

УДК 745.52(477)"19/20"

**Зоя Чегусова**  
(Київ)

### **ФІГУРАТИВНИЙ ГОБЕЛЕН УКРАЇНИ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ: МИСТЕЦЬКИЙ ПОСТУП, ПРОВІДНІ МИТЦІ, ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ**

У статті розкрито поетапний розвиток мистецтва фігуративного гобелена України ХХ – початку ХХІ ст., простежено еволюцію художньо-стилістичних змін у цей період, подано розгорнутий аналіз творчості провідних професійних майстрів українського гобелена. Окреслено індивідуальні образно-пластичні особливості творчості кожного, а також основні мистецькі досягнення, специфіку синтезу національних традицій і новаторства.

**Ключові слова:** український фігуративний гобелен, період ХХ – початку ХХІ ст., гладке ручне ткацтво, провідні професійні митці, аналіз творчості, індивідуальні образно-пластичні особливості, глибинне розуміння національних традицій, новаторський підхід.

В статье раскрывается поэтапное развитие фигуративного гобелена Украины ХХ – начала ХХІ ст., прослеживается эволюция художественно-стилистических видоизменений в данный период, дается развернутый анализ творчества ведущих профессиональных мастеров украинского гобелена. Обозначены индивидуальные образно-пластические особенности творчества каждого, а также основные достижения, специфика синтеза национальных традиций и новаторства.

**Ключевые слова:** украинский фигуративный гобелен, период ХХ – начала ХХІ ст., гладкое ручное ткачество, ведущие профессиональные художники, анализ творчества, индивидуальные образно-пластические особенности, глубинное понимание национальных традиций, новаторский подход.

The article reveals the stage-by-stage development of the XXth to early XXIst-centuries Ukrainian figurative tapestry art, follows the evolution of artistic and stylistic changes at the time, and submits the comprehensive analysis of creative work of leading professional craftsmen of Ukrainian tapestry. There is also an outline of individual figurative and plastic features of creation of each of them, as well as their main artistic achievements and specificity of synthesis of national traditions and innovations.

**Keywords:** Ukrainian figurative tapestry, span of the XXth to early XXIst centuries, plain handmade weave, leading professional artists, creation's analysis, individual figurative and plastic features, profound comprehension of national traditions, novel approach.

У ХХ ст. гобелен був одним із найвиразніших різновидів українського художнього текстилю (термін «текстиль» від лат. *textiles* – тканий, *textum* – тканина у поєднанні зі словом «художній» позначає один із видів декоративного мистецтва, що об'єднує такі основні його види, як ткацтво, вишивка, килимарство, ліжниківство, розпис на тканині, аплікація, вибійка), що зазвичай ототожнюється з гармонією візуального і

тактильного відчуттів, має особливу притягальну силу завдяки поетичній наснаженості, яка змінювалася упродовж століть. У ХХІ ст. гобелен набуває ще більшого значення серед інших видів мистецтва України завдяки витонченій образній виразності та активному емоційно-настрояєвому спрямуванню. Оригінальні фігуративні композиції з широкою палітрою сюжетів та мотивів, абстрактні ткані твори з різноманітною фактурною розробкою і тонкою градацією кольорів – усе це зумовлює великий успіх українського гобелена на вітчизняних та зарубіжних виставках.

Відомо, що гобелен (фр. *gobelin*) – це витканий ручним способом килим-картина, що зазвичай сприймається як складний, поліфункціональний твір художнього ткацтва. За технікою виконання розрізняють гобелени, виконані на горизонтальному і на вертикальному верстатах. За основу беруть вовняні, лляні чи конопляні нитки, для піткання – вовняні, натуральні. Зразком для художника-текстильника слугує підкладений під основу верстата, мальований фарбами в натуральну величину гобелена робочий картон. Відтворена на ньому композиція гобелена тчеться не на всю ширину виробу, а лише в межах окремого кольору. Вовняне піткання переплітає нитки основи, повністю закриваючи їх з обох боків [12, с. 5].

Нагадаємо, слово «гобелен» походить від назви французької королівської мануфактури, що її заснували на базі килимової майстерні династії фарбувальників та сукнарів братів Жана і Філіберта Гобеленів. Винайшовши яскраво-червону фарбу, вони заснували в Сен-Марселі (раніше це було передмістя Парижа, нині – майже центр) фарбувальну фабрику, яка діяла із середини XV до кінця XVI ст. [21, с. 213].

Ще в епоху Середньовіччя сюжетно-фігуративні та орнаментально-рослинні безворсові килими-гобелени (чи шпалери) виконувалися ручним ткацтвом із вовняних та шовкових ниток і мали високу художню цінність. Вони прикрашали приміщення холодних кам'яних замків, розміщуючись на стінах, і, тим самим, утеплювали їх, створювали затишок. Поняття «гобелен» і «шпалери» в західноєвропейській літературі вживаються як ідентичні. Відомо, що в палацах влаштовували так звані шпалерні кімнати, стіни яких суцільно декорували гобеленами певної тематики. Відома серія шпалер «мільфльори» (фр. *millefleurs* від *mille* – тисяча та *fleurs* – квіти) – тип французьких середньовічних витканих килимів-шпалер XV–XVI ст., на яких фігури були розміщені на темному тлі, вкритому великою кількістю різноманітних лісових та садових квітів. Орнаменти шпалер середньовічних майстрів дивують широкою обізнаністю флори і фауни та почуттям міри у заповненні фону між зображеннями людських фігур квітами, травами, птахами. Також викликають захоплення барвисті, вишукано орнаментовані, ретельно деталізовані костюми персонажів [8, с. 518].

Королівська влада заохочувала і підтримувала виробництво гобеленів фактично від XVII ст. У 1662 році Людовик XIV реорганізував фабрику гобеленів на Королівську мануфактуру, що була відома по всій Європі та відіграла важливу роль у розвитку декоративного мистецтва XVII–XVIII ст. Центром виробництва гобеленів та драпірувальних тканин із XVI ст. стало також селище Обюссон у центрі Франції, майстерні якого одержали статус Королівської мануфактури [21, с. 216].

Французькі гобелени значно вплинули на розвиток мануфактурного виробництва настінних килимів у інших європейських країнах. Відомо, зокрема, що в Україні у період XVII–XVIII ст. при окремих поміщицьких дворах було організовано килимарські мануфактури, де, крім високохудожніх орнаментально-рослинних килимів, виготовлялися і фігуративні. За українськими сюжетно-тематичними килимами поступово закріпилася назва гобелен, тому що і за технікою ткацтва, і за мистецькими засобами вони нагадували західно-європейські зразки, зокрема французькі. Є відомості, що в Україні гобелени почали ткати від 1659 року на Бродівській мануфактурі. Давні вітчизняні гобелени, на відміну від французьких, відзначаються підвищеною декоративністю більш узагальнених форм та їхніми контрастнішими кольорними зіставленнями, що пояснюється тісним зв'язком із традиціями народного ткацтва. Наприкінці XIX ст. після відміни кріпосного права, коли різко скоротилося число робітників на

поміщицьких мануфактурах (де раніше працювали художньо обдаровані кріпаки), мистецтво гобелена в Україні занепало [12, с. 6].

Вагомий внесок у розвиток мистецтва гобелена першої третини ХХ ст. зробили художники-професіонали, які водночас були авторами ескізів, картонів у натуральний розмір та їх виконавцями. Серед них сестри Ольга і Олена Кульчицькі (гобелени «Тюльпани», «Писанка», «Смугастиї», «Олені» – усі створені в 1910-х рр.) та Олександр Саєнко, якому належать такі неперевершені ескізи гобеленів, як «Козак Мамай» (1920), «Козак і дівчина», «Українська старовина» (обидва – 1921 р.), «Зустріч козака» (1924) тощо [13, с. 48–50]. Деякі зі своїх начерків митець реалізував набагато пізніше, нині вони зберігаються в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва (далі – НМУНДМ) (гобелени «Диво-сад», 1977 р., НМУНДМ, інв. № КТ-4569; «Щедра осінь», 1977 р., НМУНДМ, інв. № КТ-4799; «Кози», 1982 р., НМУНДМ, інв. № КТ-4689), але більшість гобеленів за ескізами 1920-х років виконано вже у 1990-х роках дочкою майстра Ніною Саєнко [17].

Проте роль фундатора національної школи гобелена усе ж належить учню Михайла Бойчука (керівник майстерні монументального живопису Української академії мистецтв (далі – УАМ)) та Василя Кричевського (керівник майстерні композиції та народного орнаменту УАМ) – високоосвіченому майстру художнього ткацтва, мистецтвознавцю, педагогу Сергію Колосу. До закінчення УАМ у Києві в 1922 році (де відтоді і працював) він отримав європейську мистецьку освіту, навчаючись в Інституті красних мистецтв у Неаполітанському інституті «Бельарте» (Італія, 1911), в Інституті мистецтв у Ніцці (Франція), а потім у студії А. Ажбе в Мюнхені (Німеччина, до 1914 р.). 1925 року С. Колос став фактично засновником та завідувачем, а з 1929 – професором текстильного відділу Київського художнього інституту (далі – КХІ) [15, с. 114], що був утворений шляхом об'єднання 1924 року Інституту Пластичних мистецтв (колишня Українська академія мистецтва) з Архітектурним інститутом [3, арк. 151]. На новому для цього вишу (від часів УАМ) художньо-промисловому факультеті, що був важливим чинником мистецького розвитку гобелена в Україні, навчання будувалося на «виробничому принципі» з активним розвитком «ідеї переборювання буржуазного дуалізму чистого мистецтва й мистецтва виробничого» (тобто прикладного) [3, арк. 152].

У складі цього факультету КХІ діяли, зокрема, лабораторія текстильного фарбування і печатання, а також майстерня ткацтва і килимарства, де професор С. Колос викладав такі дисципліни, як «Текстильна композиція», «Килимарство», «Будова й аналіз тканини». Завдяки його педагогічному таланту відділ із роками набував популярності: якщо у 1925 році було лише 11 студентів, то вже у 1928 – 43 особи, яких навчали високої технічної майстерності та сучасної фахової культури [6, арк. 39].

Викладач КХІ, який в основу своєї педагогічної методики поклав принцип ґрунтовного вивчення доробку традиційного народного мистецтва, активно і творчо працював, беручи участь у виставках Асоціації революційного мистецтва України (далі – АРМУ), заснованої в 1925 році, яка програмно проголосила рівноцінність мистецтва виробничого (прикладного) та мистецтва образотворчого (чистого, станкового). Як майстер гобелена С. Колос уперше гучно заявив про себе на виставці АРМУ 1927 року, продемонструвавши вдалі знахідки нових форм художньої виразності, що підтверджує критик З. Ягелко у статті «Виставка АРМУ». Останній прокоментував: «У відділі художньої промисловості вигідно показав себе Колос, що дав чудові зразки роботи килимів “К. Маркс” [НМУНДМ, інв. № КТ-3542. – З. Ч.], “Собака й птах” і тканини (“Щедрівка” тощо) як початок блискучих можливостей у цій цілком нерозробленій у нас галузі виробничого мистецтва» [3, арк. 12].

Під безпосереднім керівництвом С. Колоса також виконувалися невеликі за розмірами ткані тематичні роботи студентів КХІ у 1920-х роках. Саме в цих умовах започатковувалися і стверджувалися основи новаторського підходу до образно-пластичного вирішення гобелена на плідному ґрунті народного килимарства, основними

художніми засобами якого, як відомо, були площинність і гранична узагальненість форм, декоративність колористичного оформлення, виконання власноруч від фарбування пряжі до ткання. Згадаємо у цьому контексті студентські гобелени «Кобзар» Л. Сердюка, «Відпочинок» Т. Фролової, «Жниця» Т. Дембовської, «На пляжі» Н. Маланяка, «Козлик» Г. Гізлер [24, с. 84].

Певними новаторськими пошуками у 20-х роках ХХ ст. відзначалася діяльність текстильно-ткацької майстерні Київської художньо-індустріальної школи (далі – ХІІІ; це колишнє Київське художнє училище, перетворене з перших років революції на Художньо-промислову школу, в 1919–1920 роках – на Художньо-індустріальний технікум, а в 1923 – знову реорганізованого на ХІІІ), яку первісно планувалося наблизити до німецької Вищої школи прикладного мистецтва *Kunstwerbeschule* [3, арк. 86]. Але цю сторінку історії українського гобелена першої третини ХХ ст. можна розглядати лише як цікавий експеримент, перерваний, на жаль, із появою в українському мистецтві одіозного «методу соцреалізму» під час трагічного сталінського періоду і відроджений лише в 1960–1970-х роках.

Гобелен набув нового піднесення в Україні в середині 1930-х років у зв'язку з підготовкою до великомасштабної виставки українського декоративно-ужиткового мистецтва, яку запланували для показу в Києві, Москві та Ленінграді у 1936 році. Ця виставка дала не лише великий поштовх бурхливому розвитку народної творчості в цілому, а й сприяла широкому розвою гобелена, зорієнтованого, проте, на станкове мистецтво, що суперечить його характеру як різновиду монументального і декоративного мистецтва.

З метою підготовки до виставки оргкомітет прийняв рішення про організацію державних замовлень на виготовлення експонатів. Тому ескізи та робочі картони сюжетно-тематичних фігуративних гобеленів, що за задумом повинні були тяжіти до станкових картин, розробляли художники-професіонали з вищою академічною освітою, а їх досконале виконання технікою гладкого ткання доручали народним майстриням, які працювали в художніх промислових артілях таких традиційних килимарських осередків, як Дігтярі, Скопці, Нові Санжари, Решетилівка тощо. Із виставкою пов'язано і заснування в Києві восени 1935 року експериментальних майстерень Наркомпрошу УРСР та Київського художнього союзу при Музеї українського мистецтва (керівник – В. Гагенмейстер; нині – Національний художній музей України), де вивчали українське народне мистецтво в його історичному розвитку, проводили науково-дослідну й експериментально-виробничу роботу, а також організували килимово-гобеленний і художньо-ткацький цехи [4, арк. 108]. До спільної праці зі знаними народними майстрами запросили видатних українських живописців та графіків, як-от: М. Бойчук, М. Деревус, В. Касіян, І. Падалка, М. Рокицький, Д. Шавикін, В. Овчинніков та ін., у результаті чого створено 14 масштабних гобеленів високої художньо-технічної якості [5, арк. 93], що відкривали нову сторінку в історії художнього текстилю України ХХ ст., незважаючи на такі суперечливі стилістичні особливості, як ознаки станковизму, переваженість та еkleктичність композицій.

Сумно визнати, що в ті жорсткі часи високопрофесійні художники, більшість яких згодом постраждала від сталінського режиму аж до смертного вироку, були змушені створювати замовні, ідеологічно витримані та компромісні з мистецьких позицій композиції тематичних гобеленів, серед яких переважали парадні портрети вождів («С. Орджоникідзе» М. Рокицького, 1938 р., НМУНДМ, інв. № КТ-3411) та сюжети, пов'язані виключно з радянською пропагандою. Згадаємо в цьому контексті ескізи та картони до гобеленів для експозиції 1936 року таких талановитих українських митців ХХ ст., як Анатолій Петрицький («Сталін і діти»; виткали килимарниці с. Дегтярі Чернігівської обл. Т. Іваницька, М. Пономаренко, Г. Малиш, М. Кульга), Михайло Бойчук («Обжинки»; виткали В. Блоха, М. Харченко, М. Шебиченко), Іван Падалка («Ленін»; виткали килимарниці с. Скопці Київської обл. Н. Вовк, М. Щур, Г. Сависько), Василь Касіян («Ленін і діти»; виткали М. Лебединська, Т. Сухіна, Є. Кузьменко), Василь Седляр («Сталін»; виткали майстрині с. Дегтярі Чернігівської обл.

Т. Іваницька, М. Пономаренко, Г. Малиш, М. Кульга, Г. Бурак, П. Іванець), Дмитро Шавикін («К. Е. Ворошилов приймає парад червоного козацтва»; виткали килимарниці с. Скобці Київської обл. та с. Дегтярі Чернігівської обл., НМУНДМ, інв. № КТ-5040) [4, арк. 142], Гаврило Пустовійт (гобелен «Піонери – весіння пісня»; виткали Є. Лісова, Н. Кисіль, Є. Чеверденко) [2, арк. 116].

Проте класикою, яка назавжди увійде до історії художнього текстилю України ХХ ст., вважаємо гобелени для тієї ж виставки 1936 року за ескізами і картонами Михайла Дерегуса «Збирання фруктів в колгоспі» (виткали килимарниці О. Черкун, І. Крутий, В. Блоха; НМУНДМ, інв. № КТ-4721), Івана Падалки «Яблуна. Збір врожаю» (виткали килимарниці с. Скобці Барішівського району Київської обл. Н. Вовк, Г. Сависько, М. Щур), М. Азовського «Жнива» (виткали В. Блоха, М. Харченко, М. Шебиченко), Софії Налепінської-Бойчук панно «Вишивальниці» (НМУНДМ, інв. № КТ-3774).

Зазначимо, що згадані експериментальні майстерні готували експонати і до Міжнародної виставки «Мистецтво і техніка в сучасному житті» в Парижі 1937 року, де Україну було представлено окремим великим розділом, головною прикрасою якого були саме гобелени [4, арк. 208].

Відамо належне, що саме від цього часу розпочинається (а у другій половині ХХ ст. зміцнюється і видається дуже плідною) творча співдружність українських художників-професіоналів та народних майстрів, які виконують гобелени за їхніми картонами – кольоровими ескізами у натуральний розмір. Така практика була поширена і в Європі: відомі гобелени створені виконавцями за картонами таких визначних митців, як Жан Люрса, Марк Сен-Санс, Анрі Матісс, Фернанд Леже, Ле Корбюзьє, Жак Пікар-Леду та ін. Принагідно нагадаємо, що після тимчасового занепаду гобелена в Західній Європі в першій третині ХХ ст. у Франції почалося так зване обюссонське відродження: коли майстри ткацтва, потерпаючи від нестачі оригінальних та якісних картонів, звернулися до відомого французького художника-монументаліста Ж. Люрса, який із 1936 року одержував усе більше замовлень, а в 1939 остаточно переїхав до Обюссона. Відтоді відродився інтерес до шпалери. У поновленні її виробництва охоче брали участь такі знамениті художники, як М. Шагал, П. Пікассо, Ж. Брак, Х. Арп, Х. Миро та ін. Ж. Люрса вважав, що шпалера належить до монументального мистецтва. Такої ж думки дотримувався і Ле Корбюзьє – видатний французький зодчий і теоретик архітектури, який дав гобелену досить оригінальне визначення – «мандруюча фреска» (або «кочівна фреска») [16, с. 22]. Зрозуміло, чому він висунув саме таку дефініцію: митець мав на увазі, що гобелен є не лише монументальним твором, покликаним жити в архітектурі, а й предметом мистецтва текстилю, що легко переміщується у просторі [18, с. 56]. Завдяки Ж. Люрса було започатковано Міжнародну бієнале гобелена (перша виставка відбулася 1962 року в Лозанні), у якій згодом почали брати участь і митці України. Ця виставка значно активізувала розвиток художнього текстилю в Західній та Східній Європі [14, с. 12].

На відміну від французьких високомистецьких тканих творів 1930–1950-х років, в українському гобелені упродовж першого повоєнного десятиріччя незмінною залишалася фактична імітація творів станкового живопису і кольорової графіки. Лише наприкінці 1950 – на початку 1960-х років в образно-пластичному вирішенні українського гобелена, який неначе знову поступово «повертається до себе», відбувається справжній «тектонічний зсув».

У другій половині ХХ ст. український гобелен як один із видів монументально-декоративної творчості зазнає суттєвих змін у процесі свого розвитку і набуває все більшої значущості серед інших видів художнього текстилю. Насамперед, він позбувається чужорідного характеру станковізму, властивого для нього аж до початку 1960-х років. Замість виражальних засобів, характерних для станкових видів художньої творчості, автори гобеленів дедалі більше користуються образною мовою декоративного мистецтва, ознаками якої є широке узагальнення форми, умовність об-

разу, використання метафори, символів, алегорії, орнаментальність композиції тощо. З'являються твори багатсюжетні, сповнені глибокої змістовності, розраховані на уважне і тривале розглядання. Художники все більше осягають безмежні виражальні можливості гобелена, основи його пластичної та просторової організації.

У 1960–1970-х роках гобелен в Україні розвивався під сильним впливом народно-го килимарства. Специфіка ручного ткацтва передавалася із покоління в покоління, вона донесла із давніх часів певну символіку кольору, орнаменту і смислову знакову систему. Так, у народному килимарстві упродовж століть можна простежити складний процес становлення неповторно-своєрідних орнаментальних мотивів, на створення яких чудова українська природа завжди надихала майстрів. Саме з її характером пов'язана відмінність орнаментів Київщини, Полтавщини, Чернігівщини, Полісся, де превалює рослинний орнамент, і західних областей на Гуцульщині, Прикарпатті, Буковині, де гірський ландшафт підказував майстрам геометричні або рослинно-геометричні композиції. Водночас основні центри килимарства Сходу і Заходу України зберігали свою самобутність і до кінця ХХ ст. були джерелом натхнення для багатьох професійних художників.

Митців постійно надихає і запалює в цей період природа, краса української землі. Через стилізовані рослинно-квіткові мотиви передається характерне для українців поетичне світовідчуття, мрійливий чи ностальгійний стан душі. Ці традиції послідовно розвивав у своїй творчості заслужений художник України Олег Машкевич (1925–1996). Після закінчення Київського училища декоративно-прикладного мистецтва у 1947 році (нині – Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, далі – КДІДПМД), де його педагогами були С. Колос і А. Серета, митець почав працювати в Центральній художньо-експериментальній лабораторії Укрхудожпрому – в Управлінні Міністерства місцевої промисловості (від 1948 по 1963 рр.). Працюючи в лабораторії, О. Машкевич створював зразки для масового тиражування у системі народних промислів та легкої промисловості, ретельно вивчаючи особливості килимарства різних регіонів на прикладі музейних зразків та досліджуючи такі відомі центри, як Дігтярі на Чернігівщині, Решетилівка на Полтавщині; Санжари на Харківщині, Глиняни на Львівщині, Хотин Чернівецької області; Косів, Кути, Яблунів на Гуцульщині. У цих населених пунктах митець вишукував давні зразки, вивчав техніки й особливості орнаментального і колористичного вирішень [1]. Талановито використовуючи художню спадщину минулого, він знайшов свій самобутній шлях у мистецтві професійного художнього текстилю, що особливо гостро відчувається в таких ажурних килимах-шпалерах, як «Калина червона» (1980 р., НМУНДМ, інв. № КТ-4962), «Троянда і виноград» (1984 р., НМУНДМ, інв. № КТ-4930), задумані як гобелени-перегородки.

Неоціненним є внесок О. Машкевича у розвиток фігуративного гладкотканого гобелена. Згадаймо такі твори автора, як «Ой, дівчино, шумить гай» (1969 р., НМУНДМ, інв. № КТ-4749), «Травами зеленими» (1970 р., НМУНДМ, інв. № КТ-3537), що різняться своїми умовно-декоративними формами, орнаментальними мотивами, змістовим наповненням, проте кожен вражає красою і завершеністю композиції, авторською неповторністю. До золотого фонду українського гобелена другої половини ХХ ст. увійшли витвори митця, як-от: «Луг» (1979 р., НМУНДМ, інв. № КТ-3539), «Квітка запізнилася» (1983 р., НМУНДМ, інв. № КТ-3536). Зазначимо, що в гобеленах О. Машкевича незмінно виявляється текстильна природа твору. Художник добре відчував матеріал та умів використати його декоративні можливості. Будучи високопрофесійним майстром текстилю, він блискуче застосовував так звану техніку деркання: «Лижний крос» (1957 р., НМУНДМ, інв. № КТ-4752), «Рясний» (1969 р., НМУНДМ, інв. № КТ-4750). Вона проявляється у накладанні близьких за тональністю ниток (характерно для полтавського килимарства), що створює полотно, наче вкрите живописними мазками, які лягають у красивих вигинах горизонтально по тлу, завдяки чому колір міниться і переливається [10, с. 20].

Вишукана графіка рисунка, індивідуальне трактування форми, стилізація дерев та рослин, ніжна колірна гама відрізняли художника-лірика і поета у 1980-х роках, що ілюструє найвіртуозніший із його творів – гобелен «Рідне Полісся» (1992 р., НМУНДМ, інв. № КТ-6098). У ньому повністю розкривається феномен творчості О. Машкевича, який полягав у щасливому поєднанні особистісного художнього бачення, таланту професіонала, глибинних знань народних традицій і, що не менш важливо, віртуозного виконавського таланту [7].

Вагома частина вітчизняних фігуративних гобеленів у 1970–1980-х роках за своїм семантичним поданням генетично пов'язана із народним світобаченням, з архетипними шарами свідомості. «Земля-годувальниця» як один із центральних символів національної ментальності та української культури різнобічно відтворена в гобеленах майстрів. Вона зображена у вигляді природного ландшафту в роботах Л. Жоголь, Н. Бабенко, Н. Паук, О. Риботицької та в образі людини в гобеленах І. Литовченка і М. Литовченко.

Знаменитий «тандем» художників текстилю, який проіснував майже сорок років (у 1960–1990-х рр.), складався з відомого українського художника-монументаліста, заслуженого діяча мистецтв України, члена Української академії архітектури, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка Івана Литовченко (1921–1996) та заслуженого художника України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка Марії Литовченко (1927–2015). Ці видатні особистості були митцями, з іменами яких пов'язане формування української школи гобелена у другій половині ХХ ст. Подружжю також належить певна роль у становленні образної мови фігуративного текстилю України з підкресленою національною своєрідністю (напр., гобелен «Т. Г. Шевченко і Україна», 1960 р., НМУНДМ, інв. № КТ-4863). Талановиті майстри заклали початок нового монументально-декоративного напрямку в українському гобелені, коли уперше ввели його до громадського інтер'єру. Після помпезно-парадних зразків у обстановці 1950-х років саме вони започаткували право та можливість творити на гобеленах власний поетичний світ, що відкривав глядачеві чітко виражену авторську емоцію.

Розуміння художніх принципів та технології декоративного текстилю обидва митці отримали ще будучи студентами текстильного відділення Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва (далі – ЛДІПДМ, нині – Львівська національна академія мистецтв), де 1952 року відбулося їхнє знайомство і розпочалося занурення до джерел національної культури та духовного спадку українського народу. Вони послідовно дотримувалися ідеї, що сума знань професійної творчості та здобутків народної культури є основою формування світогляду художника, а національна своєрідність – основа основ кожного мистецтва (за твердженням І. Литовченка) [20, с. 37].

Твори декоративного текстилю подружжя Литовченків, що належать до останнього творчого періоду, надзвичайно органічно перегукуються з їхніми ранніми гобеленами. Підкреслене орнаментально-декоративне начало, що йде від геометричного килима, уперше простежується в гобелені «Весілля» (1969) із його позірною «простодушністю» фігуративу, яка запозичена із народного примітиву і тонко поєднується з вишуканістю фольклорної мови професіональних мистців.

У народному плані реалізовані гобелени початку 1990-х років – «Птах Фенікс», «Тривога», «Гуцул». У цей період Литовченки ще глибше проникають у космос і традиції свого народу. На гобеленах «Двоє» («Подружжя», 1991) та «Троїсті музики» (1991) майстри оригінально інтерпретували орнаментальні мотиви, які створені вже не народною фантазією, а фактично вигадані самим подружжям. В орнаментику вони вписували гранично стилізовані постаті народних персонажів, які перетворилися на цікаві з точки зору формального вирішення, точно розраховані ритмічні побудови на гобелені. Митці завжди віддавали перевагу гладкому щільному ткацтву. Частина їхніх творів технічно наближена до традиційного європейського гобелена, що виконується на вертикальному верстаті, як і народний килим Подніпров'я у тех-

ніці «кругляння». Такі гобелени Литовченки робили у своїй творчій майстерні чи ткали з виконавцями на Решетилівській фабриці ручного ткацтва. Інша (не менша) частина творів текстильників виконана в Косові у характерній для народного килимарства «лічильній» техніці. Такі твори на вигляд сприймаються як гобелени та килими водночас, оскільки їхня сюжетна і композиційна побудова характерна для «європейського» фігуративного гобелена, чи шпалери. Проте технічно вони виконані на горизонтальному верстаті, на якому звичайно тчуть геометричні килими, особливо поширені на Західній Україні. Таке оригінальне художньо-технічне нововведення в декоративному текстилі, власне, упроваджене подружжям Литовченків.

У творах митців можна виокремити дві основні сюжетні лінії: любовно-ліричну і громадянсько-романтичну. У композиціях гобеленів 1970-х років, до яких належать «Пробудження» («Ранок»), «Пісня», «Музика», «Закохані», неначе живе і матеріалізується закладена в генах М. та І. Литовченків лірична настроєність душі українців. У них чітко виражений дух гармонійного єднання людини з природою, що ніби передається текстильникам-професіоналам у спадщину від народних майстрів.

У кінці 1980-х – середині 1990-х років Литовченки створили свої кращі гобелени громадсько-романтичного плану: «Поет», «Вир», «Боротьба», «Молитва», «Прометей», «Дума про Україну», «Джерела слов'янської писемності», у яких спостерігається сходження до вершин епічної виразності, відчувається незмінне протягом усіх чотирьох десятиліть їхньої творчості бажання по-філософськи осмислити життя свого народу. Образний лад та колірне звучання свідчать про душевну гармонію, просвітлений внутрішній світ майстрів у період, пов'язаний з їхніми великими надіями на національне відродження України. Ці роки виявилися найбільш щасливими та плідними для майстрів.

У зазначений період архітектори віддавали перевагу мистецтву художнього текстилю в рішенні інтер'єрів громадських споруд (будинків культури, бібліотек, готелів, ресторанів, кафе і т. п.), і гобелен став його важливим елементом. Це можна пояснити широким діапазоном декоративних можливостей та якостей гобелена, його унікальною здатністю викликати в людини ширшу, ніж інші види мистецтва, гаму почуттів.

Плідною творчою співпрацею з архітекторами уславилася народний художник України, академік Української академії архітектури, кандидат мистецтвознавства, лауреат премії імені Катерини Білокур Людмила Жоголь (1930–2015), твори якої є окрасою понад двадцяти громадських інтер'єрів в Україні та за її межами. Гобелени Л. Жоголь прикрашають репрезентативні приміщення Київської міської ради, Президії Національної академії наук України, Рахункової Палати Верховної Ради України, Кабінету Міністрів України в Києві, посольств України в Греції, Австрії, Бразилії та інших офіційних і громадських установ, а також зберігаються в багатьох вітчизняних музеях. Від 1978 по 2013 роки відбулося 40 персональних виставок цієї знаної у світі української майстрині гобелена [9, с. 244].

Л. Жоголь (випускниця ЛДІПДМ 1954 р.) як один з основоположників національної школи сучасного гобелена України в 1970-х роках здійснила своєрідну революцію в оздобленні громадських інтер'єрів, коли першою почала працювати в напрямку комплексного їх оформлення декоративними тканинами і гобеленами. Під її керівництвом за участю художників текстилю, кераміки, металу відділу обладнання та оздоблення житлових та громадських споруд (пізніше – відділу монументально-декоративного мистецтва) Українського зонального науково-дослідного і проектного інституту по цивільному будівництву «КиївЗНДІЕП», який вона очолювала в 1970-х – 1982 роках, було здійснено цілий ряд унікальних проектів. Це такі відомі архітектурні споруди в Києві, як Будинок кіно, готелі «Україна» (тоді – «Москва»), «Дніпро», «Національний» (тоді – «Жовтневий»), «Русь» [21, с. 48, 54–65, 89–90, 98–104].

Упродовж останніх трьох десятиліть Л. Жоголь втілювала свої задуми у квітково-рослинних композиціях гобеленів, сценічних шовкових завіс для інтер'єрів громадських споруд і паралельно працювала – яскраво, образно, самотньо – над



тематичними циклами, які умовно можна назвати так: «Чорнобильська трагедія» (гобелени-триптихи «Як не любити таку землю», 1986 р., НМУНДМ, інв. № КТ-5983-5985; «І буде день, і буде життя...», 1987 р., НМУНДМ, інв. № КТ-5994-5996); «Пори року» (гобелени «Літо», 1977 р., НМУНДМ, інв. № КТ-4853; «Стельмахові роси», 1982 р., НМУНДМ, інв. № КТ-2223); «Київ» («Улюблене місто», 1976 р., НМУНДМ, інв. № КТ-4775; «Золоті пагорби Києва», 2000 р.; «Київ весняний», 2004 р.); «Квіти» («Моя квітка – будяк», 1998 р.; «Іриси в саду», 2001 р.; «Квіти Карпат», 2003 р.). У них домінують романтично піднесені, мажорні мотиви, хоча іноді зустрічаються і драматичні. Загалом художниці було властиве неабияке композиційне обдарування. Воно проявлялося у творах, де вона балансувала між архітектурно-пейзажним, орнаментально-рослинним і натюрмортним жанрами. Власне, у мисткині і не «чистий» пейзаж, і не «чистий» натюрморт, а складний синтетичний жанр, часто з асоціативним підтекстом, де хоч і збережені риси кожного жанру, але головними залишаються основні принципи декоративного мистецтва – узагальненість образу, умовність та площинність фігуративного зображення. Вірність Л. Жоголь класичному фігуративному гобелену на основі гладкого тканина простежувалася в усьому її творчому доробку.

Зауважимо, що в гобеленах художниці відчутна не лише генетика національного килимарства (більше це помітно у її ліжниках, декоративних тканинах, веретах), а й опосередкований зв'язок із французькими шпалерами XV–XVI ст., точніше – глибока причетність до самого духу європейських культурно-художніх традицій. Завдяки їм вона оволоділа побудовою умовної декоративної композиції гобелена у поєднанні з точним трактуванням деталей, навчилася трансформувати свої натурні спостереження в узагальнену художню форму. Зауважимо, що Л. Жоголь була наділена рідкісним даром – знаходити в природі безмежне розмаїття мотивів, за буденністю яких відчуваємо її багатозначне життя, мінливість її станів у різні пори року, що викликають часом радість, а іноді – смуток. Це дає право вважати Л. Жоголь одним із найталановитіших майстрів «гобелена настрою».

Розвиток українського гобелена у 80–90-х роках ХХ ст. – це, насамперед, відображення інтенсивного процесу творення естетичного середовища. Для цього часу характерним було прагнення митців не лише прикрасити інтер'єр, а й одухотворити його, зробити естетично значущим, пов'язати з культурою та історією народу. З точки зору естетично-емоційного впливу, а отже й змістовності, гобелен досягає найбільш вагомих результатів тоді, коли його зображувальні елементи знаходять адекватне декоративне трактування. Ця тенденція спостерігається в українському гобелені 1980–1990-х років. Поглиблення змістовності відбувалося водночас із посиленням декоративної основи, зумовленої зростаючим значенням синтезу з архітектурою та застосуванням специфічних прийомів техніки ткацтва і матеріалу. Прикладом цього є творчість заслуженого діяча мистецтв України, члена-кореспондента Національної академії мистецтв України, лауреата Державної премії України в галузі архітектури Володимира Федька (1943–2006), який шукав нових засобів для розкриття задумів у традиціях класичної шпалери, що бере свій початок від фрески. Це дозволяло йому досягти в гобелені не тільки виразного відображення теми, а й її монументального вирішення, більш органічного зв'язку твору з інтер'єром архітектурного об'єкта [11, с. 25].

Творчий шлях митця розпочався після закінчення 1965 року ЛДППДМ. Цей період характеризувався активними пошуками нових художньо-виражальних засобів, зокрема появою різних стилістичних тенденцій, що спостерігалось і в гобелені. Пісенний фольклор, народне мистецтво стали для В. Федька невичерпним і незамінним життєдайним джерелом, із якого художник черпав натхнення, образи та персонажів для своїх творів (напр., гобелен «Ой на горі вогонь горить», 1965 р.). Особливою творчою вдачею автора стали гобелени «Українська народна пісня» та «Український театр» (1985–1987 рр.) в інтер'єрі Палацу культури залізничників у Полтаві. Художник знайшов своєрідну умовність у трактуванні зображень людей, оригінальні прийоми композиційної побудови та відповідне колористичне вирішення, що походять від

творчого переосмислення традицій українського середньовічного живопису, народно-го полтавського килима і європейської шпалери [11, с. 26].

Із 1980-х – до кінця 1990-х років продовжує переважати гобелен гладкого ручного ткання, хоча у цій техніці набагато складніше виявити свою творчу індивідуальність. Починаючи з кінця 80-х років ХХ ст., спостерігаємо більш активний потяг до експерименту, до пошуку нових технологічних прийомів, незвичних образних рішень, які сприяють руйнуванню канонів, але не загрожують українському текстилю «втратою етносу». Бачимо нові підходи до виражальних засобів при розробці нетрадиційних сюжетів та мотивів, що веде за собою зміну ритмів лінійно-колірних поєднань. Умовність, узагальнення зображень, композиційна ускладненість надають творам особливого спрямування. Прагнучи досягти мистецьких вершин, художники віднаходять свою творчу манеру, яку легко упізнати, демонструють високу професійність у роботі з традиційними матеріалами – вовною, льоном у класичному ручному тканні, а також застосовують нові матеріали і техніки при виконанні новаторських композицій.

В останній третині ХХ ст. народне мистецтво було джерелом національної самоідентифікації у протистоянні офіційній ідеологічній програмі радянського мистецтва, даючи ґрунт для подальшої модернізації, еволюції формотворення. Зрештою, воно перетворилося на благодатний вербальний матеріал для глибоко асоціативного символічного мистецтва. Народний текстиль для сучасного гобелена як жанру декоративної творчості є своєрідною матрицею із власною програмою ткацтва і як техніки, і як композиційної структури, що наділена своїми принципами організації ритму, кольору, орнаменту. Вітчизняний художній текстиль успадкував багату і добре розвинену ткацьку традицію, яка залишається свого роду естетичним каноном, що яскраво доводять твори талановитих київських художниць, випускниць ЛДІПДМ 1970-х років, митців різних темпераментів із несхожою творчою вдачею, а саме: Наталії Борисенко, Ніни Лапчик, Марти Базак.

Фігуративні гобелени члена Національної спілки художників України (далі – НСХУ) Н. Борисенко свідчать про особистісне естетичне й емоційне переживання світу текстильницею, яка у своїй творчості зуміла поєднати вірність принципам львівської мистецької школи з умінням розвинути і через сміливі образно-пластичні експерименти прямувати далі.

Ця художниця, яка належить до генерації українських майстрів декоративного мистецтва, що особливо гостро відчувають національний характер і здатні надати його своїм творам, наприкінці 1970-х років уже перебувала на шляху між традиціями і новаціями. На початку 1980-х років вона наполегливо розробляла свій авторський декоративний стиль, здійснюючи спроби «скріпити нитку», що пов'язує традиції давньослов'янської культури й українського неоавангарду (гобелен «Слов'янські мотиви», 1982–1983 рр.). Мисткиня дедалі сміливіше балансувала у своїх композиціях на межі дійсності та художньої реальності, намагаючись більш коректно узагальнювати предметну форму, шукаючи її першооснову, уникаючи зайвого при втіленні свого задуму – так, як це робили народні майстри, і чого її навчали в інституті (напр., гобелен «Танець з рибою», 1990 р.). У комбінаціях конкретного й абстрактного народжувалися енергійні композиції її монументальних гобеленів із виразними декоративними якостями (напр., «Молода», 1989 р.). У ліричному гладкому ткацтві Н. Борисенко 1980-х років розкриваються вишукана поетика і висока мистецька культура тонкої чутливої жінки-творця [23, с. 103].

На початку 1990-х років у пошуках своєї «авторської ніші» в художньому текстилі України Н. Борисенко «прокладає містки», що з'єднують улюблений нею класичний гладкотканий гобелен (утілення задуму якого, на жаль, потребує багатьох місяців, якщо художник, подібно Н. Борисенко, уперто обстоює позицію авторського гобелена, відмовляючись від послуг майстрів-виконавців) та більш мобільну у виконанні, але не менш ефектну вишивку в авторській техніці. Отже, таким чином паралельно вирішуються завдання співвідношення та зв'язку об'єму і площини, форми і фактури,

конкретного й умовного, кольору і ритму в текстильних композиціях. Твори початку 2000-х років дають розуміння причетності художниці до справжнього стилістичного новаторства. На початку XXI ст. Н. Борисенко реалізувалася як сформований нео-авангардист, поборник ідеї безкінечного руху до нового [22, с. 1].

Інша київська художниця професійного декоративного мистецтва Ніна Лапчик – одна з небагатьох майстринь українського текстилю, які перебувають не лише в лавах НСХУ, а й серед членів Спільки художників-текстильників Європи (ETN) та Всесвітньої Спільки художників тапісерії (ITN).

Працюючи в 1980–1990-х роках у різних підвидах художнього текстилю, мисткиня має найбільше творчих удач та авторських знахідок саме в гобелені. Фігуративний гладкотканий гобелен Н. Лапчик відзначається цілою низкою самобутніх образно-пластичних прийомів, витоки яких знаходимо в давньоукраїнській іконі та фресці. Це набуло особливо яскравого вираження в її історичних серіях гобеленів «Одвічне» (1991) та «Реставрація» (створена в 1990-х рр.).

Поетична мова художниці здається щемливо-зворушливою на гобеленах, які йдуть від малярства народного примітиву. Це спостерігаємо в серіях «Благовіщення», «Мої ангели» (кінець 1980-х рр.), образи яких мисткиня трактує досить незвично. Н. Лапчик дивним чином поєднує зображення доброго янгола, чії крила завжди сумирно приспущені, із постаттю української селянки з немовлям у лоні в характерному народному одязі – спідниці з фартушком, селянському взутті на каблучках. Її ангел – це не крилате божество, наділене могутністю, не безтілесна чи безстатева істота: гобелени мисткині наче свідчать про його земне походження. Янгол Н. Лапчик є, найімовірніше, архетипним жіночим образом, у якому виражені такі символічні гуманістичні аспекти, як вища добродієність і заступництво. Серія «Мої ангели» приваблює своїм колірним та фактурним вирішенням: гладкоткані фігуративні зображення в нижніх бежево-рожевих, біло-блакитних тонах збагачені щонайдрібнішими деталями оздоблення із склаєрусу (страз), мережива, трикотажного плетіння.

Серія гобеленів Н. Лапчик «Ми і вони» (1989), яка вперше з'явилася на її персональній виставці 1994 року в галереї «Триптих» у Києві, теж цікава як з образної, так і з пластичної точок зору. Авторська ідея полягає в тому, що ми – люди, вони – представники тваринного світу; ми – замасковані, дволикі, складні істоти, вони – більш гуманні та відверті, оскільки їхні позитивні та негативні якості завжди лишаються незмінними. Глибокий чорний масив фону гобеленів, на якому яскравими червоними, синіми, жовтими та бірюзовими нитками виткані людські постаті, контрастне колірне вирішення у зображеннях природних форм, чітко виражена геометрія облямівки, що нагадує меандр, надають витворам виняткової декоративності та художньої завершеності. Ставлячи перед собою формальне завдання організації чорної площини тонким кольоровим контуром, Н. Лапчик у цій серії талановито продовжує традицію народного килима Правобережної України із чорним тлом, для якого особливо характерне багатство рослинного і геометричного орнаментів, розмаїтість композиції та вишуканість колориту [18, с. 56].

Яскравим представником львівської школи текстилю, що вже глибоко закорінена у творчій ниві Києва, є Марта Базак – заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри художнього текстилю КДІДПМД. Нерозривний зв'язок із народним мистецтвом простежується в колі тем і сюжетів, обраних художницею: їй близька поезія природи, щедрість української землі. І здається, що енергія народних майстрів, яка упродовж віків концентрується в українських килимах, трансформується на гобеленах М. Базак гармонійними сполученнями, неочікуваними орнаментальними вирішеннями. Текстильниця вдало знаходить рівновагу між засобами виразності сучасного фігуративного гобелена і традиційною мовою килима.

Площинне трактування майже абстрактних геометризаних пейзажних мотивів, активність кольору, що властива народному декоративному живопису, узагальнена умовна фігуративність – усе це своєрідні риси образно-пластичної мови М. Базак.

Поряд із найсучаснішими гобеленами вона створює унікальні «ширми-каравани», виконані стародавньою технікою «обкручування», які не поступаються красою старовинним фламандським та французьким шпалерам (гобелени «Янгол з білим та чорним крилом», 1988 р.; «Гори», 1990 р.; «Русалка», 1991 р.).

У творчості художниці, викладача, доцента відділення художнього текстилю кафебри, кандидата мистецтвознавства Лесі Майданець-Саєнко (Баргилевич), яка закінчила Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва (далі – ЛДПДМ) 1992 року, теж відчутне глибинне занурення до джерел національної культури, але не тільки завдяки львівській школі. Вона продовжує своєрідну мелодію славетного українського мистецького роду Саєнків. Народний художник України О. Саєнко (випускник Миргородського художньо-промислового інституту, а згодом – Української академії мистецтв у Києві, учень В. Кричевського і М. Бойчука) передав своїй доньці Н. Саєнко, а відтак і онуці Л. Майданець-Саєнко особливості національного характеру, зафіксовані на рівні найдавніших архетипів світосприйняття, що зветься «духом нації». Саєнківська національна ідея стала девізом і у творчості онуки.

Килими-гобелени діда О. Саєнка і гобелени онуки мають спільні риси в орнаментально побудованих ритмах творів, у декоративності площин, у позачасовості образів-символів, що виключають усе несуттєве, випадкове, зайве (гобелени «Присвята Олександрю Саєнко», «Світило», «Лев»; датовані кінцем 1980-х – 1990 рр.). Такі риси, як узагальнено трактована форма, мажорність колориту, вдале поєднання статичності і динаміки в побудові композицій, є суто «саєнківськими», що вдосконалені львівською школою у творчій манері Л. Майданець-Саєнко.

До першоджерел українського мистецтва, його інформаційних глибин, що гармонійно поєднуються із сучасним художнім мисленням, звертається талановита львівська, а з 2000 року вже київська художниця текстилю – доцент КДІДПМД Наталія Дяченко-Забашта.

Керуючись внутрішньою духовною потребою, художниця постійно повертається у своїй творчості до мистецьких мотивів Трипілья. Композиційна структура її гармонійних у кольорі гобеленів – зазвичай неяскравих, неконтрастних, де превалюють графічні засоби виразності, – насичена ритмічністю лінійних символів та знаків, що асоціюються із трипільською керамікою, традиційною писанкою, орнаментами українських килимів (гобелени «Безгоміння», «Праприсутність»; створені в 1990-х рр.). Художниця прагне осягнути погляд давніх майстрів на Всесвіт, у яких не було поділу на реальне і вигадане, природне і надприродне, мистецтво і ремесла, намагаючись заглибитися у світи, що повертають до архаїчного синкретизму, де невіддільними є свідомість і матерія, дух і тіло, природа і людина.

Великий знавець народної метафорики і символіки Олександр Ковальчук із Вінниці (1962–2011) був знаним майстром художнього текстилю, щирим носієм генної історичної пам'яті, зорієнтованим на вершинні здобутки національної культурної спадщини. Митець володів даром «оживлення» й оновлення традицій – споконвічних цінностей, властивих менталітету українців. До кола естетичних уподобань О. Ковальчука входили як невід'ємні складники українська писанка дохристиянського періоду, класичний подільський килим XVIII–XIX ст., українська ікона на склі XVIII–XIX ст., що були основними джерелами й інспіраціями його творчості, надихали на нескінченну інтерпретацію етномотивів [19, с. 74–79]. На перехресті традицій та сучасних професійних новацій і здійснювалося оригінальне авторське формотворення.

Творчість О. Ковальчука вражала різнобічністю: гладке ручне ткання, ікона на склі, батик. Але провідне місце усе ж посідав гобелен. Двадцятирічний творчий шлях митця, що розпочався після закінчення ЛДПДМ (1989), був сповнений невтомними пошуками власної неповторної манери – витонченої межі традиційного і новітнього, першоджерела й авторської інтерпретації. Як справжній віртуоз у ручному (майже ювелірному) тканні він був одним із найпослідовніших «апологетів» авторського виконання гобелена від невеликого до монументального.

У найвідоміших гобеленах на тему «Дерево життя» О. Ковальчук використав композиційний принцип килимів Поділля – білатеральний, тобто двобічносиметричний: з обох боків були зображені рослини (квітки) у вазоні як мотив міфологічного образу Древа життя, яке, за народними віруваннями, стоїть посеред Раю з листям і плодами усіх дерев. У двох гобеленах на тему «Дерево життя» – на чорному (2004) і білому тлі (2008) – художник відтворив стародавні символи чоловічого та жіночого начал: юнацької сили (жолудь, дубове листя) та жіночої краси (зірка). У цих знакових для нього творах, де використані здобутки старовинного килимарського мистецтва Поділля, відчутний дух гармонійного єднання українського художника із природою (що тільки генетично передається у спадок від народних майстрів, набуваючи у професіонала вишуканості образної мови).

Наприкінці 1990-х років О. Ковальчук намагався уникати традиційних рішень у створенні образів. Митець усе більше відкривав для себе розуміння площинного кольору, прагнув досягнути гармонії пласкої форми та виразної лінії. Чудовим взірцем самотності автора є монументальний гобелен-фреска «Райський сон» (2000), що видається особливо цікавим із позицій формотворення – трактування фігур, складок драпірування, активного фону з мотивами квітів.

Усіх високопрофесійних майстрів гобелена, таких як Є. Фащенко, С. Шабатура, Л. Жоголь, І. та М. Литовченки, В. Федько, Н. Паук, О. Крип'якевич, М. Білас, І. Вінницька, Н. Борисенко, Н. Лапчик, М. Базак, О. Риботицька, О. Парута-Вітрук, В. Ганкевич, С. Бабков, Т. Печенюк, Л. Гошовський, Г. Кусько, З. Шульга, М. Шеремета, О. Куца, Л. Майданець-Саєнко, Н. Дяченко-Забашта, О. Ковальчук та інші, об'єднує те, що в різні роки періоду 1950–1990-х років вони здобули освіту у ЛДПДМ і, безперечно, залишаються носіями традицій саме «львівської школи». Славний львівський Інститут, а від 1994 року – Львівська національна академія мистецтв (далі – ЛНАМ), характеризується своїми особистостями, які пов'язані з історичним розвитком. Львівська професійна школа мистецтва в різних іпостасях завжди мала увиразнений вектор етнічної та національної ідентичності. Глибоке осмислення надбань вітчизняного і світового мистецтва, всотування усього найкращого з авангардних течій у поєднанні з національними традиціями сприяло створенню у Львові особливої ідейно-мистецької спільноти.

Основою образотворчості львівського гобелена завжди було геометризоване начало разом зі складними абстрактно-формальними побудовами. Митці нерідко звертаються до мотивів писанкарства, ліжникарства, хоча здебільшого втрачається семантика давніх символів, закладена в них.

У 1990–2000-х роках провідні львівські майстрині художнього ткацтва Оксана Риботицька і Ольга Парута-Вітрук багато та плідно працювали на межі фігуративної та геометрично-абстрактної побудови композиції в гобелені. Обидві навчалися в 1980-х роках у ЛДПДМ у славнозвісного педагога, видатного українського художника Романа Сельського, що зумовило напрями розвитку їхньої творчості в межах одного жанру художнього текстилю – гобелена, де кожна знайшла для себе власні принципи формотворення і неповторний стиль в образно-пластичній побудові творів, де визначається співвідношення традиційного та новаторського, утилітарного і станково-виставкового.

Навчання у Р. Сельського, що будувалося на кращих взірцях вітчизняного і світового мистецтва, стало запорукою їхнього національного світогляду та визначило основні духовні критерії художниць у творчості та житті. Для становлення О. Риботицької та О. Парути-Вітрук як особистостей велике значення мало народне мистецтво Гуцульщини, до якого вони долучилися під час студентських мандрівок Карпатами разом із подружжям художників Романом і Магріт Сельськими. Незважаючи на відмінність творчих манер та засобів виразу в гобелені, спорідненість творчих шукань об'єднало цих двох непересічних львівських майстринь ручного ткацтва.

У гобеленах О. Риботицької відчуваємо сміливе і водночас органічне поєднання масштабної абстрагованої форми та пісенної ритміки знайомих карпатських мотивів:

смерекових лісів, гірських ланцюгів, зигзагів дерев'яних загород гуцульських обійсть, орнаментики старовинних писанок, ліжників, кептарів. Авторське індивідуальне бачення мисткині проявляється у вираженості образотворчих засобів її фігуративних гобеленів, де вона втілює художньо-філософські ідеї, що утверджують одвічні вартості життя в гармонії зі світом природи, розкривають непорушні зв'язки людини із землею та небом (гобелени «Очікування», 1991 р.; «Вічний мотив», 1993 р.; «У вирій», 1999 р.).

Гобелени О. Парути-Вітрук також позначені цікавими формальними знахідками, де поєднується геометрична абстракція та графічно-узагальнений фігуратив. Інтуїція, підсвідомість, спогади формують ідеї та образи її гобеленів. При цьому відчуття світу у мисткині проходить через народне мистецтво, тому так захоплює декоративна площинність її творів, гармонія лінійних ритмів, злагодженість колірних сполучень. О. Парута-Вітрук майстерно спирається на давні українські традиції кольору та орнаментально-композиційної побудови писанки, народного килима, ліжника. Зберігаючи основні канони ручного ткацтва, вона знаходить свій пластичний вираз: у ритмах сучасної, створеної нею авторської орнаментики з мотивами квітів, дерев та птахів, у експресивній геометрії гобеленів художниця передає неперервну мелодію української душі, поєднуючи минуле і сучасне (гобелени «Спогади серпня», 1986 р.; «Карпатські ритми», 1988 р.; «Птахи», «Сумні квіти» – обидва датовані 1999 р.; «І коріння сумує», 2010 р.; «Пера осіннього птаха», 2012 р.) тощо.

Прихильниками фігуративу на межі з абстракцією є такі вихованці «львівської школи», як Л. Борисенко, Л. Довженко, Н. Пікуш, В. Ганкевич. Узагальнення форм, доведене до силуетних зображень зі знаково-символічним наповненням, характерне для багатьох гобеленів та батиків Лідії Борисенко, які насичені зворушливо-медитативною елегантністю. Дві душі в ірреальному світі уявного пустельного пейзажу – тема багатьох її творів 1990-х років. Умовні постаті орнаментовані комбінаціями лінійних переплетень та завуальованими авторськими текстами віршів (гобелени «Дві сестри», 1992 р.; «Сумніви», 1993 р.).

У гобеленах Лесі Довженко (1948–2011) лейтмотивом проходить образ Матері, яка в космогонічних та міфологічних уявленнях наших предків мислилася Праматір'ю світу, Матір'ю богів, Матір'ю-Землею, Березинею. Закохана у трипільську культуру, художниця прагнула відтворити пластичний код образотворчої архаїки часів язичництва. Образний лад її творів символізував нероздільність людського буття та природи з її стихіями вогню і води, тваринами, птахами, рослинами (гобелени «Проростання», 1990 р.; «Родовід», 1992 р.).

Художники завжди були виразниками світоглядних ідей нації. Отримавши свободу виявлення своїх духовних почуттів, вони, природно, звернулися до релігійної тематики, вивчаючи надбання давнього іконопису та мистецтва монументального живопису Київської Русі. В основу багатьох творів Н. Пікуш, Т. Печенюк, С. Бурак, Б. Губалля, Н. Литовченко, А. Попової-Хижинської покладені євангельські сюжети, із якими тісно переплітаються тема жертвності людини заради продовження життя на Землі, збереження правічних духовних цінностей; тема самопожертви жінки-матері. Їм притаманна характерна для сакрального мистецтва утаємниченість контексту, метафоричність образної мови.

У 2000-х роках представники львівської школи презентують гобелен як найбільш усталену форму в текстильному мистецтві. Безперечно, новаційні пошуки в напрямі експериментального художнього текстилю активізувалися у цей період, проте стало очевидним, що техніка традиційного гладкого ткання – найбільш трудомістка, складна і виснажлива – є невикоріненою і невичерпною.

На зламі ХХ–ХХІ ст. гобелен виконує дві основні функції. З одного боку, як твір декоративного мистецтва він сприяє створенню естетично виразного середовища, своєрідного затишку та комфорту в інтер'єрі. З другого, як здобуток монументального мистецтва він є носієм певної інформації, утверджує певну ідею засобами узагальнених образів, символів та алегорій. Композиції багатьох гобеленів, виконаних у 1990–2000-х роках,





*Михайло Дерезус. Гобелен «Збирання фруктів в колгоспі». 1936 р.  
Вовна; ручне ткацтво. 174×283. НМУНДМ, інв. № КТ-4721*



*Олег Машкевич. Гобелен «Лижний крос». 1957 р. Вовна, бавовна; ручне ткацтво, деркання. 260×188.  
НМУНДМ, інв. № КТ-4752*



*Сергій Колос. Гобелен «Гуцульська самодіяльність». 1963 р. Вовна, бавовна; ручне ткацтво. 200×125.  
НМУНДМ, інв. № КТ-4508*





*Лариса Бровді.*  
**Гобелен «Танок».**  
**1977 р.**  
**Вовна; ручне ткацтво.**  
**167 × 155.**  
**НМУНДМ,**  
**інв. № КТ-4705**



*Людмила Жоголь.*  
**Гобелен «Літо».**  
**1977 р.**  
**Вовна; ручне ткацтво.**  
**189 × 159.**  
**НМУНДМ,**  
**інв. № КТ-4853**



*Олег Машкевич.* **Гобелен «Рідне Полісся».** **1980 р.**  
**Вовна; ручне ткацтво. 370 × 560.** **НМУНДМ, інв. № КТ-6098**



стають усе більш умовними завдяки таким прийомам, як контрастне чергування планів, різномасштабність фантазійно поєднаних гранично умовних зображень, перспективні скорочення тощо. Саме таке «іраціональне чудодійство» було притаманне французьким шпалерам «мільфльор» з особливою умовністю їхніх фонів і трактування форми. Народжені на перетині предметного світу та нефігуративу, гранично умовні композиції нерідко вражають здатністю «інакомовності» гобелена, який начебто не відмовляється від зображення дійсності, але значно трансформує її, апелюючи до асоціативності, алюзії, натяку шляхом постмодерністських засобів живопису та графіки. Органічно сприймаються гобелени, де відсутня поляризація орнаментально-знакового і зображального начал, які зближені та складно перетинаються.

На початку ХХІ ст. український фігуративний гобелен стає унікальною галуззю художньої творчості з велетенським історичним минулим та надією на не менш багате майбутнє. Він стрімко розвивається і отримує визнання на міжнародних виставках, конкурсах, симпозіумах. Значно розширився діапазон його застосування. Митці розкривають несподівані якості традиційних матеріалів, віднаходять нові оригінальні засоби виразності, демонструють різноманітні підходи до втілення образно-пластичних ідей.

Надзвичайно важливо, що український гобелен стверджується на позиціях справжнього новочасного візуального мистецтва з вирішенням досить серйозних образно-пластичних завдань, розвиваючись у руслі художніх ідей сучасності, та нарівні з іншими видами мистецтва «дрейфує в широтах» постмодернізму, неоавангарду, романтичного реалізму. Він об'єднує риси як монументальності, так і образотворчості, переймаючи формально-стилістичні засоби живопису та графіки, активно реагуючи на новітні тенденції вітчизняного і світового мистецтва на початку ХХІ ст.

1. Архів Київської організації Національного союзу художників України. Особиста справа члена КОСХ УРСР Олега Львовича Машкевича.
2. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – АНФРФ ІМФЕ), ф. 13, од. зб. 571.
3. АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, од. зб. 627.
4. АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, од. зб. 635.
5. АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, од. зб. 636.
6. АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, од. зб. 643–645.
7. Виставка творів заслуженого художника України Олега Львовича Машкевича (1925–1996) в НМУНДМ, 2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.mundm.kiev.ua/>.
8. *Власов В.* Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 8 т. / Виктор Власов. – Санкт-Петербург : ЛИТА, 2001. – Т. 4. – 832 с. : ил.
9. *Жоголь Л.* «А наостанку я скажу...» / Людмила Жоголь. – Київ : Либідь, 2014. – 246 с. : іл.
10. *Жоголь Л.* Гобелени Олега Машкевича / Людмила Жоголь // Образотворче мистецтво. – 1985. – № 5. – С. 19–20.
11. *Жук А.* Гобелени Володимира Федька / Адам Жук // Образотворче мистецтво. – 1988. – № 2. – С. 24–27.
12. *Запаско Я. П.* Гобелен / Яким Прохорович Запаско // Енциклопедичний словник України. – Київ, 2006. – Т. 6. Го–Гю. – С. 5–6.
13. *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» / Тетяна Кара-Васильєва, Зоя Чегусова. – Київ : Либідь, 2005. – 280 с. : іл.
14. *Киселева О.* Возрождение искусства шпалеры во Франции в первой половине ХХ века и творчество Жана Люрса : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : спец. 17.00.05 / Ольга Киселева. – Санкт-Петербург, 1995. – 23 с.
15. *Крутенко Н. Г.* Колос Сергій Григорович / Наталія Григорівна Крутенко // Енциклопедія сучасної України. – Київ, 2014. – Т. 14. Кол–Кос. – С. 114.
16. *Кусько Г.* Гобелен в інтер'єрі / Галина Кусько // Образотворче мистецтво. – 1986. – № 1. – С. 19–22.

17. Український килим. Мистецька династія Саєнків : книга-альбом / авт. і упоряд. Н. О. Саєнко, О. Л. Майданець-Саєнко. – Київ : Мистецтво, 2012. – 144 с. : іл.
18. *Чегусова З.* Віртуозний майстер Ніна Лапчик / Зоя Чегусова // Образотворче мистецтво. – 1996. – № 2. – С. 53–56.
19. *Чегусова З.* Дар оновлення традицій Олександра Ковальчука / Зоя Чегусова // Fine Art. – 2010. – № 3. – С. 74–79.
20. *Чегусова З.* Іван, Марія та Наталія Литовченко / Зоя Чегусова // Образотворче мистецтво. – 1997. – № 3–4. – С. 37–42.
21. *Чегусова З. А.* Буяння щедрого таланту (1986–2008) / Зоя Анатоліївна Чегусова // *Чегусова З. А., Кара-Васильєва Т. В., Придатко Т. О.* Людмила Жоголь. Чарівниця художнього текстилю / Зоя Анатоліївна Чегусова, Тетяна Валеріївна Кара-Васильєва, Тамара Олександрівна Придатко. – Київ : Либідь, 2008. – С. 138–235.
22. *Чегусова З.* Нитка життя / Зоя Чегусова // Наталка Борисенко : каталог. – Київ, 2011. – 18 с. : іл.
23. *Чегусова З.* Обійми пригорнули глядача: про творчість майстра художнього текстилю Наталію Борисенко / Зоя Чегусова // Образотворче мистецтво. – 2012. – № 1–2. – С. 102–107.
24. *Щербак В.* Український тематичний килим 20–30-х років ХХ ст: виникнення, способи формування, мистецькі якості / В. Щербак // Український килим: генеза, іконографія, стилістика : тези і резюме доповідей. – Міжнародна науково-практична конференція «Український килим: генеза, іконографія, стилістика» / упоряд. Т. Кара-Васильєва. – Київ : ДМУНДМ, 1998. – С. 84.

## SUMMARY

The article reveals the stage-by-stage development of Ukrainian figurative tapestry art through the last century, which is one of the most expressive varieties of artistic textiles and which, due to exquisite picturesque emphasis and energetic emotion-mood orientation, acquires still more significance amongst other Ukrainian art kinds in the XXth–XXIst centuries.

On basis of examining museum collections and archival materials, the authoress retraces the artistic and stylistic, as well as figurative and plastic evolution, of the XXth-century figurative tapestry. Against the background of comprehensive art critical analysis of numerous figurative compositions with a wide range of plots and motifs of prominent Ukrainian craftsmen, there have been outlined individual peculiarities of performance style of each artist, as well as their main artistic achievements and specificity of professional artists' succeeding the folk art's traditions.

There is also a consideration of the newest search along the lines of experimental artistic textiles in the early XXIst century, which though intensifies its activity in the noughties, yet in the tapestry art, the most laborious and complicated techniques of manual conventional plain weave still remain ineradicable and inexhaustible. Within the auctorial eyeshot are the works with a high level of performance, by which outstanding Ukrainian artists acquire a profound comprehension of national traditions in organic conjunction with a novel approach.

The examiner draws some artistic and stylistic parallels between the French medieval wallpapers, a kind of *millefleurs*, the XXth-century French tapestries of the so-called *Aubusson Renaissance*, and, on the other hand, the Ukrainian gobelins, which have appeared being a crossover of graphic world and non-figurativeness with no polarization of ornamental-semantic and figurative principles that are connected and intricately intersect with appealing to associativity, allusion, and implication.

The authoress of the study ascertains that in the XXIst century, Ukrainian figurative tapestry asserts itself with attitudes of a genuine trendy visual art with solving considerable figurative and plastic problems while developing in the course of the present's artistic thoughts; and equally with other art kinds, it *drifts in the latitudes* of classical Art Nouveau and Post-Modernism. This art combines the features of both monumentality and decorativeness, and figurativeness, while adopting the means of expressiveness of pictorial and graphic arts along with actively responding, in the XXIst century, to the latest trends of domestic and global arts.

**Keywords:** Ukrainian figurative tapestry, span of the XXth to early XXIst centuries, plain handmade weave, leading professional artists, creation's analysis, individual figurative and plastic features, profound comprehension of national traditions, novel approach.