

Василь Андріяшко

**ФОРМУВАННЯ ІНТЕР'ЄРУ ГРОМАДСЬКИХ СПОРУД КИЄВА ЗАСОБАМИ
ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ
(1970–1990-ті роки)**

Період 1970–1990-х років характеризується великою кількістю державних замовлень на виконання творів декоративно-прикладного мистецтва для оформлення

інтер'єрів громадських споруд. Серед них важливе місце посідають твори художнього текстилю – гобелени, килими, декоративні панно в техніці «батик», фотофільмо-друк; декоративні тканини промислового виробництва – меблеві, порт'єрні; штучні вироби – покривала, скатертини; декоративні тканини, виготовлені підприємствами художніх промислів. Серед архітекторів, авторів проектів інтер'єрів та художників текстиль набув популярності в оздобленні приміщень завдяки його мобільності (простота монтажу чи демонтажу під час ремонту), приємній для споглядання м'якій поверхні текстильного матеріалу, внесенню в середовище відчуття теплоти й енергетики рукотворності, здатності облагородити, за висловом З. Чегусової, «інертність та холодність типового функціонального інтер'єру» [6, 14].

Художній текстиль може «взаємодіяти» з іншими видами декоративно-ужиткового мистецтва, керамікою, скульптурною пластикою, меблями, доповнюючи формування образної структури архітектурного простору. Текстильні твори здатні виконувати роль смислової домінанти інтер'єру (тематичні гобелени, панно), декоративного акценту приміщення (порт'єри, текстильний вітраж, меблеві тканини, декоративні килими, настільники, покривала).

При використанні текстильних творів у громадських інтер'єрах вирішуються такі завдання:

1) художній текстиль надає «людського» масштабу навіть дуже великим, неспівмірним з людиною приміщенням;

2) текстиль «пом'якшує» площини стін, драпірує простінки, робить інтер'єр затишнішим і теплим;

3) текстильні вироби організовують колір інтер'єру;

4) більшість текстильних виробів в інтер'єрі виконують також утилітарні функції: порт'єри захищають від сонячних променів, їх використовують як покриття для підлоги, вони приглушують звуки кроків, ними утеплюють приміщення тощо [5, 6, 7].

У зазначений період твори художнього текстилю використовували в інтер'єрах громадських споруд різного призначення – палацах урочистих подій, клубах, бібліотеках, музеях, театрах, школах, лікарнях, санаторіях, поліклініках, закладах громадського харчування (ресторанах, кафе, барах), готелях. Крім декоративних завдань оздоблення приміщень, текстильні композиції мали й суто функціональне призначення – як завіси для сцени, перегородки між певними робочими зонами, скатертини в ресторанах тощо.

Відповідно до призначення архітектурного об'єкта художник формує його образ, вносячи в інтер'єр ті чи інші твори художнього текстилю, визначаючи їх тематику, масштаб візерунка, колористичне вирішення окремих виробів та приміщення загалом. Усі художньо-виражальні засоби, застосовані художником (композиційна побудова твору, гармонія кольорових сполучень, структура, ритм, контрасти та нюанси), повинні служити головній меті митця – створенню образу інтер'єру, визначенню його внутрішнього змісту [2, 116, 118].

Існувало два підходи в оздобленні приміщення творами декоративно-прикладного мистецтва, зокрема творами художнього текстилю. Перший – це спільна праця художника й архітектора на стадії проектування. Такий підхід давав найкращі результати, оскільки враховувалися всі вихідні дані об'єкта – характер архітектурного вирішення інтер'єру, його функціональне призначення, масштаб, освітлення тощо. У такому випадку замовник обов'язково погоджував тематику ескізів, що зводило до мінімуму можливі непорозуміння під час прийому твору, виконаного в матеріалі. Другий підхід полягав у тому, що художник сам шукав об'єкт архітектури, пропонував замовникові проект твору, який потім виконував у матеріалі, або готовий твір, що демонструвався на виставці. У такий спосіб бага-

тьом митцям вдавалося реалізувати свої твори, але факт випадковості не завжди сприяв органічному «впровадженню» їх в існуючий архітектурний простір.

Характерною особливістю монументального мистецтва 1970–1980-х років було те, що, як і в попередній період, твори виконували пропагандистську роль (популяризація радянського способу життя, утвердження комуністичних ідеалів). Іншим важливим чинником, що впливав на тематику творів, була належність усіх громадських споруд певним відомствам, тому «господар» вимагав від митців відображення у творі специфіки того об'єкта, де він був розміщений [1, 125]. Переважно це стосувалося монументальних творів екстер'єрного характеру, які несли інформативність, знаковість, демонструючи функціональне призначення будівлі, її належність до державної чи комунальної власності.

У монументально-декоративному мистецтві Києва означеного періоду, зокрема в художньому текстилі, існували дві тенденції в розв'язанні образно-пластичних завдань організації архітектурного простору. Перша тенденція – це використання реальної стіни, на якій має розміститися гобелен чи панно, не руйнуючи її площини, а навпаки, органічно впроваджуючи мистецький твір у дане середовище. За такого підходу художник, проектуючи текстильний виріб, враховував реальне предметне оточення, колір стін, фактуру їхньої поверхні, а його основною метою було допомогти глядачеві у сприйнятті реального архітектурного об'єму.

Друга тенденція полягає у визначенні митцем твору як самодостатньої, самостійної, незалежної від конкретної архітектури приміщення смислової і формально-пластичної домінанти. Отже, стіна як архітектурна субстанція «руйнується» і виконує лише роль тла, подібно до того, як полотно стає основою для живописця [1, 127, 128].

Оптимальний пластичний результат дає досягнення синтезу середовища, у якому архітектор та художник спільно працюють на стадії проектування, враховуючи всі «плюси» й «мінуси» об'єкта, який підлягає опорядженню, або новозбудованого, де художнє оформлення було продумане на стадії проектування.

У 1970–1980-х роках нові принципи образного трактування сюжетів дедалі більше вдосконалювалися. Станковізм і натуралістичність поступалися місцем суто декоративним засобам образотворення – площинній узагальненості форми, трансформації реалістичного зображення у більш умовне, декоративне, уникненню оповідально-літературного принципу зображення сюжету. Крім художників-текстильників із фаховою освітою – Н. Борисенко, З. Вишневської, О. Владимириної, Л. Дмитренка, Т. Дмитренко, Л. Довженко, Л. Жоголь, І. Литовченка, М. Литовченко, О. Мороза, А. Яценюк та інших, – до створення текстильних творів для інтер'єрів долучилися художники-монументалісти – А. Гайдамака, О. Гнедаш, В. Задорожний, Н. Литовченко, О. Мединський, О. Мельник, Л. Міщенко та ін.

У 1974 році Л. і Т. Дмитренки створили гобелен «Розквіт науки та мистецтва» для читальної зали бібліотеки Київського політехнічного інституту. Основу твору становить зображення двох алегоричних жіночих постатей. Зліва подано фігуру жінки з книжкою, що уособлює науку, праворуч – жінку з лірою, що уособлює мистецтво. Моделювання складок побудовано на контрасті: одяг «Науки» вирішено в строгих вертикальних ритмах, тоді як хвилясті складки вбрання «Мистецтва» трактуються більш довільно. Цим автори прагнули підкреслити, що наука ґрунтується на точних, вивірених, логічних категоріях, а мистецтво – переважно на емоційно-чуттєвих. Композиційним центром твору є коло-сонце з планетами на орбіті. Поряд розміщено символи наукового поступу – ракета і штучний супутник землі.

Оригінальною за побудовою є багатофігурна композиція гобелена О. Владимирової «Пісня» (1974 р.) для інтер'єру Республіканського будинку кіно. Твір є видовже-

ним по горизонталі масштабним полотном, де зліва направо розгорнуті в хронологічному порядку фрагменти історичного минулого українців. На ньому зображені мужні запорожці, гайдамаки, войовничі червоноармійці, закохані молодята, ліричне дівоче тріо, мудрий музика-лірник та сучасний скрипаль. Фігуративний ряд у правій частині перериває журавлиний клин, що символізує вічний потяг людини до волі. Пісенність гобелена завдяки ритму, кольору, сюжетній колізії виявляється в різних інтонаціях і музичних тембрах – журливість і життєствердний ліризм, героїчне й пафосне звучання, але головним, визначальним її лейтмотивом є оптимістичний лад.

У зв'язку з проведенням ідеологічних масових комунікативних заходів (зборів, конференцій, пленумів, з'їздів тощо), що відбувалися в залах для урочистих засідань, у цей час набувають поширення замовлення на оформлення завіс для сцени. Зокрема, О. Мороз створив завіси «Голос землі» (1983 р.) для актової зали науково-виробничого об'єднання «Маяк» і «Свято Перемоги» (1984 р.) для актової зали науково-дослідного інституту «Сатурн» у Києві. А. Яценюк виконала декоративні завіси «Дніпро» (1975 р.) для однойменного кінотеатру столиці та «Вінок кобзареві» (1986 р.) для естради в холі кінотеатру ім. Т. Г. Шевченка в м. Києві.

О. Владимірова виконала для актової зали Будинку торгівлі в м. Києві завісу «Всі прапори до нас у гості» (1976 р.). Інший твір цієї авторки – мажорний гобелен-завіса для Київського молодіжного театру «Музика» (1980 р.), де вона використала поширені тоді зображальні мотиви – горни, квіти, музичні інструменти, прапори, п'ятикутні зірки, стрічки, фанфари. Викликає лише сумнів доцільність обраного автором (дещо ідеологічно заангажованого) образно-пластичного вирішення теми завіси.

Крім гобелена для фойє Республіканського будинку кіно, О. Владимірова створила завісу для сцени кінозали цього ж об'єкта в техніці холодного батика (1974 р.). У центрі композиції – великі стилізовані соняхи, що сприймаються як кадри з фільмів О. Довженка. Зображені кінострічки, що мають напрям руху з нижніх крайніх кутів до центру, асоціюються з динамічністю, притаманною кіномистецтву. Завдяки виважено знайденому масштабу зображальних мотивів і вдалому образному вирішенню завіса організувала інтер'єр зали, стала його акцентною мистецькою окрасою.

Для сцени Київського клубу дозвілля та відпочинку ім. Дзержинського В. Андріяшко виконав геральдичну завісу «Щит і меч» (1981 р.), яку за його проектом виткали в техніці жакардового ткацтва на Рівненському льонокомбінаті. Зображальні можливості цієї техніки звужені через обмежені технічні можливості жакардової машини. Автор максимально використав їх, спроектувавши дві моделі малюнків (рапорт кожної – один метр). На одному, що формує основне поле завіси, зображено характерні для радянської геральдики мотиви – колоски, стрічки, листя дуба і лавра, зірки; на другому малюнку, що формує акценти завіси, – знак-символ Служби безпеки – щит і меч із зіркою та стрічкою. Золотавий колорит завіси органічно вписався в інтер'єр зали глядачів, в опорядженні якої переважають світло-коричневі та бежеві тони. Святковості завіси надає металізована нитка (метаніт), яка в місцях виходу на поверхню тканини створює м'який мерехтливий блиск.

Гобелен-завіса «Ім'я Леніна і світ» (1982 р.) О. Владимірової та В. Прядки був декоративним і смисловим акцентом кінолекційної зали Київського філіалу Центрального музею В. І. Леніна. Обране образно-пластичне вирішення композиції завіси продиктоване роллю цього закладу – важливого на той час ідеологічного та культурно-просвітницького центру столиці. Інтегрувавши творчі прийоми та стилістику мистецтва плаката й монументального живопису, автори створили мажорне багатопланове полотно, на якому художніми засобами прославили ідеї ленінізму, що, на думку ідеологічних апологетів, заволоділи світом. Червоні стяги, руки зі зброєю; руки, що випускають голубів; руки, що розривають кайдани,

різномасштабні написи «Ленін» різними мовами народів світу, радянські символи – серп і молот та інші, представники народів світу, що крокують маршем, – усі зображення покликані ствердити велич ленінського вчення. У роботі відчутний певний вплив формальних прийомів білоруського монументаліста О. Кіщенко. Сумнівним видається використання в композиції завіси зображень людських фігур, оскільки вони деформуються при розсуванні (зсуванні) полотнищ.

Вісім великих сюжетно-тематичних гобеленів – «Декрет про мир», «Декрет про землю», «Індустріалізація», «Перемога 1945», «Час, уперед», «Дружба народів», «Боротьба за мир», «Мирний космос» (1980 р.) – було створено 1980 року спеціально для вестибюля Київського філіалу Центрального музею В. І. Леніна художниками А. Гайдамакою, Л. Міщенко та В. М'ягковим. Твори розповідають про етапи розвитку СРСР – від революційних декретів до підкорення космосу. Художні особливості цих гобеленів неодноразово аналізували мистецтвознавці та художні критики, тому немає потреби зупинятися на їх детальному розгляді. Варто лише зазначити, що, попри вдало знайдений митцями художній прийом монтажу зображень, умілу авторську режисуру з розставленням смислових, композиційних і колористичних акцентів, професійно використаний документальний фотоматеріал, творчому колективу не вдалося повністю використати специфіку саме гобеленового ткацтва, якому, на відміну від живопису, властиве умовне трактування мотивів. На нашу думку, виткані полотна могли бути виконані в інших техніках, зокрема в монументальному живопису, мозаїці чи фресці.

Текстильні твори 1980-х років знайшли широке застосування у вестибюлях та експозиціях музеїв Києва та інших населених пунктів України. Серед значних за змістом і вдалих за художнім вирішенням робіт назвемо гобелен-триптих «Київська Русь» (1982 р.) Л. Козаченко для Центрального музею медицини України, на якому зображено Ярослава Мудрого, Нестора-літописця та цілительку Февронію.

Крім творчо-виробничих підприємств Художнього фонду України, проектуванням текстильних виробів для інтер'єрів та їх виконанням у матеріалі займалися співробітники лабораторії художнього текстилю Київського зонального науково-дослідного інституту експериментального проектування (КиївЗНДІЕП). У різні часи тут працювали художники Л. Жоголь, З. Вишневська, О. Владимірова, А. Яценюк, О. Мороз, Н. Бастун.

Варто відзначити плідну діяльність Людмили Жоголь, яка вдало поєднувала творчу роботу з організаторською, спрямованою на комплексне виконання замовлень із проектування інтер'єрів та реалізації задумів митців у матеріалі. Особливо результативною виявилася співпраця архітекторів і художників при оздобленні інтер'єрів готелю «Київ». Як головний художник проекту й автор тканин і гобеленів («Українська осінь», «Космос», «Квітка папороті», «Кульбабка», «Червоні гвоздики») Л. Жоголь домоглася високої якості творів, виконаних у різних техніках (текстиль, кераміка, скло), за що отримала дипломи Академії мистецтв СРСР, Спілки художників і Спілки архітекторів СРСР [3, 25]. Високому художньому рівню відповідає комплексне оформлення інтер'єрів Будинку кіно в Києві. Текстильні твори (завіси, гобелен, панно, драпірувальні тканини), виконані митцями З. Вишневською, О. Владиміровою, Б. Любичом, стали окрасою середовища.

До новозбудованих та реконструйованих громадських споруд Києва кінця ХХ ст., інтер'єри яких прикрасили текстильні твори, варто віднести Центральну наукову бібліотеку АН УРСР ім. В. І. Вернадського. Стіну просторого фойє другого поверху прикрашено великим гобеленом-триптихом І. та М. Литовченків «Витоки слов'янської писемності» (1989 р.). У центральній частині композиції у формі язичницького божества розміщений Титан – символ будови Всесвіту, – закомпонований у трьох ярусах. Ліворуч від центру зображено Памву Беринду – автора друкованого

тлумачного словника; творців слов'янської писемності – Кирила та Мефодія; праворуч – Нестора-літописця та київського митрополита Петра Могили. Графічна виразність твору, контрастні чорно-біло-рожеві кольори, введення в композицію шрифтових елементів асоціюються із символом писемності – книгою.

Можна навести чимало прикладів вдалого вирішення інтер'єрів Києва з використанням текстильних творів. До таких об'єктів варто віднести холи, зали кафе та ресторанів згаданого вже готелю «Київ», готелю «Русь»; холи та кінозали Будинку кіно, Республіканську бібліотеку для дітей (автори gobеленів – Є. Кравченко, С. Кравченко); бенкетні зали кафе і ресторанів готелю «Турист» (автор текстильних творів – А. Яценюк); інтер'єри ресторанів мотелю-кемпінгу «Пролісок» (автори gobеленів – Л. і Т. Дмитренки) та ін.

З-поміж творів, що вдало сформувавши образ інтер'єру, назвемо gobелени для зали прийому гостей Національного палацу «Україна», які художники В. Прядка, О. Владимірова, М. Литовченко, Н. Литовченко створили на тему колишніх гетьманських столиць України – «Глухів», «Батурин», «Старий Київ», «Чигирин» (1996 р.). Ретельно опрацьовані деталі пейзажу, архітектури, геральдики, людських постатей, гармонійний, побудований на нюансах колорит передають настрої часу, наповнюють середовище духовністю.

Загалом київській школі gobелена 1970–1980-х років властиві наявність сюжету, епічність, масштабність, монументальність, що відрізняє її від львівської чи прибалтійської шкіл, де переважає формально-декоративне трактування мотивів та асоціативність образного мислення. Названі ознаки школа мала тому, що переважна більшість митців, які створювали композиції на замовлення громадських закладів, підприємств та інших організацій, – це художники монументально-декоративного мистецтва, які, крім gobелена, працювали з іншими матеріалами й техніками, зокрема мозаїкою (площинно, рельєфно та об'ємно-просторово), керамікою, робили вітражі, настінні розписи (сграфіто, фрески, енкаустики).

Підсумовуючи сказане, можна констатувати, що впродовж 1960–1980-х років київські художники створили для інтер'єрів громадських споруд столиці численні високохудожні текстильні композиції різного призначення. Завдяки виразним декоративним якостям, здатності виконувати зображально-інформаційну функцію великого поширення в організації середовища громадських приміщень набули тематичні килими (gobelени), декоративні текстильні панно, завіси для сцен.

У зазначений період остаточно сформувалося таке мистецьке явище, як київська текстильна школа, що виникла й розвивалася на багатовікових традиціях українського народного ткацтва, килимарства та вибійки. У ході розвитку ці види текстилю зазнали впливу художніх тканин, що побутували в сусідніх республіках Радянського Союзу (у Росії, Білорусії, Прибалтиці), а також у східноєвропейських країнах і на Балканах. Крім того, традиційне українське килимарство, зокрема Київщини, зазнало впливу Близького Сходу та Середньої Азії, а так звані «панські» килими – середньовічного французького та фламандського шпалерного ткацтва.

З середини 1990-х років зі зміною громадсько-політичної формації, втратою комуністичною партією своєї ролі ідеологічного диктатора масове замовлення на виготовлення творів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва (в тому числі й текстильних) фактично припинилося. Це спричинило активізацію виставкової діяльності київських художників, які сподівалися в такий спосіб знайти потенційного покупця своїх творчих робіт. Відсутність цензури й вільний вибір зображальних засобів зумовили їх розмаїття і, зрештою, якісно вищий мистецький рівень текстильних творів. Завдяки творчій свободі з'явилася можливість «поступової інтеграції у світовий культурний простір. Маємо звернення, з одного боку,

до минулого, до традицій, з другого – до осмислення процесів розвитку світового мистецтва та співвіднесення його з українською культурою» [4, 205].

1. *Воронов Н.* Некоторые проблемы современного монументального искусства // Советское монументальное искусство '74. – М., 1976.
2. *Євсюкова С.* Гобелен в архітектурно-просторовому середовищі. Образ і функція // Українська академія мистецтва. – К., 1997. – Вип. 4. – С. 115–119.
3. *Жоголь Л.* З минулого в майбутнє... (інтер'єри України) // Засоби монументально-декоративного мистецтва та дизайну в міському середовищі: Зб. наук. пр. – К., 2006. – С. 22–31.
4. *Кара-Васильєва Т.* Оновлення стилістики і пошуки нових шляхів декоративного мистецтва 1960–1980-х років // Музеї народного мистецтва та національна культура: Зб. наук. пр. – К., 2006. – С. 197–206.
5. *Малахова С.* Художественное оформление интерьера текстильными изделиями с печатным рисунком. Конспект лекций // Московский текстильный институт им. А. Н. Косыгина. – М., 1983.
6. *Чегусова З.* Батік в громадському інтер'єрі // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 6. – С. 14–17.