
***Народне мистецтво
у міждисциплінарних дискурсах:
історія, теорія,
методика, термінологія***

УДК 745.52(477):7.036.1 "1930/1960"

**УКРАЇНСЬКИЙ ТЕМАТИЧНИЙ
КИЛИМ 1930—1960-х рр.
ЯК МИСТЕЦЬКА ПРАКТИКА
СОЦРЕАЛІЗМУ**

Ольга ЯМБОРКО

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0340-5436>

кандидат мистецтвознавства, доцент, викладач,
Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника,
кафедра дизайну і теорії мистецтва,
вул. Сахарова, 34а, 76000, м. Івано-Франківськ, Україна
kalyna015@gmail.com

Olha YANBORKO

*Candidate of Art Studies, Associate Professor, Teacher
Institute of Arts of Vasyl Stefanyk
Precarpathian National University,
Department of Design and Theory of Art
34a, Sakharova str., 76000, Ivano-Frankivsk, Ukraine
kalyna015@gmail.com*

**UKRAINIAN THEMATIC CARPET
OF 1930 — 1960s AS AN ART PRACTICE
OF SOCIAL REALISM**

Розглядаються чинники формування явища тематичного килимарства в українському мистецтві 1930—1960-х рр. Висвітлено специфіку розвитку цієї мистецької практики в умовах радянської тоталітарної системи та з'ясовано визначальний вплив ідеології соцреалізму на образотворчу стилістику і жанрову структуру тканого панно. Основна увага приділена тематиці килимів, ієрархії жанрів, а також показано, як цей різновид килимарства відобразився на перспективах української та інших пост-радянських національних шкіл художнього текстилю.

Ключові слова: тематичний килим, мистецтво соцреалізму, ідеологія.

The article deals with the factors of the formation of the phenomena of thematic carpet weaving in the Ukrainian art of the 1930s—1960s. The specifics of the development of this artistic practice in the conditions of the Soviet totalitarian system were highlighted, and the decisive influence of socialist realism on the visual stylistics and the genre structure of the woven panel was determined. The main focus is on carpet themes, hierarchy of genres, and also shown as this kind of carpet weaved on the prospects of Ukrainian and other post-Soviet national textile art schools.

Keywords: thematic carpet, socialist realism, ideology.

Вступ. З радянським періодом в українському художньому текстилі пов'язане формування такого явища, як тематичний килим. До 1930-х рр. українське килимарство у своїй образотворчій культурі не мало традицій картинного шпалерного ткацтва, раніше сюжетні зображення тільки фрагментарно з'являлись у народному ткацтві та в авторських розробках художників на початку ХХ ст., не стали тривалими й у навчальних методиках спеціалізованої майстерні Київського художнього інституту у 1920-х рр. Саме від 1930-х рр. тематичний килим почав системно розвиватись (реалізуючи ідеологічну програму за єдиною художньо-стилістичною моделлю на сформованій творчо-виробничій базі та у навчально-методичних практиках фахових закладів художньої освіти). Це було передумовою для майбутньої модернізації українського художнього текстилю вже у 1960-х рр. Воднораз цілеспрямоване впровадження сюжетної композиції картинного типу у килимарстві 1930—1950-х рр. належить до хрестоматійних проявів тоталітарного мистецтва, будучи прикладом директивного втручання держави у мистецький процес. Це відбувалось у всіх республіках з розвинутими ткацькими традиціями шляхом прищеплення їм методу соцреалізму. Досвід, здобутий внаслідок освоєння нової системи образу творення, мав особливе значення, оскільки кожною з національних шкіл він був по-різному осмислений, і це визначило характер розвитку їх художнього текстилю на наступних півстоліття.

Одна з перших публікацій про український радянський тематичний килим належить М. Новицькій (1948), де, незважаючи на обов'язкове ідеологічне тло, ґрунтовно і панорамно для свого часу висвітлена проблематика творення тканого панно. Надалі ця тема розвивалась у фахових монографіях про українське килимарство А. Жука «Український радянський килим» (1973), Я. Запаска «Українське народне килимарство» (1973), а також висвітлювалась у публікаціях, головню присвячених опису виставок або напрямів вітчизняного мистецтва радянського періоду (напр., А. Жук «Українська ленініана в декоративному мистецтві» (1981)). Окремий підрозділ присвячено тематичному килимарству у п'ятому томі (2016) академічного видання ІМФЕ НАН України «Історія декоративного мистецтва України» (автор тексту О. Ямборко). У зв'язку із проблемати-

кою мистецтва періоду соцреалізму, з погляду сучасності, український тематичний килим розглянутий у дослідженні О. Роготченка «Образотворче мистецтво України 1940—1960-х років: шляхи розвитку й художньо-стильові особливості» (Київ, 2016).

Мета статті — висвітлити український тематичний килими 1930—1960-х рр. як явище в художньому текстилі України ХХ ст. та мистецьку практику у межах канону соцреалізму.

Основна частина. Сьогодні, коли корпус досліджень соцреалізму доволі розлогий, можна констатувати, що саме визначення цього методу коливається від його визнання до заперечення в ототожненні з фікцією. У вітчизняному літературознавстві, де тема соцреалізму найбільше дискутується, знаходимо такі формулювання: «це система усталених нормативів, — стверджує В. Хархун, — ідеологія формування та унормування дискурсивних практик, спрямованих на створення зразкових текстів, які покликані конструювати та легітимізувати радянську ідентичність» [22, с. 8], Т. Гундорова трактує соцреалізм як своєрідну ерзац-культуру, називаючи його «досить динамічною, ієрархічною та історичною системою, в якій по-своєму повторюються ті ж самі опозиції високої і масової культур, які використовував модернізм (...), а пізніше обґрунтував і прийняв постмодернізм» [3, с. 15]. Аналогічної позиції дотримується російська мистецтвознавець О. Петровская, коли називає соціалістичний реалізм «варіантом масової культури в умовах репресивного соціалізму» [17, с. 303]. Означений діапазон поглядів на соцреалізм формувався впродовж 1990—2000-х рр. [19], виявляючи новий підхід до трактування та опису тоталітарної культури, у т. ч. внаслідок визнання чинником тут, поряд з державною політикою, низової культури: «Сьогодні стає дедалі зрозумілішим, — зазначає російський дослідник М. Лейдерман у статті 2002 р. [13], — що утворився метод соцреалізму не за вказівкою партійної влади, сталося інакше — влада чудово використовувала спрагу суспільства, засмиканого катастрофами, невизначеністю, непередбачуваністю, — у порядку, у певній добре зрозумілій (...) міфології, і всіляко тримала художню тенденцію, що народилася, додала їй статусу державного мистецтва» [19, с. 22—23]. Отже, вплив низової культури мав пасивну форму — як запит на жанрове мистецтво, оформлене зрозумілою

художньою формою. У поєднанні з державною політикою, її офіційною ідеологією, що користали мистецтвом як дидактичним засобом виховання мас, це обумовило появу методу соцреалізму, який у свою чергу, нині вже не розглядається як стиль, а визнається саме як масова культура [17, с. 313].

Одним із ключових понять у дослідженнях радянського мистецтва тоталітарного періоду є «соцреалістичний канон». Згідно з твердженням Х. Гюнтера, йдеться про «систему регулювання мистецтва», що виконує «стабілізуючу» і «селективну» функції [5, с. 8]. Вітчизняними гуманітаріями така інтерпретація широко застосовується у літературознавстві, «канон соцреалізму» тут тлумачиться як «інструмент соціальної домінації», «культурна граматика», «результат літературної комунікації» [20, с. 6], як «літературна практика, у котрій сформовані певні стильові норми і заборони; теорія, покликана виробляти та обґрунтувати доктрини; історіографічна модель літературного процесу» [22, с. 8]. Мова про «соцреалістичний канон» щодо українського образотворчого і декоративного мистецтва на сучасному етапі фахівцями окремо не ведеться. Натомість, саме цей аспект пояснює існування феномену тематичного килима, — його «унікальне значення, (...) у радянській соцреалістичній системі цінностей» [18, с. 287].

Важко погодитись з українським дослідником мистецтва 1930—1960-х рр. О. Роготченком у тому, що «єдиним об'єднавчим моментом» соціалістичного реалізму «була і залишається тема твору» [18, с. 24—25]. Радше йдеться про комплекс спільних ознак, у тому числі примат академізму щодо різних видів мистецтва незалежно від їх видової специфіки, образи як ідеологеми та іконографію сюжетів тощо. Методики соцреалізму застосовувались щодо усього тогочасного мистецтва — від кінематографу, літератури до образотворчого і декоративного мистецтва, безальтернативно вихолощуючи їх зміст і форму. Такий диктат позбавляв мистецтво власне його авторської складової, натомість підносив та захоплював здатність до мімікрії — копіювання у широкому сенсі (як ідеологічно обумовленого «наслідування природі», створення артефактів-зразків за лекалами жанрового академічного образотворчого мистецтва для масового тиражування, у т. ч. репродукцій класичних творів) перетворилось на одне з основних «творчих» завдань [23]. Декоративне мистецтво це

привело до тривалої кризи, оскільки його видовій образотворчій структурі була нав'язана модель станкового мистецтва. Типовим проявом цієї підміни понять і став тематичний килим 1930—1950-х рр., що відобразив основні засади «соціалістичного за змістом та національного за формою» мистецтва: поділ на жанри за канонами академічного станкового мистецтва, наявність ідеологізованого сюжету з дидактичним підтекстом, натурстанкову візуалізацію фігуративних композицій, формальне трактування «народності» / «традиції» у значенні доповнення для копії малярських творів. Матеріал, а також техніка виконання, що підлаштовувалась до описового реалізму взятих за основу зображень, водночас, гарантували тематичним килимам статус унікальних творів, підносили їх престиж, уподібнюючи класичним гобеленам. У результаті, в ієрархізованій системі українського образотворчого та декоративного мистецтв тоталітарної доби «безворсовий сюжетно-тематичного килима» [18, с. 284] посів особливе місце.

Інший напрям становить рефлексія тематичного килима у масовій культурі, де прагнення оздобити інтер'єр сюжетними замальовками сентиментально-ідилічного характеру оформилось у вигляді тканих, мальованих, вишитих «килимів» (як правило, тут було дотримано килимової композиції, що поєднувала поле/дно і береги з стрічковим орнаментом).

На рівні народних художніх промислів та промисловості категорію тематичних килимів з 1940-х рр. урізноманітнили орнаментальні тематичні килими, розроблені майстрами, художниками килимарських фабрик як унікальні твори. Від 1960-х рр. деякі підприємства української текстильної промисловості масово виготовляли орнаментальні тематичні килими способом жаккардового ткацтва.

Тематичний килим як мистецьке явище виник на етапі формації та апробації канону соцреалізму [4, с. 281—282] охопивши роки, що припали на період «сталінського абсолютизму» і пов'язані з цим процеси: терор, війну, повоєнну кризу, індустріалізацію. Одним із стимулів для початку системної роботи над тематичними килимами стало проведення у 1936 р. Республіканської виставки народного мистецтва [13, с. 24]. З цієї нагоди у Києві впродовж 1934—1935 рр. при Музеї українського мистецтва були організовані експериментальні майстерні [10, с. 24], до яких залучили майстрів з традиційних



Іл. 1. М. Бойчук. Тематичний килим «Обжинки». 1936. Джерело: Жук А. Український радянський килим. Київ: Наукова думка, 1973. С. 46

осередків килимарства — Решетилівки Полтавської обл., Дігтярів Чернігівської обл., Скопців Київської обл., Добровеличківки Одеської обл. для виготовлення сюжетно-тематичних килимів за картонами художників М. Дерегуса, Д. Шавикіна, Н. Рокитського, В. Касіяна, А. Петрицького. Така форма співпраці розглядалась як приклад «зближення народного і так званого професійного мистецтва на їх шляху до єдиного мистецтва комуністичного суспільства» [16, с. 27]. Західноукраїнські центри килимарства перейняли такий досвід у 1940-х рр., відтак ця практика стала всеукраїнською і була широко застосована у навчально-методичних програмах профільних художньо-освітніх закладів — Київського художньо-промислового училища, Вижницького училища прикладного мистецтва на Буковині, Косівського технікуму народних художніх промислів ім. В. Касіяна, Львівського училища прикладного мистецтва ім. І. Труша і Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва. Килимарські артіль також долучились до цього процесу: Решетилівська артіль ім. Клари Цеткін та Косівська артіль ім. Т. Шевченка освоїли виробництво тематичних килимів у 1947—1949 рр. [14, с. 155], Гли-

нянська артіль «Перемога» [8, с. 30] — 1953 року, Хотинська фабрика художніх виробів ім. Н. Крупської — з 1960-х рр. Водночас, у 1960-х рр. тематичне ткацтво поступово розвинулось у нову для українського художнього текстилю форму тканого панно/тканої структури — гобелен. Із тематичним килимом український гобелен пов'язували тема і до 1980-х рр. — сюжет, однак його художньо-образна структура вже не базувалась так безпосередньо на морфології килимарства, відкриваючи шлях новим підходам та джерелам, їх симбіозу та видозмінам аж до «текстильного шалу» і «мистецтва волокна» 1990-х — початку ХХІ століття.

У контексті пропагандистської естетики тоталітарного мистецтва тематичні килими виконували суто репрезентативну функцію, вони призначались для виставок, після чого їх передавали у фонди музеїв, для громадських будівель [16, с. 32] або дарували [13, с. 132] (цей досвід, успадкований саме від 1930—1950-х рр., нині надзвичайно поширений у Таджикистані, Дагестані, де килими з портретами фотографічного зображення замовляють як цінний подарунок рідним, колегам, представникам влади). За кількома винятками (два килими за картинами Д. Шавикіна та В. Вовченка для Музею Леніна у Києві 1940—1941 рр. [16, с. 30]), проекти таких килимів в Україні адресно для інтер'єрів не створювались, тож елементом архітектури у 1930—1950-х рр. вони так і не стали, хоч розглядались як «один із видів монументального мистецтва» [16, с. 30]. Надання такого статусу тканому панно — тематичному килимарству і гобелену — загалом відрізнятиме програму розвитку художнього текстилю радянського часу 1930—1980-х рр.

Позаяк програмова мета соцреалізму передбачала творення мистецтва «соціалістичного змісту та національної форми», у контексті чого ставилось завдання «ідейної переробки і виховання трудящих» [5, с. 12], тематичні твори тут мали першорядне значення — у живопису тематична картина, у графіці — тематична серія, у скульптурі — портрет, багатофігурні композиції, монументальна пластика. Орієнтиром для формування їх тематичного репертуару слугували виставки (мистецькі та досягнень народного господарства), особливо ювілейні. Оскільки соцреалізм використовував методологію академічного мистецтва, тож тематика опиралась на жанри фіксуєючи ієрархію

цінностей ідеології тоталітаризму, а репертуар сюжетів поділявся згідно тем [2, с. 377—380]. З огляду на пропагандистський характер соцреалізму всіх їх пронизувала патетика, покликана змалювати життя «радянського народу» у його утопічній поетичній, за визначенням, дійсності. При цьому теоретиками «методу» довго дискутувалась проблема інструментарію, критеріїв і самого трактування соцреалізму з позицій прочитання його «ідеалів», що балансувало між «революційним», «критичним» реалізмом та романтизмом [7]. У таких дискусіях в епоху сталінського терору — від часу заснування Спілки письменників СРСР 1932 р., Першого всесоюзного з'їзду Спілки письменників 1934 р. — упродовж 1940-х рр. — виробилась догматика соцреалізму як мистецтва партійного, безконфліктного, зосередженого на зображенні позитивних сторін життя у типових образах «ідеального художнього змісту» [6, с. 236], у цьому контексті масовість і народність розглядались як тотожні поняття [1, с. 170—171].

Провідним жанром у тематичному килимі довгий час — від 1930-х аж до 1980-х рр. залишався портрет. Це відповідало критеріям радянської ідеології, особливо у її тоталітарній фазі, коли творився сакралізований культ вождя. Властиво, вже цим виявлялась тенденційна політизованість та партійність мистецтва соцреалізму, для якого культ вождя був центром його структури [1, с. 215]. Такий жанр у тематичних килимах значно розвинувся, популярними тут стали портрети історичних постатей, письменників тощо. Ця тенденція в українському килимарстві і гобелені тривала до 1980-х рр. і стрімко згасла після 1990-х рр., разом із набуттям державної незалежності України. На противагу, тематичні килими з портретами, виконані за композиційними лекалами 1930—1950-х рр., перетворились на актуальну пострадянську практику у Дагестані, Туркменістані, Казахстані, Азербайджані — регіонах з традиційно патерналістським менталітетом, зокрема у їх системі суспільно-політичних відносин.

У 1930—1950-х рр. у тематичних килимах побутували два основних типи портретних композицій: фігуративні — на тлі колгоспних, індустріальних пейзажів, кабінетів, що вказували на характер діяльності представлених осіб, та погрудні, центральне зображення яких часто оздоблене широким декоративним бордюром — він був одночасно інформа-

тивним доповненням та надавав килиму так званого місцевого колориту. Перші українські тематичні килими портретного жанру в дусі соцреалізму змалювали Сталіна, Леніна, Орджонікідзе, Ворошилова. У цьому контексті впродовж 1930—1940-х рр. розлогий діапазон сюжетів мали, насамперед, зображення Сталіна — від погрудь до складних багатофігурних композицій, як у килимах «Й.В. Сталін серед народу» за проектом Н. Рокицького (1937), «Сталінська конституція» і «Сталін на трибуні надзвичайного VIII з'їзду Рад в 1936 р.» за проектами Д. Шавікіна, «Спасибі великому Сталіну від трудящих Гудульщини» за ескізом В. Гуза, «Сталін і діти» А. Петрицького, «Сталін» В. Седляр, «Сталін серед народу» тощо. Треба зазначити, що для українського тематичного килима радянського періоду саме сталінська тематика виявилась тим чинником, який визначив кодифікування його ідеологічно-мистецької програми, на відміну, приміром, від літератури, де таку функцію виконувало освоєння образу Леніна [21, с. 33—34]. У наступні десятиліття, зокрема у зв'язку з розвінчанням культу особи у 1950-х рр., сталінська тематика втратила актуальність, втім укладений тут мотив оспівування вождів зберігся і її основним об'єктом надалі стала ленінська тема (цю тенденцію, що була загальнодержавною політикою, добре ілюструє зміна топонімів на прикладі символічних для радянської історії міст — Сталінграда, якому у 1961 р. повернули попередню назву «Волгоград» та Ленінграда — назва якого залишалась незмінною до краху СРСР у 1991 р.). Тож ленініана до кінця 1980-х рр. становила один з пріоритетних — офіційних, а тому обов'язкових тематичних напрямів соцреалізму. У декоративному мистецтві ленініана, за твердженням дослідника українського художнього текстилю А. Жука, була найвиразніше відтворена у килимарстві (у т. ч. гобелені) [11, с. 9].

Критерії соцреалізму щодо візуалізації теми з 1960-х рр., а в тканому панно — у 1970—1980-х рр., суттєво змінились. Теоретики пояснювали це трансформацією способу мислення тогочасної людини внаслідок науково-технічного прогресу, появи нових засобів масової інформації: «Людина виявляється здатною у «малому» бачити «більше». І цілком закономірно це призводить до активізації асоціативно-символічних форм вираження у мистецтві. Так, —

підсумовує Л. Мочалов, — сучасний реалізм застосовує мову тропів» [15, с. 21]. У контексті ткані ленініани ця видозміна була тим більш очевидною, на що, приміром, вказує один із ранніх тематичних килимів такої тематики «Ленін і діти» за проектом В. Касіяна (1936) порівняно з гобеленами «Ідеям Леніна вірні» Л. Товстухи 1970-х рр. чи «Ленін з нами» І. Литовченка (1979). Поглиблення образотворчої мови для українського тематичного тканого панно виявилось ще й тією гранню, яка розмежувала власне тематичний килим і гобелен.

Поряд з ленініаною, провідною її альтернативою була шевченківська тематика. Плекання своїх національних героїв, звернене передусім до діячів культури з «дорадянського» історичного минулого, мало місце у кожній з колишніх республік СРСР. Це відбувалось зі згоди та під пильним наглядом держави, будучи елементом заграванням радянської ідеології із «національним питанням» і свідчило про її контроль над цим процесом, у тому числі засобом визначення кола персоналій і дозволених тем — коли в Грузії оспівували поетів Шота Руставелі, в Азербайджані — Нізамі, в Туркменістані — Матхумкулі, а в Росії — Пушкіна, то саме Тарас Шевченко виявився основним героєм народницьких рефлексій українців. Вибір персоналій і включення їх до республіканських версій канону соцреалізму були спрямовані на якомога масовий — «народний» ефект, тому опирались на фольклоризованих представників національної культури. Це мало гарантувати краще засвоєння мистецької моделі соцреалізму у відповідних республіках. Далі така колонізація відбувалась шляхом вкладання національної тематики у розроблені художньо-композиційні схеми, прикладом чого є килими «Т.Г. Шевченко у рідному селі» за ескізом Кодієва (1940-ві рр.), І. Литовченка «Т.Г. Шевченко» (1961). Якщо шевченкіана виокремилась у розлогий напрям українського мистецтва радянського періоду та культури загалом, то висвітлення образу Богдана Хмельницького (А. Жук «Богдан Хмельницький під Львовом» (1949), Л. Товстуха «Богдан Хмельницький» (1955), П. Коротич «Ювілейний» (1957)), що директивно популяризувалось з боку держави як символ історичного союзу українського та російського народів, майже не виходило за протокільні рамки, а відтак не здобуло такого ж піднесення і поширення.

У радянському мистецтві особливе значення надавалось темі праці, що крім очевидного ідейно-дидактичного сенсу, за твердженням У. Федорів, надбала ознак естетичної категорії, будучи потрактована адептами соцреалізму як причетна до моменту творення «прекрасного», «щасливого», «кращого», «світлого» [20, с. 104—105]. Чи не у всій повноті цей зміст у контексті українського образотворчого мистецтва втілює малярське тематичне полотно Т. Яблонської «Хліб» (1949) із зображенням колгоспниць на току. Поетизація колективної праці селян відображала актуальний мотив політики держави, що полягав у створенні «селянського раю» — колгоспів та, відповідно, — у повномасштабній зміні соціальної ідентичності селянина [20, с. 109]. В українських тематичних килимах цей аспект так само був зауважений і неабияк розвинутий, на початках переймаючи досвід художників-бойчуків, зокрема іконографічні мотиви побутових сюжетів з життя українського села. Оскільки школа бойчуків у 1930-х рр. зазнала нищівної критики та репресій, її представники намагалися продовжувати свою мистецьку практику з огляду на диктат ідеології соцреалізму. Тому фігуративній композиції килима «Обжинки» (1936) (Іл. 1) М. Бойчук дав об'ємно-просторове трактування форми, у такому ж дусі виконували картони для килимів А. Петрицький, В. Седляр, А. Овчинников, О. Мизін, М. Рокицький та інші. Не зважаючи на це, діяльність художників-бойчуків розглядалась як «намагання впливати на мистецтво тематичного килима», намір «прищеплювати тут, як і в інших галузях мистецтва, примітивізм, ... повернення до площинних старих зразків мистецтва і відрив від радянської дійсності» [16, с. 25].

Жанровим лейтмотивом теми праці в українському килимарстві слугували сюжети про збір урожаю («Повернення з поля» (1935) та «Збір плодів» М. Дерегуса (1936), «Обжинки» М. Бойчука (1936), «Жнива» Н. Азовського (1930-ті рр.), «Збір яблук» І. Падалки (1930-ті рр.), «На городі» Л. Розенберг (1930-ті рр.) та ін.). Поетика тих сюжетів у мистецтві соцреалізму 1920—1950-х рр. мала характерну особливість — іконографічні доповнення у вигляді механізаторських пристроїв, переважно тракторів, що мало засвідчувати перехід селянства з архаїчного минулого у радянську дійсність та світле «колгоспне» майбутнє: «Оріть ним ваші зем-

лі, єднайтесь навколо нього, навколо робочого класу... Трактор, машина в полі та організованість ваша виведуть вас із нужденного животіння, поставлять на ноги ваше роздрібне й нерентабельне господарство» [12, с. 72] — так ця риторика звучить в оповіданні Івана Ле «Змичка» (1925). Саме поява трактора символічно і кардинально порушує патріархальний устрій українського села, змальований Олександром Довженком у фільмі «Земля» (1930).

Таким чином, формування образу героя-селянина утверджувало ідеологію партії про колективізацію та «єдиний фронт» радянського народу у процесі побудови нового суспільства» [20, с. 111]. Видимі обриси таких перетворень з'явилися у повоєнний період, що демонструють тематичні килими І. та М. Литовченків «Радянська Україна» (1960) і «Т.Г. Шевченко» (1961). У килимі «Т.Г. Шевченко» зміни показані безпосередньо — Україна «дожовтнева» та Україна «радянська» виведені низкою мікросюжетів обабіч центрального портрета Кобзаря (Іл. 2). Пригнобленню українського народу (селян) в «дожовтневий період» тут протиставлені розбудова (архітектура села/міста), індустріалізація країни (сталевари, Дніпрогес), оптимізм трудящих (селяни, робітники) і впевнений поступ у майбутнє радянської сім'ї.

Оспівування трудових буднів породило низку інших сюжетів ідилічно-пасторального змісту (на радянський манер), які в українському тематичному килимі 1930—1950-х рр. доволі фрагментарно представлені. Сюди належить килим за картоном В. Овчиннікова «Молодий Донбас» (1936), де молода пара поводить своє дозвілля на набережній, за якою видніється пейзаж індустріального міста. У «Весняній пісні» Г. Пустовійта (1930-ті рр.) показано гурт радянських піонерів під час літнього відпочинку у піонертаборі. В обох випадках дотримано необхідної умови — композиції містять відповідні до ситуації атрибути «радянського способу життя». Альтернативи бути не могло, оскільки відсутність у творах таких ознак розцінювалась критикою як хибний ухил, що «не відображає соціалістичного будівництва» [16, с. 27].

До оригінальних напрямів килимарства 1930—1940-х рр. належить батальний жанр. Його актуальність виявилась тимчасовою — у період, коли українське ткане панно зазнало найбільшого впливу станкового мистецтва. З ідеологічних міркувань



Іл. 2. І. Литовченко. Тематичний килим «Тарас Шевченко». 1961. Джерело: Жук А. Український радянський килим. Київ: Наукова думка, 1973. С. 46

військовій тематиці завжди надавалась особлива увага у радянському мистецтві, стимулюючи в суспільстві патріотичні настрої способом нагнітання загрози — за словами І. Голомштока, це загалом спільна риса тоталітарних режимів, котрі «або ведуть війну, або святкують перемогу, або готуються до нової війни» [1, с. 224—225]. Ключовим консолідуючим чинником тут слугував образ ворога, який часто залишався не персоналізованим, будучи уявним [16, с. 117—126]. Так, за рамки композиції антигероя виведено у килимах Д. Шавикіна «Червоні партизани» (1937) і «Звільнення Києва», В. Вовченка «Жовтень», де абстрактна «близькість ворога» зумовлює напруженість ситуації, динаміку постатей та пейзажу навколо. Взірець ткацтва на згадану тематику — килим за ескізом Д. Шавикіна «Ворошилов приймає парад червоного козацтва» (1935) у композиційному сенсі є реплікою класики батального живопису — «Здачі Бреди» Веласкеса, а стилістично (реалістичним трактуванням форми, бордюрами з вензелями) виказує уподібнення європейським шпалерам XVII—XVIII ст. Цей килим, створений в експериментальних майстернях Музею українського мистецтва для Республіканської виставки 1936 року, виявився для ткаць з вітчизняних осередків килимарства ґрунтовною студією з освоєння нової системи образотворення та ткацької майстерності. У цій багатофігурній композиції із складними ракурсами вершників на конях майстриням вдалося відтворити пластику рисунка та досягти детальної правдоподібності.

Упродовж 1940—1950-х рр. у тематичному ткацтві відбулось розгалуження на сюжетно-тематичний килим картинно-фігуративного характеру та орнаментально-тематичний, де радянська символіка перетво-

рювалась на частину візерункової композиції (Е. Бережна «В.І. Ленін» (1941), П. Коротич «Дружба народів» (1954), «Кремль» (1955, виконаний у Решетилівці), О. Машкевич «Килим ювілейний» (1957), І. Пастух «Герб СРСР» (1967), Н. Бабенко «Герб УРСР» (1967) та ін.). Паралельно та ж тенденція розвивалась в інших видах декоративно-прикладного мистецтва (вишивці, керамічному розписі, тощо), головню як авторські твори для виставок або унікальна сувенірна продукція [13, с. 89]. Подібно як свого часу гербова атрибутика Російської імперії фольклоризувалась в українській народній художньо-матеріальній культурі завдяки кралецьким рушникам, жіночим прикрасам-дукачам, так само символи Радянського Союзу легітимізувались у масовій свідомості різних національних середовищ тропами притаманної їм образотворчої мови — переплітаючись з мотивами народного килимарства, кераміки, вишивки, дереворізьблення тощо. Така форма тематичного килима протривала до 1990-х рр. — довше, ніж сюжетно-тематичний килим, який із середини 1960-х рр. поступово трансформувался у гобелен, що знаменувало новий етап в історії українського художнього текстилю.

Висновки. Відтак можемо стверджувати, що український тематичний килим 1930—1950-х рр. є продуктом радянської тоталітарної системи, створеним на засадах соцреалізму — «соціалістичного за змістом та національного за формою» мистецтва. Програма розвитку тематичного килима була строго ідеологічно мотивованою і втілювалась під впливом академічного підходу, шляхом беззаперечного уподібнення станковому малярству — від його жанрової структури до стилістично-образної. Тут задокументовані основні теми, сюжети та іконографічні моделі соцреалістичного канону, призначені возвеличувати культ вождів і конструювати образ нової радянської дійсності. Водночас, з огляду на відсутність в українському художньому текстилі традиції сюжетно-фігуративного ткацтва, тематичний килим 1930—1950-х рр. виявився тим явищем, яке уможливило широке й системне опанування цією образотворчою технологією і сприяло появі новаторських мистецьких практик у вітчизняному текстилі другої половини ХХ століття.

1. Голомшток И. Тоталитарное искусство. Москва: Галарт, 1994. 296 с.

2. Голомшток И. Язык искусства при тоталитаризме. *Континент*. 1976. № 7. С. 331—391.
3. Гундорова Т. Соцреализм: між модерном і авангардом. *Слово і Час*. 2008. № 4. С. 14—21.
4. Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона. *Соцреалистический канон* / под. общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 281—288.
5. Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств. *Соцреалистический канон: сб. науч. ст.* / под. ред. Х. Гюнтер, Е. Добренко. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. С. 7—15.
6. Днепров В. Идеальный образ и образ типический. *Новый мир*. 1957. № 7. С. 218—236.
7. Добренко Е. Социалистический реализм и реальный социализм. *Colloquia*. 2004. № 18. С. 57—91.
8. Добрянська І., Запаско Я. Килимарство артілі «Перемога» в с. Глиняни Львівської області. *Матеріали з етнографії та художнього промислу*. Вип. II. Київ, 1956. С. 21—23.
9. Жданов А. Советская литература самая идейная, самая передовая литература в мире: речь на первом всесоюзном съезде советских писателей. Москва: Художественная литература, 1934.
10. Жук А. Український радянський килим. Київ: Наукова думка, 1973. С. 167.
11. Жук А. Українська лєнініана в декоративному мистецтві. *Образотворче мистецтво*. 1981. № 4. С. 9—11.
12. Ле І. Змичка. Твори: в 3 т. Київ: Держ. вид-во худ. літ-ри, 1955. Т. 1. С. 64—75.
13. Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи». *Вопросы литературы*. 2002. № 4.
14. Манучарова Н. Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР: (За матеріалами виставки 1949 р.). Київ: Вид-во АА УРСР, 1952. 175 с.: іл.
15. Мочалов Л. Проблема реализма в советском искусстве. *Проблемы современного искусства*. Москва: Советский художник, 1986. С. 15—22.
16. Новицька М. Тематичний килими Радянської України. *Вісник Академії архітектури УРСР*. 1948. № 4. С. 24—32.
17. Петровская Е. Соцреализм: высокое низкое искусство. *Безымянные сообщества*. Москва: Фаланстер, 2012. С. 384.
18. Роготченко О. Образотворче мистецтво України 1940—1960-х років: шляхи розвитку й художньо-стильові особливості. *Дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвозн.* Спеціальність 26.00.01. Теорія та історія культури (Мистецтвознавство). Київ, 2016. 488 с.
19. Свербілова Т. Проект національної ідентифікації вітчизняного соцреалізму та драма 30-х років ХХ ст. *Слово і Час*. 2008. № 4. С. 21—29.
20. Федорів У. Соцреалістичний канон в українській літературі: механізми формування та трансформації. *Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук*.

- Спеціальність 10.01.06 теорія літератури. Львів, 2016. 227 с.
21. Хархун В. Ленініана як естетичний проект. *Слово і Час*. 2008. № 7. С. 33—43.
 22. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. *Автореферат дис.на здобуття наук.степеня доктора філологічних наук*. Спеціальність 10.01.06 теорія літератури, 10.01.01 українська література. Київ, 2010.
 23. Янковская Г. Художники в годы позднего сталинизма: Повседневная жизнь и(ли) идеология. *Slavica Lundencia*. 2002. № 22. P. 269—286.
- REFERENCES
- Golomshtok, I. (1994). *Totalitarian art*. Moscow: Galart [in Russian].
 - Golomshtok, I. (1976). The language of art under totalitarianism. *Kontinent*, 7, 331—391 [in Russian].
 - Gundorova, T. (2008). Socialist realism: between modern and avant-garde. *Slovo i Chas*, 4, 4—21 [in Ukrainian].
 - Gjunter, H. (2000). The Life Stages of the Socialist Realism Canon. In H. Gjuntera, E. Dobrenko (Ed.), *Socrealisticheskij kanon* (pp. 281—288). St. Petersburg: Academic project [in Russian].
 - Gjunter, H. (2000). The totalitarian state as a synthesis of the arts. In H. Gjuntera, E. Dobrenko (Ed.), *Socrealisticheskij kanon* (pp. 7—15). St. Petersburg: Academic project [in Russian].
 - Dneprov, V. (1957). Ideal image and image typical. *Novyj mir*, 7, 218—236 [in Russian].
 - Dobrenko, E. (2004). Socialist Realism and Real Socialism. *Colloquia*, 18, 57—91 [in Russian].
 - Dobryans'ka, I., & Zapasko, Ja. (1956). Carpet weaving artillery «Victory» in the village of Glynyany, Lviv region. *Materials on ethnography and artistic production* (Vol. II, pp. 21—23) [in Ukrainian].
 - Zhdanov, A. (1934). *Soviet literature is the most ideological, most advanced literature in the world: speech at the first All-Union Congress of Soviet Writers*. Moscow: Hud.lit. [in Russian].
 - Zhuk, A. (1973). *Ukrainian Soviet carpets*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
 - Zhuk, A. (1981). Ukrainian Leniniana in decorative art. *Obrazotvorche mistectvo*, 4, 9—11 [in Ukrainian].
 - Le, I. (1955). Zmichka. In I. Le (Ed.). *Writings* (pp. 64—75). Kyiv: Derzh. vid-vohud. lit-ry [in Ukrainian].
 - Lejderman, N. (2002). Trajectories of the «experimental era». *Questions of literature*, 4 [in Russian].
 - Manucharova, N. (1952). *Decorative and applied art of the Ukrainian SSR: (According to the exhibition materials 1949)*. Kyiv: Vid-vo AA URSR [in Ukrainian].
 - Mochalov, L. (1986). The problem of realism in Soviet art. Problemy sovremennogo iskusstva. In L. Mochalov (Ed.). *Problems of Modern Art* (pp. 15—22). Moscow: Sovetskij hudozhnik [in Russian].
 - Novytska, M. (1948). Thematic Carpets of Soviet Ukraine. *Visnyk Akademiyi arkhitektury URSR*, 4, 24—32 [in Ukrainian].
 - Petrovskaja, E. (2012). Socialist Realism: High Low Art. In E. Petrovskaja (Ed.). *Unnamed: Community*. Moscow: Falanster [in Russian].
 - Rohotchenko, O. (2016). *Fine Arts of Ukraine 1940—1960s: ways of development and artistic and stylistic peculiarities*. (Doctoral dissertation). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
 - Sverbilova, T. (2008). The project of national identification of national social realism and drama of the 30-th of the twentieth century. *Slovo i Chas*, 4, .21—29 [in Ukrainian].
 - Fedoriv, U. (2016). *Socialist Realistic Canon in the Ukrainian Literature: Mechanisms of Formation and Transformation*. (Ph.D. dissertation). *Ivan Franko National University of Lviv* [in Ukrainian].
 - Kharkhun, V. (2008). Leniniana as an aesthetic project. *Slovo i Chas*, 7, 33—43 [in Ukrainian].
 - Kharkhun, V. (2010). *Socialist Realistic Canon in the Ukrainian Literature: Genesis, Development, Modifications* (Dr. philos. sci. diss. abstr.). Kyiv [in Ukrainian].
 - Jankovskaja, G. (2002). Artists in the years of late Stalinism: Everyday life and (or) ideology. *Slavica Lundencia*, 22, 269—286 [in Russian].