

Тобілевич Г. М.

Тернопільський національний педагогічний
університет ім. В.Гнатюка

ДЕКОРАТИВНА ПЛАСТИКА: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Анотація. У процесах співпраці художників та архітекторів одним із ефективних засобів індивідуалізації сучасного архітектурно-просторового середовища стає декоративна пластика. Вона здатна творити своєрідну перехідну ланку між архітектурою та природним оточенням. Важливого значення у цій сфері набувають термінологічні проблеми.

Ключові слова: декоративна пластика, архітектура, декоративно-прикладне мистецтво, термінологічний аспект.

Аннотация. Тобілевич Г. Н. Декоративная пластика: терминологический аспект. В процессах сотрудничества художников и архитекторов одним из эффективных средств индивидуализации современной архитектурно-пространственной среды становится декоративная пластика. Она может образовать своеобразное переходное звено между архитектурой и естественным окружением. Важное значение в этой сфере приобретают терминологические проблемы.

Ключевые слова: декоративная пластика, архитектура, декоративно-прикладное искусство, терминологический аспект.

Annotation. Tobilevych G. N. Decorative plastics: terminological aspect. On the way of cooperation artists and architects the decorative plastics is one of the effective means that promote process of picturesque enrichment of architectural spaciousness. Decorative plastics suitable for create peculiar transitional links between architecture and natural environment. Terminological problems in this field is acquiring significance.

Keywords: decorative plastics, architecture, decorative end applied art, terminological aspect.

Постановка проблеми. В сьогоднішніх умовах швидкої адаптації нових мистецьких течій та явищ, втрат реальних цінностей і усталених термінологічних означень поняття “декоративна пластика” може набувати неоднозначних тлумачень. Тому конкретизуємо його трактування у нашому дослідженні.

Аналіз публікацій. Декоративна пластика, як у безпосередньому зв'язку з архітектурою, так і в станковому, виставковому вигляді згадується у працях багатьох учених. Однак лише окремі з них звертаються до термінологічного аспекту проблеми. Серед них Голубець О.М. у книзі “Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст.” (Львів: Академічний експрес, 2001. – 176 с.). Важливе значення має порівняльний аналіз енциклопедичних і словникових видань, як, наприклад, російського “Эстетика: Словарь” (под общей редакцией А.А. Беляева и др. - М.: Политиздат, 1989. – 448 с.) чи польського – Zwolicska K., Malicki Z. *Maj słownik terminów plastycznych.* - Warszawa: Wiedza powszechna, 1975. – 440 s. Для вивчення проблеми важливими є думки відомих учених. Серед них Н. С. Степанян, висловлені в книзі “Искусство России ХХ века. Взгляд из 90-х.” (Москва: ЕКСМО-Пресс, 1999. – 416 с.).

Мета роботи – узагальнити досвід та окреслити перспективи використання терміну “декоративна пластика” українськими художниками та архітекторами.

Результати дослідження. В радянський час існувало загальноприйняте, відображене в енциклопедичних і словникових виданнях, поняття “декоративне мистецтво”. В Москві виходив популярний у мистецьких колах журнал “Декоративное искусство СССР”, де можна було почерпнути чимало інформації про актуальні художні тенденції. Згідно з тогочасними нормами декоративне мистецтво включало “монументально-декоративне”, “декоративно-прикладне” та “оформительське”. В такій ситуації цілком очевидним був наголос на декоруванні чогось – архітектурного простору чи архітектурної площини, виробу чи предмету вжитку, кімнати чи стенду.

Мистецтво повоєнного часу, продовжуючи довоєнні тенденції, до середини 1950-их років повністю підпорядковане ознакам псевдотилю – так званого сталінського класицизму, який іноді виявляє відчутне тяжіння до помпезності ампіру, характерної для імперського мислення гігантоманії. Архітектура, конструктивні елементи екстер'єру та інтер'єру, предмети вжитку оздоблювалися тоді шляхом сліпого копіювання та еkleктичного нагромодження класичного пластичного декору. Таким чином декор рідко пов'язувався з функцією, відповідною до вимог часу.

В подібній ситуації скульптура (як і малярство), вирішена в реалістично-зображальних формах, творила головні ідеологічно-сміслові, тематичні акценти. Характерним є, зокрема, визначення цього різновиду образотворчого мистецтва, з якого було повністю вилучено можливості застосування кольору і вільного, незалежного від природи пошуку форми, подане у термінологічному словнику, виданому у Москві, у 1989 році: “Скульптура – вид образотворчого мистецтва,

Надійшла до редакції 24.06.2011

...представляє переважно фігури людей, рідше – тварин, іноді – пейзаж і натюрморт... сила впливу скульптурних образів – в їх наочній переконливості...” (переклад з російської – Г.Т.) [6, 317 - 318]. Доцільно у цьому випадку порівняти трактування вище наведеного поняття “скульптура” з аналогічним у значно раніше опублікованому польському виданні (1975 р.): “Скульптура – галузь пластичних мистецтв, предметом якої є формування тривимірних композицій... з огляду на відношення до дійсності розрізняємо зображальну скульптуру, або фігуративну, та незображальну, абстрактну...” (переклад з польської – Г.Т.) [7, 326 – 327]. Як бачимо, тлумачення скульптури у радянському виданні передбачало повне несприйняття незображальних чи асоціативно-зображальних мистецьких творів західного типу, наприклад, нефігуративної пластики, виконаної в бронзі чи камені.

Принципові переми у розвитку радянської культури і мистецтва в середині 1950-их років позначила відома постанова ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР “Про усунення надмірностей у проектуванні і будівництві” (“Об устранении излишеств в проектировании и строительстве”). Хоч формально цей важливий документ стосувався лише архітектури і будівництва, однак фактично він дав початок багатьом процесам, які давно назрівали.

Обстановка для виходу на нові творчі кругозори видавалася на початках сприятливою. Естетичні смаки, звернені у 1930-их – 1950-их роках до “заїдеологізованого” класицизму, несподівано змінилися. Крім архітектури, партійна настанова “подолання надмірностей” швидко охопила декоративно-прикладне мистецтво і проектування промислових виробів. Проте, якщо в організації архітектурного середовища застосовували давно відомі засади конструктивізму і функціоналізму, то в цьому випадку помітнішими були ознаки так званого “біостилю”, відпрацьованого закордонними проєктантами на основі творчого переосмислення природних форм. Його специфіка вповні відповідала запровадженню прогресивних технологій і матеріалів, зокрема, популярних продуктів хімії – пластмас. У композиційному вирішенні тогочасних виробів художники намагалися уникати симетрії, прямокутних форм, паралельних ліній, віддавали перевагу м’яким, текучим контурам та конфігураціям, плавним переходам від одного об’єму до іншого [1, 74].

Як виявилось незабаром, запроваджувана лібералізація не передбачала послаблення ідеологічного контролю за ідейно-тематичним спрямуванням мистецьких творів. Яскравим підтвердженням тому стали “результати” так званої “бульдозерної виставки”, організованої на початку 1960-их в Москві. Влада продемонструвала, що метод соціалістичного реалізму надалі залишався єдиним, офіційно визнаним і безперечно домінуючим. Саме тому в мистецькому середовищі розпочався пошук шляхів його уникнення: “...Саме гноблення викликало до життя багатоманіття шляхів відступу від системи офіційних вимог, розмах “іншого мистецтва”, його особливий *modus vivendi*... драматичним досвідом життя молодих художників підтвердилася теза: історія сучасного мистецтва це іс-

торія нонконформізму” (переклад з російської – Г.Т.) [5, 219].

В 1960-их роках в республіках колишнього СРСР виникає явище, яке має очевидні аналоги з західним андеграундом. У нас його загальноприйнято називати нонконформізмом. Значення цього явища в Україні важко переоцінити. Воно стає одним з найважливіших наслідків суперечливого періоду “відлиги”. З його появою мистецтво остаточно “розшаровується” і надалі розвивається на двох рівнях – офіційному і неофіційному. Навіть після швидкого завершення часів “відлиги” нонконформісти продовжують творити, незважаючи на складні умови, а іноді й повну відсутність контактів з глядачем: “...Їх “таємне знання” було однією із складових трагедії нашої тодішньої культури. Носії його перебувають у стані духовної еміграції всередині радянського суспільства, в той час як на його авансцені розігрує свої фарси “високохудожні” догоджання владній номенклатурі” (переклад з російської – Г.Т.) [4, 217].

Прояви нонконформізму у творчості українських художників були багатогранними. Один з них, надзвичайно специфічний, не має аналогів у зарубіжній практиці андеграунду. Пов’язаний зі сферою декоративно-прикладного мистецтва, він базувався на явищі, яке у розрізі досліджуваної теми цікавить нас у першу чергу. Цей шлях одними з перших обрали тодішні республіки Прибалтики: “Програмно спираючись на народні традиції, відроджуючи ряд ремесел, виступаючи ініціаторами створення спілок ремісників різного профілю (“народних майстрів”), художники Литви, Латвії та Естонії з роками утвердили на цій основі національну своєрідність своєї кераміки, гобелену, художнього металу. Застосовуючи експресію і символіку, властиві народному мистецтву, вони підходили впритул до формотворчих якостей сучасного мистецтва Західної Європи” (переклад з російської – Г.Т.) [5, 195]. Аналогічних результатів зуміли успішно досягти львівські художники.

У Львові подібний підхід у значній мірі базувався на специфіці місцевого мистецького навчального закладу – Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва, заснованого у 1946 році. Від початку його створення тут виразно домінували традиційні різновиди декоративно-прикладного мистецтва, які тепер мали розвиватися на рівні професійної творчості. В цьому сенсі велику роль повинно було відіграти багате підґрунтя місцевих традицій народного мистецтва. Його специфічну рису у західному регіоні здавна творила важлива складова – геометричний, абстрактний орнамент. Таким чином абстрагована від реальності формотворчість цілком органічно входила у щоденний процес підготовки професійних художників.

Успішність обраного художниками шляху визначила штучність теоретичних концепцій радянського мистецтва і присутність у них очевидних термінологічних неузгоджень: “Пріоритети реалістичного фігуративного зображення не вдалося штучно нав’язати народному мистецтву і “похідному”, як вважалося, від нього – “декоративно-прикладному”. В цьому ви-

падку важко було вимагати реалістичного відтворення історико-революційної сюжетів чи “досягнень” індустріалізації і колективізації (хоч і на такі, цілком абсурдні приклади можна було натрапити), бо вони відразу набирали трагікомічного, гротескного забарвлення. До того ж, не можливо було цілком відкинути традиційну для народного мистецтва західних регіонів повсюдну присутність геометричних орнаментів – нефігуративних елементів абстрактного характеру. А отже радянські “теоретики” змушені були облишити безуспішні намагання впроваджувати постулати соціалістичного реалізму в народне і “декоративно-прикладне” мистецтво, а вирішили їм немов би відвести роль аргументу, який підтверджував складову радянської теорії мистецтва – “народне за формою...” [1, 86].

У межах України активні творчі експерименти розпочалися, насамперед, у Львові, в ділянці художньої кераміки. На те були свої причини. Художників-керамістів у Львові готували спеціалізовані кафедри двох навчальних закладів – ЛДЛПДМ та Училища прикладного мистецтва ім. І. Труша. Тут функціонувала Експериментальна кераміко-скульптурна фабрика і Львівський керамічний завод. Важливу роль, як уже згадувалося, відіграла багата спадщина народного мистецтва. За даними дослідників в кінці XIX ст. лише на території Львівської області нараховувалося біля 30-и гончарних осередків [3, 24].

Цінним для професійних митців кераміки виявився досвід знаменитої наприкінці XIX – на початку XX ст. будівельної фірми Івана Левинського. Її керамічну продукцію знали в багатьох країнах Європи. Художники-керамісти, які тут працювали, шукали узагальнену, стилізовану форму українського орнаменту, абстраговану від традиційної специфіки матеріалу. У своїх композиціях вони застосовували мотиви вишивки, тканих виробів, прикрас з бісеру, різьблення на дереві чи гравірування на металі, орнаментальний декор писанки тощо. Такий підхід був застосований у 1960-х роках львівськими керамістами. Молоді митці свідомо спрямували свою творчу енергію в сфері декоративно-прикладного мистецтва, сприймаючи необхідність конкретних обмежень, які диктувало застосування нових матеріалів і технологій.

Осередком творчих починань стала кафедра художньої кераміки ЛДЛПДМ. Результатом активної праці стала організація виставок “Львівська кераміка”, перша з яких називалася “Від Трипілля до сучасності” (1961 р.). Вернісаж третьої виставки (1967 р.) був безпосередньо пов’язаний з проведенням у Львові наукової конференції “Українська кераміка – 50 років”. На цей раз художникам було запропоновано представити лише унікальні творчі роботи експериментального характеру. Результати виставки, яка отримала захоплені відгуки глядачів, знайшли відгуки у відомих фахівців: “...У Львові сформувалася самостійна керамічна школа, яка має загальні риси як з українським мистецтвом, так і з культурою інших країн, зокрема Угорщини, Чехословаччини і Польщі” [2, 42].

Наприкінці 1960-их років львівська професійна кераміка гуртувала зусилля багатьох художників і здобула популярність не лише в Україні, але й за кордоном.

Сама природа матеріалу давала великі можливості, диктувала і спонукала до органічного синтезу пластики і кольору, пошуку фактурних ефектів. Виставки “Львівська кераміка” підтвердили ефективність обраного художниками шляху. Ними було створено чимало унікальних авторських композицій, які яскраво демонстрували тенденцію виходу кераміки поза традиційні межі декоративно-прикладного мистецтва, синтезування виражальних засобів, характерних для образотворчого мистецтва, зокрема скульптури. Новими рисами керамічних творів стали помітне збільшення розмірів, повна втрата функційності, тобто будь-якого утилітарного призначення, виразне домінування живописних, графічних і фактурних якостей, прагнення до активного контакту з навколишнім архітектурним середовищем.

Успіхи львівських керамістів сприяли появі й утвердженню специфічного для умов радянського мистецтва поняття “декоративності”. Риси “декоративності”, усталені в художній кераміці, в період 1970-их – середини 1980-их років проявилися не лише в склі, текстилі, дереві та металі, але й в образотворчих різновидах мистецтва. Про це засвідчила поява таких понять як “декоративний живопис” і “декоративна скульптура” [1, 88].

Висновки. Закамуфльоване, напівофіційне застосування рис декоративності, як певного різновиду порятунку від всеохоплюючого диктату соцреалізму, створило термінологічну проблему, наслідки якої є відчутними до сьогоднішнього дня. Безумовно, означення “декоративний” може й сьогодні висвітлювати процес декорування, оздоблення чогось (архітектурної споруди чи окремих предметів). Але цілком штучним є його застосування для пояснення певного задуму, композиційного підходу чи самого способу виконання мистецького твору. “Декоративність” передбачала творення двомірного, площинного зображення і його протиставлення ілюзорному, тримірному простору, який виразно домінував у мистецтві соцреалізму. Сьогодні, в час входження нашого мистецтва у світовий простір, подібні термінологічні маніпуляції втрачають сенс.

Подальші дослідження передбачається провести у напрямі поглибленого вивчення вітчизняного та зарубіжного досвіду використання декоративної пластики в організації архітектурно-просторового середовища, а також основних тенденції її створення провідники художниками.

Література:

1. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX ст. – Львів: Академічний експрес, 2001. – 176 с.
2. Кума Х. О национальных школах // Декоративное искусство СССР. – 1976. – № 3. – С. 40 – 42.
3. Матейко К.І. Народна кераміка західних областей Української РСР. – Київ: Наукова думка, 1959. – 142 с.
4. Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. – М.: Галарт, 1995. – 224 с.
5. Степанян Н. С. Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. – М.: ЕКСМО-Пресс, 1999. – 416 с.
6. Эстетика: Словарь / Под общей редакцией А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 448 с.
7. Zwoliczka K., Malicki Z. Maij slownik terminow plastycznych. – Warszawa: Wiedza powszechna, 1975. – 440 s.