

**ПРОБЛЕМА ЗАСВОЄННЯ СТИЛІСТИКИ НАРОДНОГО
МИСТЕЦТВА У ПРОДУКЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРОМИСЛОВОСТІ
1960-1980-х рр.**

Одним з важливих питань, що обов'язково впливає при дослідженні народного мистецтва 1960-1980-х рр., постає засвоєння його композиційних, кольорних, орнаментальних та стилістичних особливостей радянською художньою промисловістю.

В розумінні понять народне мистецтво, народні художні промисли та художня промисловість на той час існують деякі неясності. З одного боку, основними ознаками народного мистецтва продовжують вважати рукотворність та традиційність, з іншого – до його осередків відносять художні промисли. Однак традиційне народне мистецтво на рівні домашнього ручного виробництва на той час занепало, окремі види його взагалі перестали функціонувати, а інші, включені в систему художніх промислів, втратили зв'язок з традицією і стали сучасним фольклоризмом. Крім того, більшість процесів виробництва у тодішніх промислах уже механізована, і простежується тенденція до ще більшої їх індустріалізації, збільшення валу продукції, орієнтації на масового споживача [1].

У 1954 р. виходить постанова ЦК КПРС “Про розширення виробництва промислових товарів широкого споживання і поліпшення їх якості”, у якій накреслюється план механізації народних художніх промислів [1]. Внаслідок цього у 1960 р. всі існуючі промисли були включені в систему державної промисловості [2, с.85], а у 1961 р. перетворені на фабрики художніх виробів [4, с.93]. Це передовсім вишивка, ткацтво, килимарство, художнє дерево, кераміка, декоративний розпис, гутне скло [2, с.85]. Реалізацію продукції цих підприємств здійснює об'єднання Укрхудожпромторг, що належить до системи місцевої промисловості УРСР. Спеціалізовані універмаги з продажу товарів народних художніх промислів створюються в 10 областях УРСР [2, с.87]. Тому художні промисли 1960-1980-х рр. можна вважати підприємствами художньої промисловості, тим більше, що подібна тенденція висвітлюється в багатьох мистецтвознавчих публікаціях означеного періоду [19, с.30]. Зокрема, В.Щербак у книзі “Сучасна українська майоліка” окреслює такі шляхи розвитку кераміки 1970-х рр.: 1) художня промисловість, 2) експериментальні майстерні, 3) індивідуальна творчість [3, с.5].

Що ж являла собою радянська художня промисловість? За визначенням “Украинской советской энциклопедии”, – “це виготовлення переважно машинним способом декоративно-прикладних художніх

виробів, що використовуються для оформлення побуту та інтер'єру.” [5, с.118]. “Большая советская энциклопедия” децю уточнює це поняття та надає йому ідеологічного підтексту : “Художня промисловість є галуззю промисловості, що випускає предмети широкого вжитку, однак вироби художньої промисловості відрізняються від інших речей побуту підкресленою виразністю пластичних, орнаментально-колеристичних, фактурних вирішень... Радянська художня промисловість – одна з важливих галузей соціалістичної художньої культури, головним завданням якої є впровадження мистецтва в повсякденний побут...” [6, с.412-413].

Тобто, це було виробництво товарів широкого вжитку, розрахованих на масового споживача. Основними галузями художньої промисловості на той час були: ткацтво і вишивка (одягові й інтер'єрні тканини, хустки, покривала, скатерті, наволочки, веретні, порт'єри, машинна вишивка); килимарство (гладко ткане і ворсове); промислова кераміка (посуд, декоративна скульптура, сувенірна мініатюра, архітектурна кераміка); промисловий фарфор і фаянс (посуд, декоративна скульптура); скляна промисловість (посуд, декоративна скульптура, сувенірна мініатюра); промислове деревообробництво (меблі, сувенірна продукція, дрібна галантерея, бондарство); лозоплетіння (меблі, господарське начиння); шкіргалантерея (взуття, сумочки, гаманці, ремені, дрібна галантерея); метало-пластика (карбування); ювелірна промисловість (прикраси, годинники).

Варто торкнутися способу організації праці та методів виробництва продукції у системі художньої промисловості. Головним недоліком її стало тяжіння до розширення виробництва і здешевлення виробів шляхом зниження художньої цінності. На практиці це виявилось у механістичному спрощенні декору, збільшенні кількості складного технічного устаткування, що призводило до зменшення ролі ручної праці. Виробництво зводилось до розмноження зразків, затверджених художньою радою фабрики [7, сс.73]. Про негативний вплив суцільної механізації вже тоді писали окремі мистецтвознавці [7, с.36; 9, с.67]. На наслідках цих процесів наголошує М.Станкевич [10, с.303]. Не можна говорити і про “спільну творчу працю” майстрів-виконавців та художників-професіоналів, що розробили ескізи, бо творча ініціатива майстра зводилася до нуля, а головну роль відігравав художник, що діставав професійну підготовку у спеціальному навчальному закладі. За відповідністю виробів затвердженого художньою радою зразка стежив головний художник кожного виробництва [8, с.22].

Найбільша увага завжди приділялася економічним чинникам: зростанню виробничих потужностей, планів, вдосконаленню устаткування, збільшенню кількості зайнятих на виробництві, обсягам продажу, розмірам, метражу виробів, способам зниження собівартості продукції тощо [12, с.80; 19, с.29-30].

Одночасно на характері продукції позначалися пануючі мистецькі тенденції: “соціалістичний реалізм”, радянська емблематика, станковим, надмірне перевантаження декором у 1940-50-ті рр. та уникнення оздоб, спрощеність 1960-х.

Попри певні особливості у розвитку кожної з галузей художньої промисловості існували загальні тенденції художнього вирішення творів:

1. Запозичення російських взірців для відтворення (особливо було характерним у 1920-1930-ті рр.);

2. Використання класичних зразків світової культури;

3. Реалістичне трактування природних форм у орнаментах (було характерним для ескізів тканин у 1930-ті та 1970-ті рр.);

4. Звернення до сюжетно-тематичних малюнків (існувало у всі роки, за винятком 1960-х);

5. Використання стилістики народного мистецтва.

Саме остання тенденція становить для нас найбільший інтерес. Спробуємо визначити, чи знаходили українські народні традиції своє проловження, засвоєння та творче використання у виробничому процесі.

Більшість літературних джерел того періоду оптимістично стверджують: народне мистецтво є невід’ємною складовою частиною радянської культури, воно збагачує професіональне мистецтво і впливає на промислову естетику [11, с.172]; художники розробляють ескізи для промислового виробництва на основі творчого використання і переосмислення принципів та орнаментальних форм кращих народних виробів [12, с.5], народне мистецтво є джерельною базою творчості багатьох художників [13, с.38]; в художній промисловості існує новаторський підхід до традицій народного мистецтва, шукання нових форм на основі традиційних [3, с.13-14]. Були навіть спроби класифікувати види впливу народного мистецтва на форму та декор промислових виробів [11].

Однак на практиці усе мало більш прагматичний підхід. Зрозуміло, що за умов партійної пропаганди народності в мистецтві радянська художня промисловість випускала твори з фольклорними мотивами в декорі, використовувала форми традиційних народних виробів, проте чи мала така продукція спільні риси з українськими національними традиціями? Часто такий зв’язок є досить сумнівним. Про це, зокрема, свідчать виставки зразків виробів декоративно-прикладного мистецтва для масового і серійного виробництва, що відбулися у Києві в 1976 році [19, с.33]. Зазвичай окремі мотиви, форми, елементи запозичувались з народної творчості, але тут вони мали змінений масштаб, спрощений орнамент (з метою економії часу і зниження собівартості), змінене розташування, кольорову гаму, нерідко поєднувались орнаменти з різних видів народного мистецтва або з різних регіонів. Звичайно, подібні методи припустимі для

промислового виробництва, і судити про художню якість цієї продукції можуть фахівці-дизайнери, але однозначно можна стверджувати, що в переважній більшості такі вироби, хоч і позначені еклектичним використанням народної творчості, не несли національних ознак української культури. Досить часто про те, що виріб український, свідчив лише сюжет декору із зображенням гуцулів, троїстих музик, дівчат у віночках і запасах, козаків у шароварах. Серед цієї масової продукції рідко траплялися твори, які б носили дійсно національний характер. В основному це були поодинокі зразки, не передбачувані для тиражування: національно-виразні, духовні твори не мали права на впровадження “в маси”.

Для глибшого аналізу спинимося на конкретних прикладах. Промислове керамічне виробництво на той час мало розгалужену мережу підприємств, що зосереджувалися в традиційних осередках народного гончарства. Проте лише окремі з них застосовують народні орнаменти цих осередків у розписі виробів (наприклад, Косів, Опішня) [3, с.27]. Натомість застосовується пластикна ліпка в дусі бароко, радянські тематичні сюжети, кольорове вирішення тяжіє до стриманих темних тонів. Традиційна керамічна скульптура малих форм перетворюється на радянський сувенір (замість коника-свищика – будьонівець на коні, поряд “тачанка”) [3]. Загалом подібні твори, попри застосування окремих елементів з народного мистецтва, мають змістову та сюжетну наповненість, що зближує їх із самодіяльною творчістю та віддаляє від народної.

З 1960-х рр. у архітектурі характерне застосування облицювальної майоліки (на торцях будинків, карнизах, входах), причому це чомусь вважалося “відбитком національних мистецьких та будівельних традицій”. Тобто проводилася паралель між облицюванням плиткою радянських “коробок” і художнім оздобленням глиною та розписами українського народного житла [3, с. 139]. Фасади та інтер’єри часто оздоблювали декоративними майоліковими композиціями (мозаїчними, рельєфними), часто одноманітними та схематичними, які намагалися прирівняти до українських народних килимів, розписів, кахлів [3, с. 175-176].

Найхарактернішою рисою промислового килимарства є сюжетно-тематичні килими (гобелени), які, як стверджує А.К Жук, продовжують українські народні традиції [12, с.39]. Підґрунтям для подібних висновків вченого стали тематичні килими, створені в Україні у XVIII ст. поміщицькими мануфактурами [12, с.40]. Це твердження є безпідставним, адже мова тут йде зовсім не про народне килимарство. У промисловому виробництві килимів використання традицій українського народного килимарства йде шляхом збільшення та спрощення мотивів орнаментів, впровадження однакових ескізів на різних підприємствах [12, с.84-89], централізованого постачання пряжею однакових кольорів [12,

с.108]. На перше місце знову ж таки висувається економічний чинник: виробництво геометричних килимів як дешевших і начебто тому більш популярних серед населення підтримується на всіх підприємствах.

Отже, промислове килимарство, оголосивши себе спадкоємцем і продовжувачем “кращих традицій” народного килимарства, насправді було далеким від національних традицій і не сприяло їх відтворенню та розвитку.

Український промисловий текстиль радянське мистецтвознавство пов'язує з “відродженням” народної вибійки, але якщо розглянути характер і типологію орнаментів, стає зрозуміло, що насправді традиції української народної вибійки використовуються формально. На вибіячених тканинах іноді зображують мотиви російських мережив, східно-азійської орнаментики, реалістично трактовані мотиви природи, сюжетно-тематичні композиції (пейзажі, архітектуру, життя і побут людей) [13, с.9-13]. Одночасно були спроби створювати тканини за мотивами народного мистецтва. На поверхню тканин напосили фотофільмодруком орнаменти писанок, витинанок, кахлів, килимів тощо. Втім, елементи орнаменту були не в масштабі, у змінених кольорах, так що іноді було важко відрізнити, який саме орнамент взято за основу композиційного задуму. Однак вважалося, що в тканинах цього типу “знайшли широке відтворення” багаті традиції українського народного мистецтва [13, с.24-27].

Слід відзначити, що використання орнаменту писанок різних етнографічних регіонів у промисловості (склі, текстилі, килимах) мало випадки вдалого засвоєння традицій народного мистецтва [14, с.85-88]. Прикладом збереження стильових особливостей орнаментів, місцевого колориту є тканини художниці Н.Грибань [13, с.18], килими М Біласа [15, с.17]. Також близько до народних традицій стояло виробництво художніх тканин типу “плахта”, проте якщо на початках цього виробництва (початок 1950-х рр.) художники намагалися зберегти традиційне багатство тонів та орнаментів українських плахт, то згодом гору взяв економічний чинник, і виробництво пішло шляхом зменшення кількості кольорів, збільшення рапортної клітки, максимального спрощення орнаменту [13, с.37-38]. В кінцевому вигляді така тканина уже не відображала традицій народного плахтового виробництва.

Промислове виготовлення декоративного скла вважалося продовженням і розвитком спадщини українського гутництва, але бачимо ми його творче застосування лише на окремих зразках не тиражованої продукції, особливо у Львові [16, с.68-69]. Масова продукція часто була зовсім без ознак художності, а в орнаментах провідними були мотиви образотворчого характеру (портрети, картини природи, архітектури тощо) [16, с.65-67].

Якщо провести паралель між нашим фабричним виробництвом й іншими, на той час теж соціалістичними країнами, зокрема Польщею,

то побачимо, що результати засвоєння народної спадщини там були більш логічні та науково обґрунтовані. Це обумовлював принципово інший підхід польського керівництва до традиційного мистецтва та використання його спадщини художньою промисловістю. Його специфічні риси легко виявити у порівняльній таблиці:

Порівняльний аналіз методів засвоєння етномистецьких традицій у художній промисловості Польщі та УРСР

Польща	УРСР
1. Культурна політика була спрямована на підтримку народного мистецтва (колекціонування творів, їх дослідження, аналіз), яка відбувалась не вибірково, а фронтально	1. Піклування про піднесення народного мистецтва носило декларативний характер. Влада була не зацікавлена у позитивних результатах.
2. Ніякі політичні символи, лозунги, інші чужинні елементи в орнаментальній системі не нав'язувалися.	2. Повсюдна заполітизованість мистецьких процесів, введення в орнаменти режимної символіки.
3. Дбайливе ставлення до традицій, дослідження і використання старих форм і орнаментів. Натуральні барвники, творення за законами і композиційними схемами того краю, де знаходився осередок. Збереження масштабності і традиційності композицій.	3. Прагнення до новаторства, заперечення дореволюційної етномистецької спадщини, хімічні барвники, змішування стилістичних особливостей різних етнографічних осередків. Зміна масштабу і традиційного розміщення орнаменту.
4. Збереження технології виробництва, розмаїття технік. Здешевлення теж мало місце, але за рахунок сировини, а не технології.	4. Здешевлення і спрощення процесів виробництва, вибірковість технік, економія сировини
5. Зберігався традиційний характер орнаменту та декоративних мотивів.	5. Штучне насадження реалізму, наближення до натуральних форм, тенденції станковізму, риси плакатної графіки.
6. Зразки для тиражування розробляли народні майстри, молодь та діти (з 8 до 12 років). Ці зразки впроваджували у виробництво без жодних змін.	6. Зразки виготовляли художники професіонали. Майстер не мав права відступити від еталона-зразка при виготовленні виробу.
7. Збереження ритмічної і композиційної структур традиційних орнаментів, незмінний масштаб. Штучного переходу з одного виду в інший не було (орнаменти з тканин застосовували лише в тканинах, з кераміки – в кераміці) (виняток: витинанки і настінні розписи використовували для орнаментування тканин).	7. Механічне, бездумне копіювання, спрощення, перенесення орнаментів і форм з одного виду декоративно-прикладного мистецтва в інший.
8. Невід'ємними рисами керівника промислу вважали педагогічний талант і глибоке знання народного мистецтва (знання технології виробництва, виду мистецтва, яким займається промисел).	8. При підборі керівника промислу керувалися ідеологічно-кон'юнктурним підходом, рідко брався до уваги рівень обізнаності з народним мистецтвом

Отже, домінуючими цінностями у польській художній промисловості було не автоматичне, бездумне перенесення народного орнаменту на виріб промисловості, а глибоко осмислене і належно відчуте запозичення важливих рис народної пластичної форми.

Наведемо переконливий приклад застосування народного настінного розпису для художньої декоративної тканини. З різних сіл брали дівчат і просили їх намалювати орнаменти для тканини, потім кращі з них відбирали і впроваджували у виробництво без жодних змін. Для композицій була характерна двовимірність трактування (площинність), уникання перспективи, тривимірності. Не було банальних штампів, кожний твір – то інша цікава розповідь. Крім того, малювали пензлями власного виробництва (з кінської гриви), а тому і малювання їхні повністю зберігали традицію розмальовування стін [4, с.21].

Отже, засвоєння народних традицій у художній промисловості лише тоді давало добрі результати, коли художник був обізнаний з колірними, орнаментальними, композиційними особливостями традиційної творчості. З цього приводу слушно думку висловив О.Голубець: “Широка участь художників в системі народних художніх промислів створює певні складності: “коректування” традиційних форм виробів з позицій професійного мистецтва зазвичай веде до втраги їх самобутніх художніх якостей. Досвід останніх десятиріч показує, що запорукою успіху сучасного художника є не копіювання чи прагнення до уявного вдосконалення створеного народними майстрами, а творче використання і розвиток народних традицій на основі їх глибокого знання і розуміння” [17, с.188]. Серед художників, творчість яких нерозривно зв’язана з народним мистецтвом, вчений називає М.Мурафу, Р.Петрука, О.Безпалківа, У. Ярошевич, Я.Мотику [17, с.189; 18].

Засвоєння традицій народного мистецтва у промисловості є особливо актуальним для сьогодення. Сучасна українська продукція не має національних ознак, а належність її до України часто виявляється лише написом: “Зроблено в Україні”. Це саме стосується і упаковки (наприклад в харчовій промисловості), і реклами. Вплив зарубіжного ринку, значно сильнішого економічно, настільки великий, що з кожним роком ми все більше віддаляємося від наших споконвічних традицій, орієнтуємось на безнаціональну західноєвропейську культуру чи культуру глобалізму – американську. Суцільна американізація, “джинсоманія” витравлює національний дух з усіх сфер нашого життя. Втрата відчуття своєї окремішності є наслідком майже 80-літнього недбалого ставлення до національного. На сьогодні є надзвичайно важливо позбутися стандарту “національне – пережиток минулого”, нав’язаного радянською спохобою, адже гордитися тисячолітнім пластом культурної спадщини може далеко

не кожна нація. Такий підхід до національних традицій повинен бути закріплений у нашій державі на законодавчому рівні.

Отже, у 1960-1980-х рр. спостерігається інтенсивний розвиток радянської художньої промисловості, яка захоплює і сферу народних художніх промислів. Традиційне народне мистецтво внаслідок безкомпромисного його відчуження від сучасності, ототожнення зі старим, віджилим і архаїчним перебуває в ослабленому і занедбаному стані. Видаючи бажане за дійсне, радянські мистецтвознавчі джерела стверджують про творче використання й переосмислення композиційних принципів та орнаментальних форм кращих народних виробів у художній промисловості. Народне мистецтво і справді є джерелом творчості багатьох художників, але лише окремі з них засвоюють традиційну спадщину творчо і з глибоким розумінням. У більшості випадків продукція радянської художньої промисловості з елементами народного мистецтва відображає споживацький підхід і бажання економічної вигоди за рахунок попиту на фольклорні імітації серед населення.

1. Руденський В. Перетворити косівські артілі у великі механізовані підприємства // Прикарпатська правда. – 1954. – 26 січня.
2. Смирнов І., Гоголан І. Народні художні промисли України: Особливості виробництва і торгівлі // Економіка Радянської України. – 1988. – №8
3. Щербак В. Сучасна українська майоліка. – К.: Наукова думка, 1974. – 190 с.
4. Wanda Telakowska. Tworczosc Ludowa w nowym wzornictwie – wydawnictwo sztuka, it Warszawa, 1954. – 375.
5. Украинская советская энциклопедия. – Т.12. – К.: Гл. ред. укр. сов. энцикл., 1985
6. Большая советская энциклопедия / Гл. ред. А.М.Прохоров. – Т.28. – М.: Изд. "Сов. энциклопедия", 1978.
7. Селівачов М.Р. Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві. – К.: Наукова думка, 1981.
8. Мороз А.П. Народне мистецтво в системі Художнього фонду УРСР / У зб.: Народні художні промисли України. – К.: Наукова думка, 1979. – 98 с.
9. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. – М.: Изобр. искусство, 1981
10. Станкевич М.Е. О состоянии народных промыслов на Украине // Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций. Материалы Всесоюзной с международным участием научно-творческой конференции. – М.: 1991 С.299-304
11. Сакович І.В. Народні традиції в українській художній промисловості. – К.: Наукова думка, 1975. – 182 с.
12. Жук А.К. Сучасні українські художні тканини. – К.: Наукова думка, 1985. – 114 с.
13. Жук А.К. Український радянський килим. – К.: Наукова думка, 1973. – 168 с.
14. Ляшенко О.Г. Використання писанкової орнаменталії у прикладному мистецтві України // У зб.: Народні художні промисли України. – К.: Наукова думка, 1979. – 98 с.
15. Будзан А.Ф. Народні художні промисли Бойківщини // У зб.: Народні художні промисли України. – К.: Наукова думка, 1979. – 98 с.
16. Петрякова Ф.С. Українське гутне скло. – К.: Наукова думка, 1975. – 158 с.
17. Голубец О.М. Развитие народных традиций в современном искусстве // Укр. Карпаты Культура. – К., 1989, – С.187-189.

18. Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР / 1970-е начало 1980-х годов. -- М. : Советский художник, 1986. -- 192 с.
19. Бабіченко Д.В. Розвиток народних художніх промислів на Україні // Народна творчість та етнографія. -- 1976. -- №1. -- С.29-34.

Olga Novyiska

THE PROBLEM OF STYLISTICS' USAGE OF NATIONAL ART IN THE ARTISTIC INDUSTRY OF 1960-1980-es YEARS

The article touches the problem of stylistics' usage of the folk works by the soviet artistic industry of 1960-1980-es. The author pays attention to the defect of such approach for the national heritage, shows the progressive methods of the usage of stylistics of national works on the example of Poland's artistic industry. It is emphasized on the necessity of the profound learning of the artistic peculiarities of national art for its creative and thoughtful usage in industry.

Юрій Юсипчук

ТИПОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ТВОРІВ ВАСИЛЯ ДЕВДЮКА – КОРИФЕЯ КОСІВСЬКОЇ ШКОЛИ ДЕРЕВООБРОБНИЦТВА І МЕТАЛІРСТВА

Метод формального типологічного аналізу спадщини творів В.Девдюка має на меті визначити співвідношення типологічних груп, підгруп і типів виробів майстра до всієї типологічної системи конкретного виду мистецтва осередку, субрегіону чи регіону взагалі.

Для типологічного аналізу залучаються твори мосяжництва та художнього деревообробництва Василя Девдюка, які зберігаються в музейних колекціях або відомі з науково-літературних джерел.

Як відомо, вироби художнього металу налічують вісім функціональних родів, а кожен рід має свої типологічні групи, підгрупи і типи. Більшість металевих предметів виготовляли міські цехові ремісники, а гуцульські майстри-мосяжники виробляли переважно предмети гръох родів: знаряддя праці, кінську зброю, особисті речі і прикраси. Здебільшого ці предмети мали яскраво виражені локальні художні особливості завдяки конструкції і декору. "Особисті речі і прикраси, виготовлені з кольорових металів, часто становлять неповторний ансамбль жіночого і чоловічого костюма. Прикладом такої гармонійності може служити гуцульський народний одяг ХІХ – початку ХХ століть. Гуцульські майстри виготовляли курильне приладдя (полюки, протички, кресала), яке відзначалося особливою декоративністю. Вони оздоблювали металом шкіряні вироби -- табівки, пояси та ін. До прикрас гуцульського чоловічого одягу слід віднести ажурні бляхи для капелюха, чепраги (пряжки, застібки), ігольники та наплючники, які носили на поясі.