

ство, ткацтво), а також мистецтво експериментального текстилю можна віднести до сфери дизайну текстилю. Про це свідчать публікації в таких сучасних журналах з дизайну, як: «Салон», «Интерьер+дизайн», «Табурет», «Мезонин», «Дом и интерьер», «International textile» тощо.

1. Декоративно-ужиткове мистецтво: Словник / Упор.: Я. Запаско, І. Голод, В. Білик, Я. Кравченко, С. Лупій, В. Любченко, І. Мельник, О. Чарновський, Р. Шмагало. – Л., 2000. – Т. 2.
2. Кусько Г. Біля джерел українського гобелена // Жовтень. – 1985. – № 11.
3. Нечипоренко С. Декоративні тканини та килими України. – К., 2005.
4. Українська вишивка: сучасний стан, проблеми, перспективи розвитку // Матеріали Всеукраїнського семінару-практикуму 19–20 квітня 2002 р. – Черкаси, 2002.
5. Захарчук-Чугай Р. Українська народна вишивка. – К., 1988.
6. Яковец І. II триеннале художественного текстиля в контексте сучасного професійного мистецтва // Вісник ХДАДМ. – Х., 2008. – № 4.
7. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005.

Ольга Ямборко

«АСОЦІАТИВНИЙ НАПРЯМ» ЯК ЕТАП МОДЕРНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ГОБЕЛЕНА 1980–1990-х РОКІВ

У другій половині 1980-х рр. у вітчизняному художньому текстилі набуває поширення т. зв. асоціативний гобелен. Його поява намітилася ще в середині 70-х рр. ХХ ст. і була пов'язана зі зміною поколінь, приходом нової генерації митців. Вітчизняна дослідниця А. Беляєва виокремлює в українському гобелені 1970-1980-х рр. два основні напрями: сюжетний та асоціативний, які ідентифікує з двома школами: київською та львівською [1].

Асоціативний гобелен як стала тенденція сформувався у другій половині 1980-х рр. та утвердився як провідна форма мистецької практики у 1990-х рр. Цей напрям зумовив зміну художньої моделі гобелена. Відбулася типологічна переорієнтація – монументально-декоративне панно поступилося декоративному, камерним формам. У зображальному плані художники дедалі частіше звертаються до знака, символу, прагнучи творити семантично-наповнений текст, певний візуальний код. Названі чинники – характеризують процес станковізації в мистецтві гобелена. Аналогічні процеси можна спостерігати практично в усіх видах декоративного мистецтва, що свідчить про посилення в ньому станково-декоративного напрямку [2].

Асоціативна течія бере початок у текстильній пластиці та функціонує як зображувальна структура. Саме тому можна виокремити два основні типи утворення образу, їх формули: «матеріал – образ» та «іконографія – образ». Пластичний матеріал (у текстилі – нитка, волокно, фактура) діє на тактильному рівні, тобто сенсорно, і на його основі будує образ і зв'язок з реципієнтом. Цей спосіб сприйняття умовно можна назвати «імпресіоністичним». Іконографічний образ оперує т. зв. «знаками-символами», що утворюють візуальний текст зображення – концепцію, що часто передбачає багатовекторність трактувань. Це і є реалізацією того, що З. Чегусова називає «поглибленням інтелектуального чинника» [2, 24] як показника станково-декоративного напрямку в декоративному мистецтві.

Першими творами даної течії стали гобелени Н. Паук «Заморозки» (1973), «Весняні дощі» (1976) та Л. Крип'якевич «Місто князя Лева» (1970-ті рр.), їхня спільна робота «Плаї» (1978). У цих роботах художники апробували нові підходи до текстильного матеріалу – зосередилися на його фактурних і пластично-виражальних можливостях. Такий «асоціативно-імпресіоністичний» тип розробок має широкі перспективи у творах на тему природи. Він відображений у доробку вітчизняних митців 1990–2000-х рр., приміром художниці І. Баричевої. Проте це не основна форма реалізації асоціативного образу – українські майстри гобелена залишаються прихильниками класично тканої структури. Таким чином, перевага надається тканій композиції «малярського типу» перед пластичними, об'ємно-просторовими розробками.

Асоціативний гобелен як цілісне явище сформувала плеяда молодих митців. Це переважно випускники ЛДІПДМ середини 70-80-х рр. ХХ ст. Послідовно впроваджувати цей стиль у своїй творчості почала О. Риботицька (1970 року випуску, далі – р. в.), О. Куца (1974 р. в.), Л. Гошовський (1973 р. в.), О. Парута-Вітрук (1977 р. в.), В. Ганкевич (1978 р. в.), Н. Пікуш (1980 р. в.), Л. Квасниця-Амбіцька (1982 р. в.), С. Бурак (1984 р. в.), Т. Ядчук-Богомазова (1987 р. в.), А. Попова-Хижинська (1997 р. в.), Б. Губаль (1978 р. в.) та ін. Сукупно творчість цих та більшості інших митців художнього текстилю сьогодні представляє львівську школу гобелена. Водночас ідеться не про локальне угруповання художників (його представники працюють в усіх регіонах України), а передусім про школу-носія певної культури образу, образотворчу модель гобелена, художнього текстилю в цілому, першоосною, фразеологічною константою якої є знак, колір-символ. Їх джерелом, у свою чергу, є народне мистецтво – килимарство, ліжникарство, писанкарство. Ще у 70-ті – середині 80-х рр. ХХ ст., як зазначає О. Голубець, важливою заслугою майстрів художнього текстилю був акцент на змістовності окремо взятих елементів орнаменту, в яких віддзеркалені таємничі знаки-символи минулого [3].

Використання художниками знака в канві твору заслуговує на окрему увагу. Сандра Калнієте у своїх дослідженнях образності латиського гобелена 70–80-ті рр. ХХ ст. розрізняє образ *декоративний*, побудований «начебто з випадкових співвідношень фактур, різних матеріалів чи кольорових ефектів» [4, 20], та *декоративно-асоціативний*, що «намагається втілити більш ємний зміст, який містить ознаки, натяки, котрі для глядача слугують імпульсом до роздумів у певному тематичному напрямі» [4, 20]. Такий образ повинен мати внутрішній простір, інакше він стає надто прямолінійним.

Спочатку абстрактна форма розроблялася асоціативно-імпресіоністичним шляхом, тобто з метою створення виразного образу. У словнику *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* – це образ, який не обмежується об'єктивним порівнянням двох відомих реалій, а встановлює суб'єктивне порівняння між відомим предметом і предметом, який формально не має з ним нічого спільного за своєю вагою, об'ємом, кольором, але продукує в авторському сприйнятті враження, аналогічне тому, що продукує перший [5]. Цю практику ілюструє гобелен-триптих Н. Паук «Поле» (1982), О. Риботицької «Мелодія лісу» (1990) і триптих О. Парути-Вітрук «Море» (1994). У цих творах кожна з художниць користується мовою абстрактних узагальнень. Так, Н. Паук будує образ графічно: лінією та плямою передає асоціативний лад, навіяний спогляданням поля, компонентами якого є горизонт, небо, земля і вітер. Водночас монохромна бежево-коричнева гама органічно відтворює стан чи то осінньої природи, чи то провесни. «Мелодія лісу» у трактуванні О. Риботицької – це ритм геометризованих компонентів. У гобелені «Море» О. Парута-Вітрук як асоціативний ряд використовує такі образ-

ні компоненти, як суша, море, небо. Ключовим засобом тут є колір, що й персоніфікує їх на тлі графічно однорідної структури. У зазначених роботах абстрактна форма чи мотив відіграють роль асоціативно-імпресіоністичної паралелі. Така модель присутня в гобеленах середини 80–90-х рр. ХХ ст. Вона передувала появі асоціативно-знакової моделі з її цілеспрямованим застосуванням знака-символу. Ця тенденція відображає інтерес митців до створення твору-тексту.

Так, Т. Ядук-Богомазова вводить у канву гобелена-диптиха 1992 р. «Відлуння віків» архаїчний знак-символ родючості землі – ромб і ромб з крапкою, безпосередньо апелюючи до його значення – відтак відбувається уточнення змісту композиції та скерування процесу сприйняття. Це є основним мотивом посилення ролі знака в системі художнього твору рубежу 1980–1990-х рр. Митців не задовольняло конкретно-предметне зображення, оскільки воно не завжди спроможне відтворити ідею, поняття.

Втрата семантики архаїчного знака в професійному мистецтві часто компенсується появою нового змісту. Художники створюють свою знакову систему або шляхом інтерпретації автентичного зразка, або продукуванням індивідуальної знакової системи.

Знак-символ покладено в основу гобелена О. Левадного «Середохрестя» (1992), у якому текст зображення складається з ряду знаків-символів, таких як хрест, яйце, птах, трикомпонентний поділ вертикалі, використання антитези «чорне – біле». Тут художник близький до позицій абстрактного образу. За визначенням словника. *Dictionnaire de poetique et de rhetorique* – це загальний термін, що означає спосіб представлення суті буття, способів існування, динаміки предмета чи взаємного розміщення групи предметів [5, 545, 546]. Гобелен О. Левадного у цьому контексті відображає певну світоглядну концепцію.

Паралель «Середохрестю» в образотворчому мистецтві можна віднайти серед багатьох творів кінця 1980-х – 1990-х рр. Наприклад, у графіці І. Боднара, який стержнем своїх композицій неодноразово обирає символіку хреста, по-різному її висвітлюючи. У композиціях «Трагедія народу» (1988) чи «Пам'яті жертв голоду на Україні 1933 року» (1989) хрест постає символом страждань. На більш універсальний зміст цього знака вказує назва іншого твору І. Боднара – «Вертикалі і горизонталі нашого життя» (1990). Хрест є центральним зображенням-підтекстом цієї композиції. Прикладом авторського формування знакового тексту, не пов'язаного з традиційними знаковими системами є «Взаємозв'язок» (1990) І. Боднара. Тут на низування безпредметних форм, конкретно не ідентифікованих, слугує певним асоціативним полем для глядача, в якому він може розвивати своє сприйняття. При цьому визначальну роль відіграє назва твору, що диктує кінцевий результат. Звідси ще одна особливість асоціативно-абстрактного образу – назва твору, що виступає активним чинником, подекуди вирішальним у процесі сприйняття такого твору. Оскільки асоціативно-абстрактна модель зображення порівняно із сюжетною (конкретно-предметною) зазвичай багатозначна й мобільніша, її творча мета реалізується в діалозі автора й глядача. Назва твору за цих умов репрезентує сторону художника-автора й визначає систему координат, у межах якої відбувається сприйняття окремого твору. Абсолютизацією такої ситуації можна назвати гобелен Б. Губаля «Історична знахідка» (2000). Художник зводить всю зображувальну ідею твору до індивідуально модифікованого знака. За таких умов твір має перспективу автономного існування у двох системах сприйняття – творця та глядача, єдиним зв'язком при цьому залишається назва.

Окреслені щодо гобелена аспекти розвитку асоціативного образу трапляються й у інших галузях. Наприклад, у живописі засади асоціативно-імпресіоністичного образотворення програмно втілює в життя творча група «Живописний заповід-

ник», заснована 1992 р. Ядро угруповання формують Т. Сільваші, А. Криволап, О. Бабак, О. Животков, М. Гейко, М. Крищенко. За концепцією фундатора угруповання Т. Сільваші, «картина – річ, предмет на стику двох світів. Перетин цих меж – явище мови кольору. Колір – реальність, що належить до царини феноменального». У своїх полотнах Т. Сільваші демонструє занурення в «матерію» кольору, звертається до її тактильних якостей, колір-емоцію, колір-стан, доповнює «колір-дотик». Цю ідею розвиває й О. Животков. Картини художника лаконічно прості і водночас нюансово багаті, безсюжетні, не фігуративні, часто позбавлені будь-яких атрибутів зображення, вони, однак, виражально місткі, просторові та за своєю природою пов'язані з пейзажем. О. Животков не захоплюється експресивними властивостями кольору, надає перевагу тону, лесируванню, що дозволяє на майже однорідному тлі створити ефект багатозначності. Враження доповнює текстура фарби. Засоби, якими автор досягає чуттєвості образу, мають багато спільного з поняттям «текстильності» в гобелені. Як не кожен гобелен є текстильним, тобто чутливо відчутним, так і не кожне малярське полотно є живописним. У творах О. Животкова ця властивість є пріоритетною та самодостатньою. Подібним ставленням до тканого матеріалу – текстильністю, вирізняються гобелени О. Ковача. Їм властиве органічне поєднання матеріалу й образу, при чому художник досягає імпресіоністичного ефекту, рівноцінного образному наповненню малярських творів вищезгаданих авторів «Живописного заповідника».

Таким чином, «асоціативний напрям», що сформувався впродовж 1980-х рр., привів до зміни художньо-образної моделі українського гобелена. Два шляхи реалізації асоціативного образу, виокремлені в ході даного дослідження – «імпресіоністичний» та «знаковий», існують паралельно у вітчизняному художньому текстилі, однак перевага надається останньому, що відображає тенденцію до створення зображення-тексту. Розвиток цього напрямку в декоративному мистецтві, виявляє ознаки т. зв. декоративно-станкового напрямку та є ознакою зміни пріоритетів у даному виді мистецтва. У цьому контексті втрачають актуальність сюжетно-тематичні твори.

«Асоціативний напрям» у гобелені засвідчив новий етап його розвитку й пов'язаний зі зміною мистецького покоління, яке сьогодні репрезентує український художній текстиль.

1. *Беляєва А.* Майстри і майстерність // Образотворче мистецтво. – 1988. – № 4. – С. 25–27.
2. Мистецтво України 1991–2003: Альбом / Упор. Т. Придатко, Г. Скляренко, З. Чегусова. – К., 2003.
3. *Голубець О.* Художнє життя 1970-х – середини 1980-х: втеча у сфери декоративно-прикладного мистецтва // Вісник ХДАДМ. – 2002. – № 2. – С. 62–68.
4. *Калниете С.* Латышский гобелен сегодня // ДИ СССР. – 1987. – № 5. – С. 18–23.
5. *Morier H.* Dictionnaire de poetique et de rhetorique. – Paris, 1981.