

УДК 745/7497.03:321.74:7.071.1330.341.2
ORCID iD 0000-0003-0340-5436

Ольга Ямборко

ХУДОЖНИК ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА І ХУДОЖНЯ ПРОМИСЛОВІСТЬ У РАДЯНСЬКІЙ СИСТЕМІ ВИРОБНИЧИХ ВІДНОСИН

У статті розглянуто особливості мистецької діяльності в контексті радянської системи виробничих відносин – планової економіки. Представлено інституційну систему художньої галузі радянського зразка, її функції, коло пріоритетів та роль, яку в цій моделі влада відводила митцеві. Висвітлено директивний і монопольний вплив держави на мистецький процес в СРСР, зокрема через структури Спілки художників та Художнього фонду.

Ключові слова: мистецтво радянського періоду, художня промисловість, статус художника, Спілка художників, Художній фонд.

Ольга Ямборко

ХУДОЖНИК ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ В СОВЕТСКОЙ СИСТЕМЕ ПРОИЗВОДСТВЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ

В статье рассмотрены особенности творческой деятельности в контексте советской системы производственных отношений – плановой экономики. Представлено институциональную систему художественной отрасли советского образца, ее функции, круг приоритетов и роль, которую в этой модели власть отводила художнику. Освещены директивное и монопольное влияние государства на художественный процесс в СССР, в частности через структуры Союза художников и Художественного фонда.

Ключевые слова: искусство советского периода, художественная промышленность, статус художника, Союз художников, Художественный фонд.

Olha Yamborko

ARTIST OF APPLIED ARTS AND ART INDUSTRY IN THE SOVIET SYSTEM OF PRODUCTION RELATIONS

The peculiarities of artistic activity in the context of the Soviet system of planned economy are considered. The institutional system of the art industry of the Soviet era, its functions, the range of priorities and the role assigned to the artist in this model are presented. The legislative and monopolistic influence of the state on the artistic process in the USSR, in particular through the structures of the Union of Artists and the Art Foundation, is highlighted.

The centralized policy of the Soviet state in the art industry, carried out through a number of institutions and regulated by the decisions of the government, was motivated by the program's task of carrying "art to the masses". Accordingly, the system formed the specific status of the artist, guided by the slogan "Artist – for production!". The Soviet ideology has formed a corresponding demand – especially on unique works of monumental art for public objects, which was mainly handled by the Art Foundation as well as copied objects of "artistic crafts" for the population that was the departmental branch of "Ukrhudozprom". This increased the need for skilled decorative arts artists, for the preparation of which the state has developed a network of higher, secondary specialized education institutions.

The system of the artistic industry of the Soviet model began to form during the 1920's, gained a clear organizational outline in the 1940's and was reformed in the 1960's. At the head of the system was the Union of Artists – the key organ in the hierarchy of the creative industry and the state instrument of centralized management of it. Participation in the Union opened the possibility of career growth through participation in exhibitions, obtaining favorable orders, obtaining honorary titles and awards. The Art Foundation subordinated to the Union performed economic and production functions, and the Artistic Councils, as the main censorship, determined the “ideological and artistic” quality of artistic production and approved the admission to exhibitions, the replication of industrial products or sales in public facilities.

The main customer of artistic products was the state. Art became a segment of the Soviet planned economy along with the formation in 1940 of the Art Foundation of the USSR and its republican affiliates. In the department of the Art Foundation of the USSR there were a variety of enterprises – cooperatives, factories, workshops, and executed state orders.

The artistic industry was posed by the state among the priority directions of the national economy such as metal rolling, machine building, production of haberdashery products.

Features of the functionalization of the system are considered on the example of the development of the sphere of artistic textiles – on the scale of art crafts and individual creativity of artists.

Keywords: *the art of the Soviet era, the artistic industry, the status of the artist, the Union of Artists, the Art Foundation.*

Історичне минуле, що пов'язує українське мистецтво з радянським періодом залишається актуальним чинником, який на початку ХХІ ст. ще впливає на художній процес, зокрема утримання окремих пережитків застарілої інституційної структури. Водночас, такі запозичення з минулого позбавлені їх первинних мотивів та умов, з урахуванням яких були створені, тому є неефективними у реаліях сучасного мистецького процесу. В цій ситуації очевидний брак критичного переосмислення минулого, зокрема засад радянської системи мистецької галузі.

Означена проблематика сьогодні є предметом мистецтвознавчих і культурологічних досліджень. У такому ракурсі радянський період широко аналізують зарубіжні вчені, зокрема російські – Г. Беляєва [1], А. Суворова [7], Г. Янковська [8] та ін. В українському мистецтвознавстві дана проблематика є частиною комплексних досліджень художнього життя ХХ ст., особливо тих, що стосуються мистецтва соцреалізму – О. Роготченко [6].

Мета статті – висвітлити інституційну систему художньої галузі радянського зразка, її функції, коло пріоритетів та роль, яку в цій моделі відводилась митцю.

Централізована політика радянської держави у мистецькій галузі, здійснювана через низку інституційних установ та регламентована рішеннями КПРС й уряду, була мотивована програмним завданням нести “мистецтво в маси”. Відповідно, система формувала специфічний статус художника, керуючись лозунгом “Художник – на виробництво!”. Це змінило контекст художнього життя в радянський період – запит на авторські станкові твори було локалізовано здебільшого виставковими залами чи музейними збірками, натомість зросла роль художньої промисловості, різного роду оформлень – від книжкової графіки до об'єктів монументального мистецтва тощо. Окрему нішу займали народне і самодіяльне мистецтво, структуровані за загальним принципом республіканських творчих спілок.

Перебуваючи під ідеологічним тиском, мистецька галузь була переведена на економічно-господарську модель розвитку, програма якої передбачала “тематичне планування творчості, вилучення приватників із сфери легальної художньої діяльності, контракцію, держзамовлення з авансуванням робіт, детальну систему планування, постачання і збуту масової художньої продукції, слабо розроблене авторське право” [8, с. 34] тощо. Згідно з твердженням Г. Беляєвої, у системі художнього ринку радянського суспільства станкове мистецтво дотували за рахунок прибутків від реалізації виробів народних промислів і художнього ширпотребу [1].

Інституційна система художньої галузі радянського зразка почала формуватись упродовж 1920-х рр., чітких організаційних обрисів набула у 1940-х рр. і зазнала переформатування у 1960-х роках. Тут можна класифікувати кілька складових – ідеологічно-творчу і заохочувальну-цензурно-виробничу-освітню. Очолювала систему Спілка художників – ключовий орган в ієрархії творчої галузі та державний інструмент централізованого управління нею. Участь у Спілці відкривала змогу кар'єрного зростання – шляхом участі у виставках, отримання вигідних замовлень, здобуття почесних звань і нагород. Підпорядкований Спілці Художній фонд виконував господарсько-виробничі функції, а Художні ради як основний цензурно-експертний орган визначали “ідейно-художню” якість мистецької продукції і затверджували допуск до виставкових експозицій, до тиражування промислової продукції чи реалізації в об'єктах громадських споруд тощо.

Основним замовником художньої продукції виступала держава, що впливало на тематику, обсяги і характер творів. Мистецтво стало сегментом радянської планової економіки разом із утворенням у 1940 р. Художнього фонду СРСР та його однойменних республіканських філій. У віданні Художнього фонду СРСР перебували різноманітні підприємства – кооперативи, заводи, фабрики, майстерні, які й виконували державні замовлення. У 1960-х рр. держава структурувала і посилила свою функцію замовника, керуючись постановою Ради Міністрів СРСР № 649 про “Заходи впорядкування реалізації творів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва” (1960). У цьому ж контексті відбулася реорганізація сфер художньої промисловості й народних художніх промислів: підприємства “Промкооперації” були переведені з колективної у державну форму власності – як всенародну.

На початку 1970-х рр. на балансі Художнього фонду СРСР перебували близько 180 виробничих підприємств та більше 46 000 працівників [7, с. 189]. У тому числі, за станом на 1983 рік, – близько двох тисяч народних майстрів УРСР [5, с. 7]. Насаджування принципів планової економіки зробило предметом мистецтва “художню продукцію”, а творчий підхід у цій сфері замінила економічно-виробнича логіка. Так, було підраховано, що Художній фонд СРСР у 1971 р. виконав художньої продукції на 148, 8 млн. крб.; у цій сумі найбільшу частку становили художньо-оформлювальні роботи (на 53,0 млн. крб.) та декоративно-прикладне мистецтво (25,3 млн. крб.) [7, с. 190].

Питання розвитку художньої промисловості ставилося державою серед пріоритетних напрямів народного господарства та на один щабель з металопрокатом, машинобудуванням, виробництвом галантерейних виробів і предметів широкого вжитку – від гумових підощв, меблів, кухонного начиння до інвентарю для сільськогосподарського використання тощо. Відтак, у Законі “Про п'ятирічний план відбудови й розвитку народного господарства УРСР на 1946–1950 рр.”, ухваленому VIII сесією Верховної Ради УРСР 30 серпня 1946 р., йшлося про необхідність “відновити і перевищити довоєнний рівень художніх промислів України: художньої вишивки, килимоткацтва, художнього ткацтва, художньої кераміки, різьби та інкрустації по дереву і каменю; забезпечити широкий розвиток художньої вишивки в Решетилівці, Клембівську і Переяславі; художнього ткацтва в Дегтярях, Кролевіці й Переяславі; килимоткацтва в Решетилівці; художньої кераміки в Опішні й різьби по дереву в Косові” [3, с. 21–23]. Функцію провідного виконавця художніх виробів у колишній УРСР доручили Міністерству місцевої промисловості, якому підпорядковувалися структури Укрхудожпрому, Центрального художнього конструкторсько-технологічного бюро, постачально-збутова база та фірмова торгова мережа [5, с. 6]. Республіканське промислове об'єднання художніх промислів “Укрхудожпром” від часу свого заснування у 1944 р. зазнало кількох реорганізацій та перейменувань, залишаючись до 1990-х рр. однією з базових структур у системі функціонування вітчизняних художніх, у т. ч. народних, промислів. Сюди належали 5 виробничо-художніх об'єднань, 25 фабрик художніх виробів з понад сотнею філій та цехів [5, с. 6], де працювали близько 27000 співробітників.

Спеціалістів декоративного мистецтва для системи художньої промисловості й народних художніх промислів УРСР, зокрема у галузі художнього текстилю вищого рівня кваліфікації, готував Львівський інститут прикладного та декоративного мистецтва (заснований 1946 р.), майстрів із середньою спеціальною освітою – Львівське училище прикладного

мистецтва ім. І. Труша, Вишницьке училище прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка, а також Косівський художній технікум народних художніх промислів ім. В. Касіяна, Кролевецьке й Решетилівське професійно-технічні училища. Відразу після завершення навчання молоді фахівці отримували скерування на виробництва, значною мірою випускники апробували свою профорієнтацію уже під час виконання дипломних проєктів.

До середини 1950-х рр. робота художніх кадрів на виробництвах була не структурованою, оскільки запит на такого роду фахівців перевищував пропозицію. Так, у Решетилівській промартілі, що мала одну з провідних килимарень в Україні, посаду художника ввели у штатний розпис 1953 року [2, с. 8]. Тому килимарські майстерні України послуговувалися збереженими довоєнними взірцями композицій або розробками Центральної художньо-експериментальної лабораторії Головного управління художніх промислів у Києві (“Укрхудожпрому”). Якщо в умовах зростання плану і темпів масового виробництва зразки довоєнного періоду часто виявлялися неефективним джерелом для наслідування через їх композиційну перенасиченість, то централізоване постачання різних регіональних підприємств килимовими ескізами загрожувало уніфікацією, втратою локальних художньо-стильових рис у продукції майстерень. За відсутності штатних художників авторами нових рисунків нерідко були місцеві майстри-килимари, їх проєкти затверджувались до виробництва “Облхудожпромспілка” [2, с. 8]. На загал, розробка будь-якого типу – для масового тиражованого й обмеженого серійного виробництва, унікальних об’єктів громадського призначення, проходила етап затвердження і допуску в експертних радах. Масові зразки килимів, художніх тканин розглядали Міністерство легкої промисловості, Художня рада Всесоюзного інституту асортименту легкої промисловості у Москві та ін. Відповідна система, але як процедура ідеологічно-цензурного контролю була налагоджена стосовно участі у творчих виставках, що, своєю чергою відбувалися за усталеними принципами: домінуванням тематичної лінії (ювілейні дати, знакові події у житті держави тощо), єдиним стильовим методом образотворчої мови, дотриманням академічної ієрархії у поділі на високе та прикладне мистецтва. У цьому зв’язку, не без зусиль ентузіастів, удалося надати народному мистецтву статусу офіційного, зокрема шляхом присвоєння Марії Приймаченко Шевченківської премії у 1966 р., що змінило ситуацію у ставленні до творчості народних митців з боку Спілки художників та Міністерства культури [4, с. 162].

У розробленні унікальних художніх проєктів радянської доби середини 1960-х – 1980-х рр.¹ пріоритет належав монументальному й монументально-декоративному мистецтву, автори підпорядковувалися Художнього фонду. Ця галузь згуртувала широке коло митців, у т. ч. станковистів, даючи змогу розвивати альтернативні творчі пошуки, а також забезпечувала вигідними замовленнями, у т. ч. відкривала перспективу художникам укладати угоди з Міністерством культури і т. д. Художники Худфонду мали менші обмеження у спробах новаторства й отримували змогу брати участь в офіційних виставках [4, с. 24]. Втім, саме звідси розпочався дисидентський рух у художньому житті колишньої УРСР, точкою відліку стало знищення у березні 1964 р. вітражу “Шевченко. Мати”, який створили до ювілею Кобзаря у червоному корпусі Київського університету ім. Т. Шевченка А. Горська, О. Заливаха, Л. Семикіна, Г. Зубченко і Г. Севрук. Тиск на митців посилювався – їх виключали зі Спілки художників, а це позбавляло замовлень та офіційного авторства [4, с. 170]. У художньому текстилі пильну увагу наглядових органів КДБ привернув гобелен С. Шабатури “Кассандра”, для експертизи художньої символіки якого у 1972 р. було створено мистецтвознавчу комісію. Того ж року С. Шабатуру заарештували й відправили на заслання в Мордовію.

Таким чином, мистецтво радянського періоду перебувало в межах регламентованої державою культурно-ідеологічної політики і планової економіки, що перетворило “художню творчість” на “художнє виробництво” для широких мас. Була налагоджена система контролю та монополії держави на мистецький процес через структури Спілки художників, Художнього фонду, республіканських об’єднань художніх промислів. Місія радянської ідеології – нести

¹ У 1963 р. виникла монументальна секція Спілки художників України, наступного року в Київському художньому інституті було відкрите відділення монументально-декоративного мистецтва.

“мистецтво в маси” сформувала відповідний попит, особливо на унікальні твори монументального мистецтва для громадських об’єктів, чим переважно опікувався Художній фонд, а також тиражовані предмети “художнього промислу” для населення, що було відомчою сферою “Укрхудожпрому”. Це збільшувало потребу в кваліфікованих художниках декоративного мистецтва, для підготовки яких держава розвинула мережу вищих, середніх спеціальних та професійно-технічних навчальних закладів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Беляева Г. “Советский художник”: конструирование профессиональной идентичности в государственной политике и ее региональных вариациях (1918–1932) / Галина Беляева // Новое литературное обозрение. – 2016. – № 137 (1). – С. 58–83. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/7000>
2. Варивончик А. Історія Полтавського виробничо-художнього об’єднання імені Клари Цеткін / Анастасія Варивончик // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. – Випуск XXXIII. – К. : Міленіум, 2014. – С. 3–11.
3. Закон о пятилетнем плане восстановления и развития народного хозяйства УРСР на 1946–1950 гг. – К. : Украинское изд-во политической литературы, 1946. – 48 с.
4. Медведєва Л. Віктор Зарецький: Митець рокований добою / Леся Медведєва. – К. : Оранта, 2006. – 432 с.
5. Народні художні промисли УРСР: довідник / [Ред. Р. В. Захарчук-Чугай, рец. М. І. Моздир, В. І. Свенціцька]. – К. : Наукова думка, 1986. – 144 с.
6. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Олексій Роготченко / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К. : ФЕНІКС, 2007. – 608 с. : іл.
7. Суворова А. Советское искусство как часть модернизационного процесса в СССР середины 1950-х – 1970-х годов / Анна Суворова // Разрывы и конвенции в отечественной культуре. – Пермь : Пермский гос. институт искусства и культуры, 2011. – С. 185–235.
8. Янковская Г. Социальная история изобразительного искусства в годы сталинизма: институциональный и экономический аспекты / Галина Янковская / Автореферат дисс. на соиск. уч. степени доктора исторических наук. – Специальность 07.00.02 “Отечественная история”. – Томский государственный университет. – Томск, 2008. – 44 с.

REFERENCES

1. Belyaeva, G. (2016). “Soviet artist”: designing professional identity in public policy and its regional variations (1918–1932), *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], no. 137(1), pp. 58 – 83, available at: <http://www.nlobooks.ru/node/7000> (in Russian).
2. Varyvonchuk, A. (2014). The history of the Klara Cetkin Poltava industrial and artistic association, *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury: Zb. nauk. prats* [Actual problems of history, theory and practice of artistic culture: Collection of scientific works], vol. XXXIII, Kyiv, Milenium, pp. 3–11. (in Ukrainian).
3. The Law on the Five-Year Plan for the Restoration and Development of the National Economy of the USSR for 1946–1950. (1946), Kyiv, Ukrainское izd-vo politicheskoy literatury. (in Russian).
4. Medviedieva, L. (2006). *Viktor Zaretskyi: Mytets rokovanyi doboiu* [Victor Zaretskyi: The artist is fated forever], Kyiv, Oranta. (in Ukrainian).
5. Zakharchuk-Chughai, R. V., Mozdyr, M. I. and Svetsitska, V. I. (1986). *Narodni khudozhni promysly URSR: Dovidnyk* [Folk artistic crafts of the USSR: Handbook], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
6. Roghotchenko, O. (2007). *Sotsialistychnyi realizm i totalitaryzm* [Socialist realism and totalitarianism], Institute for Problems of Modern Art of the Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, FENIKS. (in Ukrainian).
7. Suvorova, A. (2011). Soviet art as part of the modernization process in the USSR in the mid-1950’s-1970’s, *Razryvy i konventsii v otechestvennoy kul’ture* [Discontinuities and conventions in the domestic culture], Perm: The Perm State Institute of Art and Culture, pp. 185–235. (in Russian).

8. Yankovskaya, G. (2008). "Social history of fine arts in the years of Stalinism: institutional and economic aspects", Thesis abstract for Doc. of Historical Sc., 07.00.02, Tomsk State University, Tomsk, 44 p. (in Russian).

УДК 7.021.7+75:291:264-734

Наталія Золотарчук

**ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ САКРАЛЬНОЇ АТРИБУТИКИ
В ІКОНОСТАСАХ КІНЦЯ ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

У статті досліджено іконостаси, особливістю яких є специфічне горішнє обрамлення царських воріт із зображенням сакральної атрибутики. Розглянуто певний порядок розміщення належних предметів: у центральній частині – зображення митри, обабіч якої навхрест розташовано єпископський жезл і процесійний хрест. Охарактеризовано своєрідність хреста у трансформаційному втіленні – і як предмета літургійного облаштування, і як репрезентативного твору декоративного мистецтва.

Ключові слова: іконостас, Царські ворота, сакральна атрибутика.

Наталія Золотарчук

**ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ САКРАЛЬНОЙ АТРИБУТИКИ
В ИКОНОСТАСАХ КОНЦА ХVІІІ – НАЧАЛА ХХІ ВЕКОВ**

В статье исследовано иконостасы, особенностью которых является специфическое верхнее обрамление царских врат с изображением сакральной атрибутики. Рассмотрено определённый порядок размещения надлежащих предметов: в центральной части – изображение митры, с обеих сторон которой навхрест расположено епископский посох и процессионный крест. Охарактеризованы своеобразие креста в трансформационном воплощении – и как предмета литургического обустройства, и как репрезентативного произведения декоративного искусства.

Ключевые слова: иконостас, Царские ворота, сакральная атрибутика.

Natalia Zolotarchuk

**PECULIARITIES OF DEPICTION
OF SACRAL ATTRIBUTES IN THE ICONOSTASES
AT THE END OF THE XVIII – IN THE EARLY XXI CENTURY**

Iconostases were taken into account, the peculiarity of which was a specific upper framing of the Royal Doors with a depiction of sacral attributes. In a certain order, the corresponding objects are placed – in the central part of the mitre, on both sides of which the episcopal crozier and the processional cross are placed crosswise. The peculiarity of the cross is in the transformational embodiment, both as a subject of liturgical arrangement, and as a representative work of the decorative art.

The appearance of objects of processional attributes in the context of similar compositions is analysed, the important component of which is the cross that means the authority on the territory of the government.

The analysis of artistic features of images is carried out and their place of destination in the spiritual heritage of the period under study is determined. Examples of the insufficiently studied Royal Doors are interesting given the fact that the processional crosses are available in them on completion.