, с. 356–359].

Таким чином, характерними рисами художнього текстилю 1960-х рр. є: у тематичному гобелені поступово зникає сюжетна оповідність, ілюстративна подача зображеного, відчутній відхід у формально-композиційній побудові твору від принципів станкової картини. В ранніх гобеленах цього періоду відчувається вплив мистецтва плакату, певне спрощення малюнку, недостатньо органічним видається стилістичне поєднання постатей з декоративним антуражем (орнаментом, геральдикою, елементами пейзажу). В кінці 1960-х рр. ці вади у творчості митців гобелена зникають, і композиції стають цікавішими, більш різноманітними за тематикою, стилістикою, способами інтерпретації мотивів. Гобеленам повернули їх специфічні риси — декоративність, площинне трактування зображень, відхід від натуралістичного малюнку. У традиційних орнаментальних килимах, створених окремими художниками для виставок, а підприємствами «Укрхудожпрому» для масового вжитку, зникають невластиві цьому виду текстилю зображення гербів, зірок, іншої атрибутики. У тканих виробих перерізного та поперечно-смугастого ткацтва — виставкових рушниках і тематичних панно — залишаються стилізовані зображення Леніна, різні ідеологічні гасла, включаючи ювілейні дати тих заходів, яким присвячувалася виставка. Не знав особливих змін традиційний художній текстиль побутового призначення. Порівняно з попереднім періодом, тут розширилася палітра кольорів в усіх промислових осередках Київщини, покращилася якість продукції. У промисловому текстилі київських фабрик відбулися еволюційні зміни, пов'язані з удосконаленням обладнання для вибірки, яке закуповували за кордоном, в основному в Японії та Італії, оскільки вітчизняна промисловість не виробляла машин для

друку на тканині. Як і в попередні роки, найбільш поширеними для орнаменталізації платтяних тканин були зображення рослинного світу, зокрема, квітів у різноманітному трактуванні — від ескізно-начеркових малюнків, ретельно-реалістичної їх прорисовки до більш узагальненої передачі. Популярними були й малюнки «класичного» типу — смугасті, клітчасті і в «горох». Розмаїттям вирізнялися й меблеві тканини — з використанням рослинних мотивів (квітів, листя); геометричних орнаментальних структур народного ткацтва, килимарства, вишивки; з розробленими за рахунок ткацьких переплетень фактурними поверхнями. Декоративні портъєрні тканини оздоблювалися різноманітними за характером малюнками, виконаними способом жакардового ткацтва.

Наступні десятиріччя (1970–80 рр.) характеризуються подальшим розвитком київського художнього текстилю різних видів. Нові принципи образного трактування сюжетів продовжували вдосконалюватися. Станковізм і натуралістичність поступилися місцем суто декоративним засобам — узагальненості у вирішенні великих площин, об'ємів трансформації реалістичного зображення у більш умовне; відходу від оповідно-літературного принципу зображення сюжету. Київському гобелену цього періоду властиві прив'язка до середовища інтер'єру, тематична спрямованість, масштабність, монументальність. Названі ознаки характерні для цього виду текстилю ще, й тому, що переважна більшість митців, які створювали композиції на замовлення громадських закладів, підприємств та інших організацій, були художниками монументально-декоративного мистецтва, які, крім гобеленів, виконували твори і в інших матеріалах, зокрема мозаїки, вітражі, настінні розписи, кераміку. Подібний універсалізм був характерною прикметою творчого працівника Київського комбінату монументально-декоративного мистецтва, оскільки до цеху надходили комплексні проекти оздоблення архітектурних об'єктів, що вимагали виконання творів у різних матеріалах. Замовлення художникам розподіляли у порядку черговості, але не завжди в тій техніці, яку вони заявляли, тому ці обставини змушували митців працювати з різними матеріалами.

Переважна більшість гобеленів тих років виконана не авторами, а виконавцями-килимарницями, тому авторський «почерк», стиль, визначався лише на стадії ескізу та картону. На відміну від гобеленів республік Прибалтики, де автори самі їх ткали і, відповідно, шукали засоби виразності в оригінальних фактурах, рельєфах, об'ємах, у київських гобеленах цього не спостерігалось, майже всі вони виконані класичним полотняним переплетенням.

Традиційний текстиль Київщини, який виготовлявся на підприємствах «Укрхудожпрому» у 1970–1980 рр., позначений розмаїттям композиційних зображальних засобів та широкою палітрою колористичних розробок. У текстилі Київського Полісся (осередок в с. Обуховичі) відбулися зміни в ритмічному

насиченні тканих виробів узорними смугами, а також у їх колірній гамі. До усталених, емоційно напружених червоно-чорно-білих поєднань кольорових смуг додалися вкраплення синіх та зелених барв. Порівняно з ткацтвом попередніх часів відбулися зміни у бік розширення художньо-виражальних засобів у тканинах Богуславської фабрики «Перемога». Колористичний стрій тут різноманітніший: з сірим, бежевим, чорним, гармонійно поєднуються яскравіші кольори — зелений, синій, жовтогарячий, бордовий та червоний. Пістрявості в загальній гармонії тканини не виникає, оскільки домінує колір тла, переважно білий, синій, зелений чи золотаво-жовтий [17, с. 162–164].

Способи оформлення тканин, зокрема плахт, Переяслав-Хмельницької фабрики художніх виробів ім. Богдана Хмельницького багато в чому подібні до виготовлення тканин на фабриці у Дігтярах. Хоча такі вироби як пояси, крайки, краватки, оздоблені традиційними народними орнаментами, вироблялися тільки у Переяславі-Хмельницькому [7, с. 101].

Київські текстильні підприємства виготовляли тканини різного призначення — меблеві, платтяні, декоративні, драпірувальні — з різних волокнистих матеріалів: бавовни, віскозного та натурального шовку, а також синтетичної (ацетатної, триацетатної, капронової, лавсанової, поліефірної) пряжі. Кожний тип тканини мав притаманні йому способи оформлення — масштаб та характер малюнка, вид ткацького переплетення. Асортимент продукції Київського шовкового комбінату складався з тканин із натурального шовку — крепдешину, креп-жоржету, креп-шифону як однотонно фарбованого, так і вибивного.

Дарницький шовковий комбінат спеціалізувався на виготовленні тканин із синтетичних волокон платтяного і костюмно-платтяного призначення, декоративно-меблевих, порт'єрно-драпірувальних тканин та тканин для краваток. Платтяні тканини орнаментувалися двома способами — шляхом вибійки малюнків за допомогою шаблонів з капронових сит на машинах (техніка «фотопільмодрук») та ткання візерунків на верстатах із жакардовими машинами.

Художнє оформлення київського промислового текстилю розвивалося в двох основних напрямках. Перший — це орієнтація художників на всесоюзний ринок, де пересічний споживач найкраще сприймав на тканинах прості «класичні» мотиви: різноманітні розробки клітки, смужки, «гороху», а також реалістичне чи стилізоване зображення елементів флори — листя, квітів тощо. Другий напрям — це інтерпретація орнаментальної спадщини традиційного народного ужиткового мистецтва різних часів. Причому художники як джерельну базу використовували орнаменти не лише текстилю, а й виробів з інших матеріалів — народного декоративного розпису, писанок, кераміки, вишивки, металу, дерева. Тканини з такими візерунками користувалися попитом не лише в Україні, а й за її межами.

Останнє десятиріччя ХХ ст. для київських художників текстилю стало часом експериментаторських пошуків пластичної виразності творів, що знайшло вияв у розмаїтті технічних прийомів і засобів виконання, в орієнтації митців на різні стильові напрямки. В цей часовий відтинок професійне мистецтво, як зазначає З. Чегусова у виданні «Декоративне мистецтво України ХХ ст.» (2005), починає активно засвоювати надбання світового мистецтва та шукати нові шляхи розвитку. Одночасно «воно незмінно спирається на народну спадщину, на тисячолітні традиції народного мистецтва, опановує його історію, використовує символіку» — для українських художників кінця ХХ ст. характерним творчим принципом у декоративному мистецтві є «полістилізм». Знаючи образотворчі та формотворчі прийоми попередніх стильових напрямків, митці у своїй творчості не орієнтувались на якийсь певний стиль. У цей період мирно співіснують різні стильові тенденції, творчі спрямування художників тяжіють до індивідуального самовиразу, відчуюються спроби вийти за межі апробованих часом стилів. У той же час останнє десятиліття ХХ ст. не можна вважати «безстильовим», бо воно «являло собою певну гнучку систему, що сприяла поліфонічному втіленню образної єдності» [3, с. 191–198].

Отже, можна зробити загальний висновок, що характерними ознаками київської школи художнього текстилю у 1920–1990 рр. є: а) у монументально-декоративному текстилі — наявність сюжетного мотиву, епічна широта зображуваного, масштабність, монументальність; б) у декоративних (не фігуративних) гобеленах значних розмірів, декоративних завісах для сцени, виконаних у різних техніках — стилізація мотивів, їх умовне трактування, двовимірність зображення, що передбачає не лише відсутність перспективи, а й ілюзорної передачі об'ємних форм; в) у традиційному текстилі — збереження принципів побудови усталених іконографічних схем виробів, створених попередниками, але виконаних у новій (стильовій та колористичній) інтерпретації; г) у промисловому текстилі — наявність двох напрямків у художньому оформленні тканин: перший пов'язаний з орієнтацією художників на весь спектр напрямів світової (і європейської в тому числі) текстильної моди; другий — з трансформацією традиційних народних зображальних мотивів у якісно нові композиційні розробці. Цей складний шлях вимагає комплексного підходу до вирішення завдання (володіння візуальною інформацією з першоджерел, естетичного такту в їх використанні, розвиненої інтуїції митця).

Нині традиції київської текстильної школи знаходять своє продовження на кафедрі художнього текстилю та моделювання костюма Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука. Завданням викладачів кафедри є прищепити студентам любов до цього виду мистецтва і виховати митців, які гідно продовжать ці традиції розвивати.

1. *Колос Г.* Це було їхнє життя // Наука і культура. Україна. — Київ, 1988. — Вип. 22. — С. 452–463.
2. *Жук А. К.* Український радянський килим. — Київ, 1973.
3. *Кафа-Васильєва Т. В., Чегусова З. А.* Декоративне мистецтво України ХХ ст.: У пошуках «великого стилю». — Київ, 2005.
4. Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций // Русская советская художественная критика. 1917–1941: Хрестоматия. — М., 1982. — С. 367–368.
5. *Горький М.* Заключительное слово на первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году // Русская советская художественная критика... — С. 368–371; О социалистическом реализме» (Из Устава Союза советских писателей СССР) // Русская советская художественная критика... — С. 371–372.
6. *Крутенко Н.* Сергій Колос — художник, педагог, учений // Образотворче мистецтво. — 1989. — № 1. — С. 25–26.
7. *Жук А. К.* Сучасні українські художні тканини. — Київ, 1985.
8. *Бутник-Сіверський Б. С.* Доповідь 14.09.1960 «Про виставку народного мистецтва України, показаної на Декаді Української літератури і мистецтва в Москві» // ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 862. Арк. 32.
9. *Лобановский Б.* Развитие или консервация традиций? // Декоративное искусство СССР. — 1968. — № 5. — С. 1–3.
10. *Чегусова З.* Іван, Марія та Наталка Литовченки // Образотворче мистецтво. — 1997. — № 3–4. — С. 37–42.
11. *Жоголь Л.* Новым гостиницам — новые ткани // Декоративное искусство СССР. — 1962. — № 10. — С. 1–4.
12. *Грищенко Н. С.* Тканины Дарницького шовкового комбінату // Легка промисловість. — 1963. — № 3. — С. 34–37.
13. *Костіна Г. М.* Новий асортимент виробів підприємств легкої промисловості // Легка промисловість. — 1969. — № 5. — С. 46.
14. *Шуцька К. С.* Обновлення асортименту тканин Київського шовкового комбінату // Легка промисловість. — 1965. — № 3. — С. 87.
15. *Ароф'якіні Є. В.* Художньо-промисловий текстиль // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. — Львів, 1969. — С. 135–150.
16. *Жук А. К.* Художня промисловість // Історія українського мистецтва: У 6 т., 7 кн. — Київ, 1970. — Т. 6. — С. 352–269.
17. *Придатко Т. О.* Ткацтво // Художні промисли України: Альбом. — Київ, 1979. — С. 162–164.