

УДК 745.52:7.038.6](477)"19/20"

Зоя Чегусова
(Київ)**МИСТЕЦТВО АВАНГАРДУ ЯК ЧИННИК СТАНОВЛЕННЯ
ПРОФЕСІЙНОГО ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ УКРАЇНИ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

У статті досліджено вплив основних течій європейського класичного модернізму на мистецтво авторського художнього текстилю України кінця ХХ – початку ХХІ ст. Окреслено основні авангардні напрями, що отримали розвій у цій царині мистецтва. Проаналізовано прийоми формотворення гобеленів, текстильних панно, об'ємно-просторових композицій на прикладах творів провідних професійних майстрів мистецтва тканини України означеного періоду. Простежено витоки таких новітніх авангардних форм сучасної художньої тканини, як колаж, асамбляж, інсталяція.

Ключові слова: європейський класичний модернізм, мистецтво авангарду, авторський художній текстиль України, кінець ХХ – початок ХХІ ст., сучасні авангардні напрями, новітні форми, образно-пластичні й технологічні трансформації.

В статье исследуется влияние основных течений европейского классического модернизма на искусство авторского художественного текстиля Украины конца ХХ – начала ХХІ ст. Обозначены основные авангардные направления, получившие развитие в данной области искусства. Проанализированы приемы формообразования гобеленов, текстильных панно, объемно-пространственных композиций на примерах произведений ведущих профессиональных мастеров искусства ткани указанного периода. Прослежены истоки таких новаторских авангардных форм современного художественного текстиля, как коллаж, ассамбляж, инсталляция.

Ключевые слова: европейский классический модернизм, искусство авангарда, авторский художественный текстиль Украины, конец ХХ – начало ХХІ ст., современные авангардные направления, новаторские формы, образно-пластические и технологические трансформации.

The article considers an influence on the art of auctorial artistic textiles of Ukraine in the late XXth to early XXIst centuries exerted by main trends of European classical Art Nouveau of the early XXth century. The authoress outlines principal Avant-garde currents flowered within this realm of art. There is also an analysis of methods of forming tapestry, decorated silk pictures, and dimensional-space compositions by way of examples of art works by prominent professional masters of Ukrainian textile art in the late XXth to early XXIst centuries. There is also a backtracing of origins of such latest Avant-garde forms of modern artistic textiles art as collage, assemblage, and installation.

Keywords: European classical Art Nouveau, Avant-garde art, Ukrainian auctorial artistic textiles, spell of the late XXth to early XXIst centuries, modern Avant-garde trends, latest forms, figurative and plastic and technological transformations.

Об'єктом пропонованого мистецтвознавчого дослідження є особливості впливу і творчого переосмислення мистецтва класичного модернізму майстрами професійного художнього текстилю України, що пережив у період 1990–2000-х років складні образно-пластичні й технологічні трансформації, які можна сміливо порівняти з мистецькими новаціями авангарду початку ХХ ст. Обрана тема розвідки вимагає простежити витоки новітніх форм сучасної художньої тканини, що активно впливають на засоби формотворення сучасних гобеленів, текстильних панно, об'ємно-просторових композицій, аналіз яких неможливий без розуміння характеру подібних новацій.

Чому темою цього дослідження обрано саме такий вектор: європейське мистецтво авангарду минулого століття й художній текстиль України 1990–2000-х років? Це пояснюється захопленням художниками текстилю, як і загалом українського мистецтва

означеного періоду, особливо на зламі ХХ–ХХІ ст., ідеями мистецтва модернізму, «непережитого» у свій час вітчизняною культурою разом з усією Європою через ідеологічний пресинг «нормативного соцреалізму». Відзначимо, що ідеї класичного модернізму продовжують хвилювати наших митців і до сьогодні, підтверджуючи основні аспекти, що характеризують термін «модернізм», а саме: «1/. Пошук новітньої художньої мови для побудови нової художньої реальності, незалежної чи дистанційованої від життєвої реальності <...>; 2/. Суб'єктивно-особистісне сприйняття буття <...>; 3/. Прагнення спертися на інші художні цінності» [8, с. 43–44].

Ці принципи визначають загалом розвиток українського декоративного й образотворчого мистецтва всього періоду доби Незалежності України, коли повертається та утверджується ідея відомого українського поета, прозаїка, літературознавця Богдана Ігоря Антонича, що була виголошена ним ще на початку 1930-х років: «Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не перетворює <...>, а лише створює окрему дійсність <...>. Мистецькі закони аж ніяк не тотожні із законами реальної дійсності» [1, с. 52].

Дійсно, як на початку, так і наприкінці ХХ ст. пошук нових форм вираження є свідомою метою творчості провідних майстрів різних видів візуального мистецтва України, зокрема й авторського художнього текстилю. Безперечно, сам по собі пошук нових художніх форм не може остаточно засвідчити значущість і якість творчості того чи іншого митця. Однак завдяки цим образно-пластичним пошукам у ХХ ст. з упевненістю можна стверджувати, що саме художній авангард не дозволив мистецтву зупинитися у своєму розвитку, і саме авангард відстояв незалежність мистецтва та права художників на вільну творчість. «Недостатньо спостерігати всілякі явища у природі, – упевняв Михайло Бойчук. – Вони мають творчо перетворюватися у синтетичні форми і виникати (базуватися) зі спостережень цілих поколінь та передаватися шляхом традицій від предків до нащадків» [10, с. 94], що споріднено з гранично-умовною образністю мистецтва текстилю, яке гармонійно поєднує національні традиції та новації.

Уточнимо, як трактується естетична категорія «авангард» у сучасному мистецтвознавстві: «Авангард (від фр. *avantgarde* – передовий загін) – це сукупність усіх строкатих і багатоманітних новаторських, революційних, бунтарських рухів і напрямів у мистецтві першої третини ХХ ст., що знаменували завершення багатомісячного періоду існування класичної європейсько-середземноморської художньої культури й початок її глобального переходу в іншу якість» [7, с. 21].

В останній третині ХХ ст. поняття авангарду набуло значення терміна для позначення могутнього феномену художньої культури, що охопило фактично всі її більш-менш значущі явища. Хоча з вітчизняної історії мистецтва нам відомо, що Олександр Бенуа, який уперше вжив цей термін 1910 року, вкладав у нього винятково негативно-іронічне значення, характеризуючи тодішніх «авангардистів» на виставці «Союзу російських художників» [7, с. 21].

Уже через півстоліття – у 1960-х роках – поширився термін «російський авангард», який був вигаданий у Франції в колі французьких лівих інтелектуалів, програмно захоплених марксизмом. Термін мав охоплювати широкий діапазон мистецьких течій, які виникли на початку ХХ ст. у царській імперії, а згодом – в СРСР, від футуризму, кубофутуризму, супрематизму, конструктивізму тощо [11].

У Франції, де 1973 року мистецтвознавець Андрій Наков першим порушив питання впливу на світовий авангард мистецьких досягнень українських митців, виник також термін «український авангард». У науковий обіг його ввела 1980 року французька дослідниця українського походження Валентина Маркаде після виставки художників Олександра Богомазова й Василя Єрмілова, які однозначно були пов'язані з Україною: «Українськими авангардистами виявилися всесвітньо відомі речники російської, французької, американської модерної культури – Архипенко, Малевич, Екстер, Бурлюк, Татлін, Кандинський. Світ довідався про тих “невиїзних з України” геніїв малярства, імена яких радянська влада приховувала за залізною завісою, й які

нині мають світове ім'я – Єрмілов, Богомазов, Петрицький, Меллер, Бойчук», – вважає дослідник історії українського авангарду Дмитро Горбачов [10, с. 5].

Згодом реконструкцією історії «українського авангарду» почав ґрунтовно займатися інший відомий французький мистецтвознавець Жан-Клод Маркаде. Він першим звернув увагу на те, що більшість напрямів нібито російського авангарду чи виникли в Україні, чи були засновані митцями українського походження. Вражений послідовним замовчуванням цих фактів Ж.-К. Маркаде відтоді розпочав пошуки наукових контраргументів західним стереотипам, за якими на мистецькій мапі Європи Україна та її культура були відсутніми. «Біля джерел так званого російського футуризму стояли українці – брати Бурлюки з Херсонщини, зокрема, екстравагантний Давид Бурлюк, який називав себе найвірнішим сином України. Засновником конструктивізму був харків'янин Володимир Татлін, який підкреслював свій зв'язок з Україною, грав на бандурі. А на виставці у Берліні видавав себе за сліпого кобзаря. А чи не найбільш революційним реформатором модерного мистецтва був киянин Казимир Малевич, який називав себе українцем. І навіть живучи у Москві, іноді демонстративно говорив українською. З України був також творець променізму – Михайло Ларіонов і Олександра Экстер, яка заснувала школу авангардної сценографії, та інші. Дехто зараховує до російського авангарду митців з України, які жили і творили в Парижі, і не мали з Росією нічого спільного» [11].

Як на початку, так і наприкінці ХХ ст. у європейському мистецтві виникала низка напрямів, представники яких, як тривалий час вважалося, відмовилися від усіх художніх традицій. Їх прийнято позначати термінами «модернізм», «нове мистецтво», «художній авангард». У буквальному значенні всі ці назви підкреслюють новаторський характер нетрадиційних художніх напрямів [2, с. 351–352]. Якщо вести мову про авангардний авторський художній текстиль України останнього півстоліття, необхідно зупинитися, хоча б дуже стисло, на особливостях кожного з напрямів, які опосередковано стали важливими чинниками в становленні українського мистецтва тканини. Тому запропонована тут ретроспекція насамперед має на меті виявлення їх дотичності до українського художнього текстилю в його образно-пластичному й технологічному сенсі.

Пошук нових форм вираження став свідомою метою творчості майстрів авангарду. «Кожне мистецтво вічне і незмінне, і водночас кожне мистецтво змінюється у своїх формах. Воно має йти на чолі духовної еволюції, пророцьки вести за собою, пристосовуючи форми до більш виразної витонченості. Незмінним є внутрішній зміст мистецтва. Мінливими є його зовнішні форми. Тому як непохитність, так і мінливість є основним законом мистецтва», – справедливо стверджував Василь Кандинський [10, с. 117].

Відзначимо, що загальними відмітними особливостями творів мистецтва всіх течій авангарду є такі: відмова від будь-якої деталізації та традиційної перспективи в просторі картини з акцентуванням площинної побудови композиції; застосування прийому значної деформації пропорцій і форм реальних об'єктів – створення мистецьких витворів, які б не нагадували реальні об'єкти й не мали б нічого спільного із природною реальністю, а сприяли б особливому емоційному настрою саме своєю незвичністю, особливою організацією сполучень і поєднань форм, вибудованих на експресії кольору і пластики, на антиномізмі та парадоксах. При цьому всі деформації і трансформації в зображеннях авангардистів породжували художні образи, що зазвичай вирізнялися потужною глибинною архетиповою енергією.

Основною ознакою художнього текстилю 1990–2000-х років є утвердження новітніх авангардних форм, які органічно вписуються в контекст формотворення сучасної художньої тканини загалом. Разом з існуванням таких традиційних жанрів, як гобелен, розпис на тканині, батик, активно поширюються й інші – колаж, різні абстракції, зокрема у вигляді площинних панно й об'ємно-просторових конструкцій, а також асамбляжі, інсталяції, хоча в досить трансформованому вигляді, порівняно з європейськими: на зламі ХХ–ХХІ ст. український авторський текстиль залишається мистецтвом

переконалих художників-ліриків, де немає місця епатажу та інфернальним силам. Твори авангардного мистецтва тканини українських професіоналів, як і в попередній століття, є манливими для очей глядача і привабливими у своїх тактильних проявах.

Співзвучними формальним принципам українських професіоналів текстилю другої половини ХХ ст. і особливо початку ХХІ ст. є творчі постулати художників-фовістів. Фовізм, що в перекладі з французької означає «дикі», вважається першим перебігом авангарду. Це слово прозвучало в одній із критичних статей, присвячених художній виставці в Парижі, яка відбулася восени 1905 року [3, с. 579]. Найвідомішим і найзнаменитішим представником фовізму був Анрі Матісс. Саме фовізм став явищем, яким позначився принциповий і усвідомлений розрив із традиціями попереднього мистецтва – від доби Відродження до ХІХ ст. Реалізм і прагнення відображати дійсність були принципово відкинуті. А. Матісс постійно наголошував, що мета мистецтва – дарувати людині радість яскравими барвистими поєднаннями, абсолютно не думаючи про те, наскільки точно картина відображає реальність. Відомим є жартівливе висловлювання А. Матісса про мистецтво, що подібне до м'якого крісла, у якому людина відпочиває. Водночас він вирішував доволі складні формальні завдання. «Комбінуючи з величезною ретельністю всі засоби художньої виразності, я установлюю між ними ту гармонію, яка складається із взаємного урівноваження рисунка й кольору» [5, с. 36].

Фовісти першими почали використовувати у своїх композиціях із незмінно домінуючим емоційно-позитивним настроєм у характері їхніх фігуративів декоративні барвисті поєднання, незалежні від кольорів реальних предметів, що певною мірою успадкували і твори сучасних українських текстильників. Ознакою нового типу художнього мислення фовістів була потужна енергетика пластичного вираження, що також часто простежується в гобеленах і текстильних панно сучасних авторів.

У цьому контексті можна згадати твори сучасних українських майстрів художнього текстилю, у яких, на зламі ХХ–ХХІ ст., талановито розвинуто принципи художнього мислення, започатковані французькими фовістами.

Це своєрідні за яскравими контрастними кольоросполученнями панно в техніці шиття «Отака розмова» Н. Борисенко (2007), «Папуга, що свариться» О. Куцої-Чапенко (2003), «Мрії» Г. Лобановської (2004); гобелени «Птахи у клітці» Л. Довженко (2010), «Купальські роси» М. Шнайдер-Сенюк (2009), «Відомий сюжет» Т. Витягловської (2004), «Несе Галя воду» В. Копайгоренка (2006), «У квітневому затишку» Г. Вершиніної (2013); шовкові панно в техніці батика «Нічна прогулянка» М. Соколової (2007), диптих «Надвечір'я» Г. Грищенко (2004), диптих «День п'ятий» Т. Ядчук-Богомазової (2013), «Викрадення Європи» Л. Іваницької (2004) тощо.

Значною мірою на українських митців текстилю ХХ ст. вплинув також кубізм, що відомий як течія з 1907 року [7, с. 256]. Стилїстика кубізму складається не тільки з різних комбінацій геометричних фігур – трикутників, квадратів тощо, хоча саме цей геометризм окремих елементів і акцентується в слові «кубізм». Проте картини кубістів не вибудовувалися винятково з ідеальних геометричних фігур. Загальною особливістю кубістичних творів було прагнення художників передати об'єкти за допомогою поєднань різних площин, що, зрозуміло, легко адаптувати і у творах художнього текстилю, особливо в гобеленах та розписних панно. Суть картин кубістів нібито була пов'язана з прагненням максимально звільнити їх від деталей, нюансів, конкретики, тобто головна роль належала комбінації форм і ліній. Кубісти, на відміну від фовістів, деякі твори виконували в монохромній гамі, де варіювалися відтінки одного кольору. «Ці художники [кубісти. – З. Ч.] намагаються виявляти свої наміри виключно мистецькими засобами виразності і не допускають між своїм сприйняттям і сприйманням глядача ніякого іншого посередника, окрім ліній, форм і фарб. Крокуючи на пробій до встановленої мети, вони не зупиняються перед застосуванням найпарадоксальніших технічних нововведень, аніскільки не піклуючись про насолоду для ока глядача», – зазначила Олександра Екстер [10, с. 254].

Найвідомішими представниками кубізму були великий Пабло Пікассо (1881–1973) [7, с. 335] і Жорж Брак (1882–1963) [4, с. 125], які разом закладали основи кубізму. Основоположником цієї авангардної течії був П. Пікассо, який першим намілював зобразити світ не таким, як ми його бачимо в реальності, а таким, як уявляє і мислить його сам митець. Саме в кубістичній творчості Жоржа Брака, Пабло Пікассо, Хуана Гріса на початку ХХ ст. виник колажний прийом, який упродовж ХХ–ХХІ ст. зберігав назву «колаж» (із французької – «вклеювання») [2, с. 263].

Відзначимо, що 1911 року Ж. Брак уперше почав вводити літери в картинний простір, після чого П. Пікассо пішов ще далі: запровадив у своєму живопису друкарські знаки, цифри, окремі слова та їх фрагменти, що ще більше підсилювало площинність і абстрактний характер їхніх кубістичних композицій. Уже 1912 року на полотнах кубістів з'явилися такі неживописні елементи, як наклейки з газет, театральних афіш, обривки одягу, шматки шпалер тощо – тобто фрагменти реальної дійсності, але водночас свідомо позбавлені художниками утилітарного характеру й упродовжені в контекст мистецтва, таким чином вони набували самодостатнього художнього значення. «Все кубістичне малярство – фактурне, тобто кожна форма його тіла має свою фактуру чи поверхню, – писав Казимир Малевич, аналізуючи твори П. Пікассо і Ж. Брака. – Весь малюнок має певний “добір фактурний”, що його, з одного боку, викликає мальовниче сприймання, і в цьому випадкові він має фактури в просторі, наприклад, шар дерева передано мальовничими засобами, та, з другого боку, фактура походить і зі сприймання контрастового поглиблення мальовничої гостроти, в наслідок чого добирають “натуральні матеріали” з паперу, дерева, штукатурки, шкла, заліза та міді. Такі фактури ми можемо називати “натуральними фактурами”» [10, с. 151].

Включення елементів побутових предметів у живописні твори по-новому окреслювало проблему розуміння мистецтва загалом, зрівнюючи в правах фрагменти утилітарних речей, що не мають ніякого стосунку до цієї царини культури, з виробленими впродовж століть традиційними мистецькими елементами. Фактично узаконювання прийому колажу означало революційний переворот у візуальних мистецтвах – так звану революцію приклеювання (*The Pasted-Paper Revolution*). Це передбачало ще один рішучий історичний крок: визнання будь-якого предмета з повсякденної реальності, вилученого з утилітарно-функціонального контексту й уміщеного в контекст музейно-художнього простору, повноправним витвором мистецтва, що згодом здійснив у своїх реді-мейд (*ready-made*) 1913 року Марсель Дюшан [7, с. 243].

Можна вважати, що саме кубісти відкрили шлях до реді-мейд, дадаїзму, поп-арту, колажу, асамбляжу, інсталяції [7, с. 258] – напрямів арт-діяльності світових митців ХХ ст., що їх останніми десятиліттями стрімко опановують українські майстри мистецтва тканини, адаптуючи до них матеріали художнього текстилю.

Посилений інтерес до інтенцій майстрів класичного авангарду в техніці колажу українські художники-текстильники виявляли з кінця ХХ ст. Вони віддавали перевагу естетичним можливостям полісемантичного колажу, які також (водночас із європейськими й американськими авангардистами) відкривав і розширяв К. Малевич, що стимулювало цього всесвітньо відомого майстра до творчих пошуків у царині безпредметного мистецтва.

Саме «колажний простір» дозволяє новому мистецтву професійного текстилю відійти від проблеми відображення існуючої реальності, натомість допомагає створювати її нову суб'єктивну якість. Узагалі в колажному просторі можуть гармонійно співіснувати форми й образи, що не мають ніяких аналогій з дійсністю: їх вибір обумовлює створення багатозначного смислового середовища [9, с. 9].

Колажний принцип складає основу цілого ряду високохудожніх текстильних творів у різноманітних техніках декорування тканини: текстильний фотоколаж Н. Шимін («На згадку з найкращими побажаннями», 2004 р.; «Хроніки», 2006 р.), колажні панно Н. Максимової («Слово, що спадає», 2002 р.; «Артефакти», 2006 р.), Т. Печенюк («За завісою почуттів», 2007 р.), І. Кіршиної («Трійця», 2003 р.; «Едем», 2004 р.;

«Загублений Рай», «Сон» – обидва 2013 р.), М. Кирницької («Квітка, що танцює», 2003 р.), М. Соколової («Листівка з минулого», 2013 р.).

Колажні спроби Соні Делоне й Любові Попової, як і спадщина Олександри Екстер, Євгенії Прибильської, Ганни Собачко-Шостак – жінок-художниць, які вписали блискучі сторінки у світову художню культуру, – отримують розвиток у неординарних витворах, виконаних у голковій техніці й шитті, таких українських високопрофесійних текстильників, як Н. Борисенко (диптих «Запрошення до Раю», «Птахи прилетіли» – обидва 2010 р.; «Чорно-біла», 2013 р.), Т. Кисельова («Зроблено в Україні», 2004 р.; «Три виміри ностальгії», 2007 р.; «Пастораль», 2008 р.; «Оберіг», 2013 р.), Л. Борисенко («Зустріч», 2003 р.; «Дотик», 2010 р.; «Співаюча чаша», 2013 р.), О. Мороз («Сюжет», 2004 р.; «Джаз», 2005 р.; «Баркарола», 2007 р.; диптих «Схід – Захід», 2010 р.; диптих «Час спливає», 2013 р.).

На повну силу своїх засобів виразності колажний простір працює і в асоціативно-образних гобеленах таких знаних українських художників, як О. Парута-Вітрук («Сонячні птахи», 2004 р.; «Решето Всесвіту», 2006 р.; «Гудзик у квадраті», 2005 р.; «Залишки інформації», 2011 р.; триптих «Надія», 2013 р.), О. Риботицька («Зародження орнаменту», «Життя одної грушки» – обидва 2009 р.; «Серпанок», 2013 р.), М. Базак (диптих «Осінь дорога», 2005 р.), О. Ковач («Сонячний дощ», 2004 р.; «Зоряна ніч», 2005 р.; «Зелена зона», 2006 р.; «День і ніч», 2009 р.), Т. Печенюк («За завісою ахроматизму», 2007 р.; диптих «Час збирати каміння», 2010 р.), О. Маріно («Полювання на перламутр», 2004 р.; «Всесвіт», «Червона рута» – обидва 2010 р.; «Енергія благополуччя», 2013 р.), В. Ганкевич («12», 2006 р.), Л. Квасниця («Мереживо твоїх думок», 2007 р.), І. Шостак-Орлова (диптих «Мовчання. Пробудження», 1999–2001 рр.; «Знайдеш свою весну», 2010 р.), що їх композиційно й художньо-образно теж вирішено за принципом полісемантичного колажу.

На початку ХХІ ст. витвори мистецтва тканини стрімко виходять за межі двомірної площини, дедалі більше перетворюючись у скульптурну пластику та різноманітні об'ємно-просторові композиції, нерідко запозичуючи до своєї палітри, крім текстильних, також нетрадиційні для тканини матеріали, зокрема папір, дерево, метал. Це сприяє утвердженню в українському художньому текстилі такої мистецької форми творчого самовираження, як асамбляж (фр. *assemblage* – «з'єднання, складання, монтаж»), що передбачає використання об'ємних деталей і окремих утилітарних речей, які можуть компонуватися як на площині картини-панно, так і в просторі (О. Маріно «Збирання золотого дощу», 2007 р.; Л. Борисенко «Шлях», 2007 р.; Н. Шимін «Пам'ятник рукам, які не крадуть», 2009 р.; О. Парута-Вітрук «Після дощу», 2013 р.). Використані митцями в цих асамбляжах такі «готові об'єкти» (*ready-made*), як миска, рукавички, дитячі шкіряні постолі, дерев'яна конструкція у вигляді драбини, пробки від пляшок, уже не сприймаються утилітарними побутовими предметами: поміщені в особливу естетську ситуацію, складають, таким чином, основу новостворених арт-об'єктів.

Доречно нагадати, що асамбляж своїм корінням заглиблений у мистецтво колажу. Цей термін уперше в мистецтвознавчий обіг ввів 1953 року відомий французький художник і скульптор Жан Дюбюффе. Спочатку для визначення своєї серії літографій, створених на основі колажу з паперу, а вже 1954 року – для визначення тривимірних камерних арт-об'єктів, зроблених із пап'є-маше, шматочків дерева та інших матеріалів. Уже 1961 року в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку відбулася виставка під назвою «Мистецтво асамбляжу», де експонувалися колажі й асамбляжі пізніх кубістів, дадаїстів, футуристів, сюрреалістів, реді-мейд Дюшана, твори де Кунінга, Раушенберга, Тенгели тощо [7, с. 42–43].

Спорідненою з поняттям «асамбляж» у мистецтві тканини є й інша інноваційна форма сучасних текстильних творів – «інсталяція» (англ. *installation* – «розміщення, установлювання, монтаж»), що теж входить у категорію просторових композицій, вбудованих чи зібраних (змонтованих) із різноманітних речей: як зроблених руками

художника, так і готових промислових предметів, узятих автором з повсякденного побуту. Головною художньою метою інсталяції є створення в певній частині виставкової експозиції особливого образно-змістовного простору, у якому завдяки новим контекстам і нетривіальним синтактичним та композиційним вирішенням утворюється унікальне багатовимірне семантичне поле [7, с. 202]. Саме із цією метою професійні майстри «нитки і тканини» у своїх інсталяціях нерідко компонують так звані реабілітовані артефакти (старовинні тканини і фрагменти народного одягу минулих часів) чи використовують вторинні текстильні матеріали, а також такі предмети «немистецтва», як поліетиленова плівка, папір, гілки дерев, наділяючи їх художньою цінністю й особливою образністю (Н. Пікуш «Гойдалка», Н. Гронська «Календар», О. Тіменик «Обіцянки» – усі 2004 р.; Л. Нагорна, В. Тимченко, Н. Костецька «Сон. Українська ноша»; Н. Гронська «Ліс для уяви», А. Шнайдер «Океан неба» – усі 2007 р.; Петрашук-Гинга «Де ж той лелека?», 2010 р.; Н. Шимін «Пам'ятник вузлику на пам'ять», 2011 р.).

Іноді інсталяції вибудовуються на зразках масової культури (реклами, друкованої продукції). Елементами інсталяції можуть бути комбінація різних об'єктів, включаючи малюнки, звук, Інтернет, віртуальну реальність тощо [9, с. 9].

Найчастіше світове значення авангарду пов'язують з абстракціонізмом – найбільш відомим і значним перебігом класичного модернізму, який теж відіграв неабияку роль у мистецтві українського художнього текстилю, особливо на зламі ХХ–ХХІ ст. Замість поняття «абстракціонізм» іноді використовують такі терміни, як «абстрактне мистецтво», «абстрактивізм», «безпредметне мистецтво», «нефігуративне мистецтво», найбільш знаменитими представниками якого вважаємо Казимира Малевича, Василя Кандинського, Пітера Мондріана, Пабла Клеє.

Абстрактна картина тільки на перший погляд є випадковим сполученням барвистих геометричних фігур і кольірних плям. Однак якщо у фовізмі або кубізмі ці фігури і плями зливалися в якусь подібність реальних об'єктів, то в абстракціонізмі ці поєднання навіть приблизно не нагадували контурів реальних предметів: звідси і назва – «безпредметне мистецтво». Утім, співвідношення фігур і барвистих плям не було довільним: вони – виразники абсолютних першоелементів реальності, досягнуті художньою інтуїцією. К. Малевич як основоположник авангардного напрямку безпредметного супрематизму (від латинського слова, яке означає «підноситься, перевищує») вважав, що мистецтво – це абсолютна творчість інтуїтивного розуму, яка підноситься над матеріальними речами й не має нічого спільного з натурою. У своїх супрематичних картинах К. Малевич прагнув до гармонійних поєднань геометричних фігур, що символізують феноменальні явища, не доступні для звичайного зорового сприйняття. «Найбільше місце в безпредметному супрематичному мистецтві посідає стадія динамічного відчуття. Потім йде супрематичний контраст. У безпредметному супрематизмі річ уже відсутня, а в самому житті супрематичних явищ немає. Розглядаючи динамічне відчуття, ми бачимо, що в даному відчуженні колір “як такий” не має ніякого значення. Площа або лінія, що визначає відчуття динаміки, може бути визначена чорним та білим. В іншому разі, у супрематичному контрасті більш всього мають значення масштаби форми, тобто величини супрематичних елементів у взаємних співвідношеннях. Колір, в даному разі, ніяк не співвідноситься до форми, як і форма з кольором, а пов'язується лише через масштаби і величини простору» [10, с. 196].

В. Кандинський теж зауважував, що художники – це шукачі внутрішнього в зовнішньому, тому митці мають повністю відмовитися від зображення реальних, конкретних, природних об'єктів: майстрам мистецтва, заповідав він, потрібні анатуральні, абстрактні форми. Проте для В. Кандинського були беззаперечними авторська ручна робота, гармонія загального колористичного вирішення, продуманість композиції. І, треба віддати належне, ці формальні принципи в абстрактних творах свідомо чи підсвідомо, але незмінно наслідують професійні українські майстри текстилю впродовж останніх десятиліть.



Марта Базак.
Гобелен
«Гори».
Вовна, ручне
ткацтво.
м. Київ.
1990 р.



Наталія
Дяченко-Забашка.
Панно «Крізь віки».
Шовк, батик.
м. Київ. 1994 р.



Вадим Корженко. **«Трансформація» (триптих).** Шовк, гарячий батик. м. Київ. 2007 р.



Наталія Гронська. «Надхнення. Пам'яті Марії Примаченко».
Шовк, гарячий батик. м. Київ. 2008 р.



Лідія Борисенко.
Гобелен «Дві сестри». Вовна,
ручне ткацтво. м. Київ. 1993 р.



Олена Куца-Чапенко. Панно «Стежка».
Льон, вишивка. м. Київ. 2012 р.



Наталія Максимова.
Панно «Корабель сновидінь».
Шовк, батик. м. Донецьк. 1996 р.



Наталія Борисенко.
Гобелен «Коло».
Вовна, сизаль, ручне ткацтво.
м. Київ. 2011 р.



Муза Кирницька. «Святкує літо».
Шовк, розпис. м. Київ. 2013 р.



Олексій Мороз. Гобелен «Настрій».
Вовна, ручне ткацтво. м. Київ. 2007 р.

Відзначимо, що провідні українські майстри гобелена в означений період вражають у ручному тканні розмаїттям прикладів ліричної і геометричної абстракції, образність якої базується винятково на кольорі, формі, лінії чи фактурі. Можна засвідчити зорієнтованість багатьох представників львівської школи, які працюють у різних містах України, на сферу гранично відсторонених геометричних композицій у традиціях класичного модернізму, що складають основу сучасних, зазвичай масштабних за розмірами, нефігуративних гобеленів, декоративних панно в техніці розпису на тканині, експериментальних текстильних панно, тобто авторських рукотворних виробів, призначених для інтер'єрного, виставкового, музейного середовища (гобелени: М. Шеремета «Білий бескид», 2002 р.; Г. Попова «Проникнення», 2003 р.; О. Ковач «Сонячний день», 2004 р.; Т. Ядчук-Богомазова «Віддзеркалення», 2004 р.; В. Андріяшко «Голгофа», 2007 р.; О. Паруга-Вітрук «Дерев осіння гра», 2011 р.; О. Ковач «Травень», 2012 р.; О. Левадний «Віддзеркалена присутність», 2012–2013 рр.; М. Базак «Піраміда», О. Маріно «Звуки джамбе» – обидва 2013 р.; розписні панно на тканині: Н. Максимова диптих «Віддзеркалення у піску», 2003 р.; М. Кирницька «Відчуття життя», 2004 р.; Г. Попова диптих «Два береги», 2004 р.; С. Бурак поліптих «Вода», 2007 р.; Н. Гронська «Молитва», 2010 р.; М. Фізер «ТРИ єдиний світ», М. Кирницька диптих «Святкує літо», обидва – 2013 р.).

Важливо, що в усіх новаціях авангардного мистецтва початку ХХ ст. переплелися рушійні та консервативні тенденції, адже логіка модерністських перетворень, як не дивно, живилася глибинною архаїчною енергією. Можна констатувати, що ми нині – теж свідки аналогічних процесів у сучасному мистецтві текстилю, яке є архетиповим за своєю суттю, відтак сповнене такої самої архаїчної енергії [9, с. 8].

Незмінно звертаючись, як і авангардисти початку ХХ ст., до першоджерел мистецтва, його інформаційних глибин, демонструючи водночас різноманітність напрямів і пошуків сучасного національного стилю, українські текстильниці нерідко вибудовують свої геометричні абстракції на фундаменті прадавніх геометричних мотивів, зокрема таких, як ромб, зигзаг, меандр, трикутник, квадрат, спіраль, коло тощо, які насправді включаються митцями у витвори не в первісному, а в значно трансформованому вигляді, у новітньому трактуванні. Таким чином українські художники дедалі глибше досягають безмежні виражальні можливості прадавнього геометричного орнаменту, основи його художньо-формальної організації на площині, досягаючи гармонійного сполучення архаїчності й новаторства (гобелени: З. Шульга «Забуті береги», 1990 р.; О. Риботицька «Очікування», 1991 р., «Вічний мотив», 1993 р.; Л. Квасниця-Амбіцька «Химера», 1993 р.; Н. Борисенко «Коло», 2011 р.; ліжники: Л. Жоголь «Червоні ромби», 1975 р., «Осінні Карпати», 1980 р.; Г. Забашта «Гори і вода», 2001 р.; Н. Дяченко-Забашта «Забавки», 2003 р.; батикові панно: Н. Дяченко-Забашта «Крізь віки», 1994 р.; М. Суханя «Лінія дощу», 1999 р.; текстильна пластика Л. Нагорної «Сонце» із серії «Трипільська сорочка», 1998 р.).

Отже, шляхом аналізу численного й досить різноманітного творчого доробку митців професійного художнього текстилю України кінця ХХ – початку ХХІ ст. можна дійти таких висновків.

У 1990-х роках, нарешті, виникла реальна можливість опанування світового художнього досвіду разом з пошуком художниками професійного авторського текстилю власних мистецьких критеріїв у творчості, інспірованій асоціативно-ускладненим способом образно-пластичного мислення. На багатьох майстрів гобелена, розпису на тканині, гарячого батика, експериментального текстилю значно вплинули такі напрями світового художнього авангарду, як фовізм, кубізм, абстракціонізм. Водночас можна констатувати, що інші напрями класичного модернізму – такі як футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, ташизм, оп-арт, поп-арт, соц-арт – відіграли вкрай опосередковану роль у становленні мистецтва художньої тканини України означеного періоду.

Напрошується ще один висновок. У своїх гранично умовних фігуративних творах – переважно великомасштабних гобеленах ручного ткання й експериментальних

текстильних панно – митці усе більше полишають «царство» конкретного, природного, чуттєвого світу; усе частіше віддають перевагу формоутворенню, формотворчості. Дедалі сильніше в зображеннях «розчиняється» реальність і простежується відхід від неї. Усе частіше художники текстилю, які ставлять перед собою високі «образотворчі» завдання, шукають сенс «неуявленного», активніше занурюють у світ фантазії, дедалі більше намагаються виражати внутрішнє бачення людини й утілювати у своїх роботах духовні основи життя та світу. У зв'язку з цим актуально залишається думка найвидатнішого німецького і швейцарського класика модернізму та його теоретика Пауля Клеє (1879–1940), який викладав у Баухаусі (Веймар, Німеччина) в 1920–1930-х роках (був, зокрема, куратором майстерні текстилю в цьому закладі) [6, с. 53], про те, що твір художника – це органічний результат, народжений спостереженням, роздумом і, зрештою, технічним виконанням у прагненні ототожнити творче «Я» із Всесвітом. «Мистецтво не передає лише видиме, а робить видимим таємно осягнуте», – стверджував П. Клеє [6, с. 6].

Відзначимо, що кожний із вищезгаданих художників, прагнучи повідати глядачеві «таємне осягнуте», демонструє при цьому не тільки незалежність авторського слова, але й майстерне проникнення в глибини українського народного мистецтва закоріненість у багатшаровій національній культурі України. Починаючи з 2000-х років і донині, багатолікий український авторський художній текстиль розвивається в руслі загальноєвропейського художнього процесу, але на тлі шанобливого ставлення до історичних традицій національного образотворення.

Правда й те, що сучасний професійний текстиль не тільки є спорідненим з пошуками і здобутками художників-авангардистів. Для нього надзвичайно близькою і, по суті, основоположною залишається головна ідея постмодернізму, яку можна висловити так: мистецтво – це краще з усього, що створене людиною, і саме в мистецтві вона найповніше виражає свою свободу, творчу неповторність, духовність. Саме в цьому яскраво переконують найвиразніші твори провідних митців авторського художнього текстилю України в різних його царинах кінця ХХ – початку ХХІ ст.

1. *Антонич Б.-І.* Національне мистецтво: спроба ідеалістичної системи мистецтва / Богдан-Ігор Васильович Антонич // *Образотворче мистецтво*. – 1993. – № 3–4. – С. 51–56.
2. *Аполлон.* Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура : терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора. – Москва : ЭЛЛИС ЛАК, 1997. – 736 с.
3. *Власов В. Г.* Стили в искусстве : словарь / Виктор Георгиевич Власов. – Санкт-Петербург : Кольна, 1995. – Т. 1. – 672 с.
4. *Власов В. Г.* Стили в искусстве : словарь имен А–Л / Виктор Георгиевич Власов. – Санкт-Петербург : Кольна, 1996. – Т. 2. – 543 с.
5. *Власов В. Г.* Стили в искусстве : словарь имен М–Я / Виктор Георгиевич Власов. – Санкт-Петербург : Кольна, 1997. – Т. 3. – 655 с.
6. *Клеє П.* Педагогические эскизы / Пауль Клеє. – Москва : Издатель Д. Аронов, 2005. – 71 с.
7. *Лексикон* нонклассики. Художественно-эстетическая культура ХХ века / под ред. В. В. Бычкова. – Москва : РОССПЭН, 2003. – 607 с.
8. *Морозов А.* Авангард – поставангард, модернизм – постмодернизм: проблемы терминологии : круглый стол / Александр Ильич Морозов // *Вопросы искусствознания*. – Москва, 1995. – № 1–2. – С. 41–48.
9. *Печенюк Т.* Художній текстиль – реальність українського мистецького простору / Таміла Григорівна Печенюк // *Друга всеукраїнська триєнале художнього текстилю : каталог виставки* / упоряд. З. Чегусова. – Київ : НСХУ, 2008. – С. 8–11.
10. *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти* / упоряд.: Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. – Київ : РВА «Тріумф», 2005. – 384 с.
11. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zik.ua/news/2017/01/30/marko_robert_steh_bilshist_napryamiv_butsimto_rosiyskogo_avangardu_stvoryly_1034273.

SUMMARY

The article, for the first time in Ukrainian art studies, attempts to investigate peculiarities of influence exerted by European trends of the early-XXth-century classical Art Nouveau on the art of Ukrainian auctorial artistic textiles of the late XXth to early XXIst centuries. The latter turns out to be a period related to giving domestic artists a real promise of mastering a global artistic experience along with treating their own artistic criteria of creation incited by associatively complicated mode of figurative- plastic thinking.

The authoress reveals principal Avant-garde currents flowered within this realm of art. On the ground of studying the multiform creation of artists of the 1990s–2000s Ukrainian professional artistic textiles – numerous figurative and non-figurative compositions, the authoress concludes that many tapestry and textile-painting masters have been considerably influenced by such global Avant-garde trends as Fauvism, Cubism, and Abstractionism.

The article analyses the latest search by Ukrainian artists towards developing experimental artistic textiles art livening up in the early XXIst century. There is also a backtracing of origins of such innovative Avant-garde forms of modern artistic textiles as collage, assemblage, and installation acquiring vogue within the creative work of *thread and fabric* masters in recent decades.

At the same time, the researcher ascertains that such trends of classical Art Nouveau as Futurism, Dadaism, Surrealism, Tachism, Op Art, Pop Art, and Sots Art indeed have acted a wholly mediated part in formation of art of Ukrainian artistic textiles of the period under consideration.

The authoress asserts that since the 1990s hitherto, the multifaceted Ukrainian auctorial artistic textiles have developed in the riverbed of All-European artistic process, yet against the background of deferential treatment of national fine-art traditions.

Keywords: European classical Art Nouveau, Avant-garde art, Ukrainian auctorial artistic textiles, spell of the late XXth to early XXIst centuries, modern Avant-garde trends, latest forms, figurative and plastic and technological transformations.