

був певним кроком у процесі зняття академічної упередженості щодо стилю середніх віків. Київський період творчості художника був часом інтенсивного проникнення в суть середньовічної художньої спадщини та творчого освоєння її відповідно до завдань мистецтва Нового часу. Надалі цей взаємозв'язок стає складнішим і тоншим, але він продовжує існувати в мистецтві майстра.

<sup>1</sup> Прахов Н. А. Михаил Александрович Врубель // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. – Ленинград, 1976. – С. 173.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Див.: там само. – С. 172.

<sup>4</sup> Коровин К. А. М. А. Врубель // Врубель. Переписка... – С. 249.

<sup>5</sup> Прахов Н. А. Знач. праця. – С. 175.

<sup>6</sup> Див.: Тарабукин Н. М. М. А. Врубель. – М., 1974. – С. 131.

<sup>7</sup> Сестра Врубеля, Анна Олександрівна Врубель, згадувала його слова: «Мистецтво – ось наша релігія; а, між тим, – додав він, – хто знає, може, іще доведеться замилуватись». Його девіз був – *Il vero nel bella* («Істина в красі». – О. Т.) (Врубель. – С. 154).

<sup>8</sup> Иванов А. П. Врубель. Опыт биографии // Искусство и печатное дело. – 1910. – № 4. – С. 81.

<sup>9</sup> Лист М. О. Врубеля А. В. Прахову, № 54. – ОП ГТГ. – Ф. 23. – Д. 41.

<sup>10</sup> Прахов Н. А. Михаил Александрович Врубель. – С. 178.

<sup>11</sup> Алленов М. М. Этюды цветов Врубеля // Сов. искусствознание, 77. – М., 1978. – Вып. 2.

<sup>12</sup> Лист М. О. Врубеля В. Е. Савинському. Венеція. Березень – квітень 1885. Зберігається в секторі рукописів ДРМ (ф. 114, д. 5, л. 3–4).

<sup>13</sup> Прахов Н. А. Михаил Александрович Врубель. – С. 201.

<sup>14</sup> Коровин К. А. М. А. Врубель. – С. 232.

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Цит. за: Прахов Н. А. Михаил Александрович Врубель. – С. 177.

<sup>17</sup> Ковальский Л. М. Встречи с М.А.Врубелем // Врубель. – С. 162.

<sup>18</sup> Див.: Яремич С. М. А. Врубель. Жизнь и творчество. – М., 1911. – С. 54.

**Зоя Чегусова**  
(Київ)

## **ХУДОЖНЄ СКЛО І ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА («МИСТЕЦТВО ВОГНЮ») УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ В АСПЕКТІ ВПЛИВУ СТИЛЮ МОДЕРН**

*Статтю присвячено декоративному мистецтву України другої половини ХХ – початку ХХІ століття в аспекті впливу європейського стилю модерн (1886–1914). «Мистецтво вогню» – художнє скло і художня кераміка межі ХІХ–ХХ ст. розглядається як важлива складова частина архітектури стилю модерн у Європі в цілому і в Україні зокрема.*

*Розкриваються художні й технологічні принципи майстрів європейського та українського модерну, що позначилися на творах художників сучасної кераміки і скла України.*

*Проведено певні паралелі в «мистецтві вогню» (фр. «fin de siècle») і кераміки та скла на зламі ХХ–ХХІ ст.*

*Ключові слова: «мистецтво вогню» стилю «модерн», професійна художня кераміка і скло на зламі ХХ–ХХІ ст.*

*The article is dedicated to Ukraine's decorative art of the second half of the 20th century – the beginning of the 21st century from the aspect of the impact produced on it by the European "moderne" (art nouveau) style (1886–1914). «The art of fire» – art glass and art ceramics at the turn of the 20th century – is treated as an important component of the «moderne» style architecture of the countries of Europe as a whole and Ukraine in particular.*

*The article reveals the artistic and technological principles characteristic of masters of the European as well as Ukrainian moderne, which echoed in the works of modern creators of the decorative art of Ukraine.*

*Also, certain parallels are drawn between «the art of fire» in the «fin de siècle» and art ceramics and glass at the turn of the 21st century.*

**Keywords:** *the art of fire, art nouveau style, art ceramics and glass at the turn of the 21st century*

Перш ніж говорити про сучасне декоративне мистецтво України в аспекті впливу європейського стилю модерн — найнеповторнішого, хоч і найбільш гнаного серед усіх великих стилів<sup>1</sup>, поринемо в його історію. Як відомо, на початку ХХ ст. існувало два погляди на цей стиль, який, з одного боку, сприймався як «прорив» до культури новітнього часу, як перший і останній після доби бароко єдиний і цілісний стиль, а з другого — уявлявся його сучасниками як кітч і художня вульгарність<sup>2</sup>. Так, естетика стилю модерн є своєрідною мистецькою суперечністю<sup>3</sup>. Упродовж 28 років (1886–1914)<sup>4</sup> модерн мусив самотійно обстоювати свої заслуги, перш ніж дивовижні якості, які він уніс у розвиток культури ХХ ст., стали визнаними критеріями естетичної довершеності. Могутнє художнє перетворення, що сталося у 80–90-х роках ХІХ ст., період, який в історії європейської культури іменують французьким терміном *fin de siècle* («кінець століття»), приховувало в собі зачарування красивої смерті, ставши предтечею модернізму<sup>5</sup>.

Те, що в Німеччині називають «югендштіль», в Англії в 1890-х роках іменувалося «стиль модерн», у Франції — «ар нуво» («нове мистецтво»), у Австрії і Чехії — «стиль сецесіон» («sezeptions stile»). У всіх країнах і всіма мовами назвою наголошувалося визначення «новий», «молодий», «сучасний», «оригінальний», «той, що ніколи не існував»<sup>6</sup>. Так, у Брюсселі від 1881 року Октавом Маусом видавався журнал «Сучасне мистецтво» («l'Art moderne»), на сторінках якого вперше з'явився термін «нове мистецтво» («l'art nouveau»)<sup>7</sup>. Сам термін «ар нуво» («l'art nouveau») отримав поширення завдяки відомому пропагандисту китайського і японського мистецтва З. Бінгу, який відкрив у Парижі славнозвісний магазин «Ар нуво», заснований ним 1895 року як своєрідний форум «нового мистецтва», з яким у 1899 році співпрацював бельгійський архітектор Ван де Вельде<sup>8</sup>. У 1894 році цей термін став програмним у його творчості. Він і виголосив першим лозунг: «Назад до природи», що став головним девізом «нового стилю»<sup>9</sup>. Так, у німецькій мові з'явилося означення «югендштіль», що бере початок від назви журналу «Jugend» («Юність»), який видавався з 1896 року в Мюнхені, пропагуючи творчість майстрів модерну<sup>10</sup>. Назва «сецесія», «сецесіон» пов'язана з групою «Сецесіон» (у перекладі з латини — «Вихід»), у яку ввійшли молоді художники, що вирішили розірвати з традиціями мистецтва попередніх поколінь і вийшли зі складу виставкової організації «Glaspalast»<sup>11</sup>.

В Італії набуває поширення «стиль ліберті», названий так ім'ям власника англійської фірми, яка насаджувала модерн<sup>12</sup>. Стиль «модерн», «стиль Гімар», «стиль метро» — такі різні дефініції «нового мистецтва». Рослинному орнаменту завдячує своєю появою і термін «флоральний стиль»<sup>13</sup>.

Головною особливістю мистецтва модерну, який його сучасники називали «останнім зітханням століття, яке гине»<sup>14</sup>, є те, що все нове в ньому формувалося насамперед у галузі архітектури і декоративного мистецтва.

Зоряний час модерну — це і період тріумфу декоративного мистецтва. Передусім тому, що цей стиль тяжів до синтезу мистецтв і, як кожний історичний стиль, претендував на створення особливого предметно-просторового середовища. Початок його переможної ходи було покладено ідеєю англійського руху «Мистецтва і ремесел», що виступав за створення нової архітектури, позбавленої розкошів, на основі краси й гармонії між формою і функцією, між декоративним мистецтвом і будівлею, унаслідок чого вона, як вважалося, стане витвором мистецтва<sup>15</sup>. Піонерів європейської архітектури початку ХХ століття — Гектора Гімара, Віктора Орта, Анрі Ван де Вельде, Отто Вагнера вже не задовольняла роль зодчого: кожен з них бажав стати «архітектором мистецтва». Вони з пієтетом ставилися до декоративно-ужиткового мистецтва, благородно зводячи його на

одну сходинку п'єдесталу з архітектурою, не підвищуючи останню<sup>16</sup>. Згадаємо в цьому контексті і таких українських архітекторів, як В. Кричевський, І. Левинський, А. Захарієвич, О. Лушпинський та ін., які проектували для своїх споруд зображальний декор, обстановку інтер'єрів, вітражі, стінні розписи, що було виявом сецесійного мислення і творчого універсалізму<sup>17</sup>. Українські зодчі сецесії, як і європейські, застосовували «біоморфний» принцип, який пов'язував усі компоненти архітектури, декоративного й образотворчого мистецтва. Цей принцип органічної цілісності передбачав безперервний зв'язок функціонального і прекрасного, ужиткового і естетичного<sup>18</sup>. І цей факт зрівнювання в правах декоративно-ужиткового мистецтва, яке насамперед «обслуговує» інтер'єр, та інших видів художньої творчості був дуже важливим для стилю модерн.

Принцип поділу на «головні» і «другорядні» види мистецтва був офіційно засуджений ще в кінці ХІХ ст. у Франції, де знайшов своє втілення принцип «єдності всіх мистецтв», який став основоположним для стилю модерн, у зв'язку з чим, починаючи з 1891 року, декоративно-прикладні твори, навіть промислові зразки, брали участь у щорічному, відомому в усій Європі Салоні Національного товариства красних мистецтв нарівні з оригінальними творами живопису та скульптури<sup>19</sup>.

Декоративно-ужиткова традиція була важливим складником творчого потенціалу стилю модерн, а її лівова частка належала «Групі мистецтва вогню» («Groupe des arts du feu») – художньому склу і кераміці, як їх називали французи (термін «мистецтво вогню» поширився саме у Франції на зламі століть)<sup>20</sup>.

Скло, як архітектонічний вияв прозорості і невагомості, багато в чому визначало обличчя ужиткового мистецтва модерну. Веселкова гра барв і флореально-ніжні образи знаходили найбільш адекватне та елегантне втілення в композиціях зі скла.

І саме за доби модерну, який мав принципову настанову на трансформаційно-конструктивні засади, почали створюватися раритети, в яких стиралися межі між скульптурою й утилітарним предметом, пластикою і ужитковим мистецтвом, при цьому предмет ставав лише засобом вираження символічного змісту.

Слід зазначити, що така тенденція є дуже поширеною на зламі ХХ–ХХІ ст. як в українському, так і в європейському художньому склі взагалі. Побіжно зауважимо, що останній – VIII Міжнародний фестиваль гутного скла у Львові, організований Національною львівською академією мистецтв і компанії «Галицьке скло», який у жовтні 2010 року зібрав 30 учасників із 23 країн Європи, Америки, Австралії, переконливо підтвердив цю тенденцію.

Щодо кераміки доби модерну, то її найважливішою особливістю була пильна увага до матеріалу, його природних властивостей, технічних експериментів – принципи, які завжди вважалися пріоритетними і для таких українських майстрів «мистецтва вогню», як Т. Обмінський, Є. Нагірний, Є. Червінський, О. Лушпинський, Л. Левинський: усі вони були випускниками Львівської політехнічної школи, яка відіграла знаменну роль у розвитку промислової кераміки Галичини<sup>21</sup>.

Кінець ХІХ – початок ХХ ст. в Західній Європі визначається спалахом захоплення професійних художників мистецтвом промислової кераміки, центри якої виникають у Франції, Англії, Австрії. Проблема творення «нового мистецтва» початку ХХ ст. – стилю модерн не оминула і гончарні промисли та керамічні школи як Західної, так і Східної України. Всеохоплююче поширення українських народних традицій і їх вплив на професійне мистецтво виявлялися у пошуках «українського», «галицького», «полтавського» стилів на основі традиційних виражальних художніх засобів того чи іншого регіону<sup>22</sup>.

Сецесійна кераміка Галичини, а також гончарні вироби села Опішного, провідного гончарного осередку Полтавщини, здобули світову славу на Всесвітній виставці в Парижі 1900 (діяльність Коломийської гончарної школи оцінили найвищою нагородою – золотою медаллю і почесним дипломом) і на Виставці моди у Відні 1904, після чого українська кераміка набула широкої популярності і в Західній Європі<sup>23</sup>.

Стиль модерн в Україні формувався таким чином, що паралельно відбувалося отожднення стилю української сецесії, модерну з українським національним стилем<sup>24</sup>.

Кераміка нерідко служила ефективним засобом індивідуалізації сецесійних громадських та житлових споруд<sup>25</sup>. На початку ХХ ст. і в Галичині, і в Східній Україні застосування кераміки в архітектурному декорі набуває масового характеру. Основною темою декоративного оздоблення архітектурних споруд виступають керамічні композиції у вигляді фризів та прямокутних панно під віконними проїмами, де за декоративну основу взято елементи народних українських орнаментів – ромби, хрести, стилізовані колосся пшениці, соняшники, мотиви вишиванок<sup>26</sup>.

Яскравим прикладом реалізації системи синтезу мистецтв у стилі українського модерну став будинок Полтавського губернського земства, споруджений у 1903–1907 роках за проектом Василя Кричевського, який запросив до співпраці викладача Миргородської керамічної художньо-промислової школи ім. М. В. Гоголя Опанаса Сластьона та опішнянських гончарів Івана Гладиревського і Федіра Чирвенка. Цей авторський колектив керувався ідеєю створення нового напрямку в кераміці на засадах народних традицій і принципах модерну, що особливо виявилось в захопленні стилізаторством орнаментики, запозиченої з народної вишивки, килимів, писанок<sup>27</sup>.

Для всіх «майстрів вогню» модерну характерна пильна увага до творів японської кераміки. Велике враження справили японські посудини, демонстровані на Всесвітній виставці 1887 року. Тонкий шар глазури і лаконізм кулястих форм японської кераміки позначилися на творчості європейських художників «мистецтва вогню».

Львівські сецесійні лампи зі стилізацією японської поливи, вази, кахлі, облицювальні плитки за ескізами Ю. Захаревича, що були виконані на Дослідній керамічній станції, як і вироби фабрики І. Левинського – посуд, свічники, кахлі, облицювальні плитки та ін. цілком вписуються, подібно творам майстрів школи Нансі у Франції, у загальноєвропейський потік аналогічної кераміки «ар-нуво», хоча й мають явні ознаки орієнтації на місцеву народну спадщину<sup>28</sup>.

Захоплення мистецтвом народів Сходу, зокрема Японії та Китаю, було характерним явищем для художньо-естетичного руху початку ХХ ст. У східному мистецтві керамістів приваблювали насамперед простота, чисті лінії, звернення до лаконічних природних форм<sup>29</sup>.

Той самий вплив ми відчуваємо у другій половині ХХ ст. в численних керамічних вазах, які вийшли із Софійської гончарні Академії архітектури України в Києві, яка 1963 року дістала назву Лабораторії художньої кераміки Київського зонального науково-дослідного Інституту експериментального проектування (Київ ЗНДІЕП), очолюваної з 1946 року видатним українським художником-технологом Ніною Федоровою.

Наново відкрита європейцями краса японської і китайської глазури на початку ХХ ст. стимулювала технологів-хіміків середини ХХ ст. до розкриття таємниці виготовлення фарб. У Софійській гончарні технологом-художником Ніною Федоровою було створено численні фарби і глазури, що відіграло значну роль у розвитку нового типу декору сучасної кераміки України. Саме їй належить заслуга у проведенні унікальних дослідів у майстерні, розташованій на території Софійського собору в Києві. Цікавим здобутком було винайдення і провадження нею полив та фарб, які після випалення давали специфічні ефекти, властиві китайській і японській кераміці, але при цьому мали виразне національно-романтичне забарвлення «українського стилю». Федорова вперше створила і застосувала глазури та емалі відновлювального вогню, розробила кристалічні, матові декоративні покриття для майоліки, відродила рецептуру глазури «бичача кров», віднайдену давньокитайськими майстрами на основі поєднання міді та срібла, яка стала візитівкою керамістів Київ ЗНДІЕП<sup>30</sup>.

У другій половині ХХ ст. сформувалися спільні, притаманні продукції всієї лабораторії ознаки: в інтерпретації пластичного вирішення характерних народних гончарних форм, у стилізації та узагальненості рослинного орнаменту, у вишуканості кольорової гами перламутрово-червоних, -блакитних, -зелених відтінків, у принциповій зорієнтованості на українське народне мистецтво, що дають змогу й сьогодні безпомилково вирізнити вироби Софійської гончарні, переважна більшість яких збереглася у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва в Києві.

Художники Софійської гончарні, а пізніше – відділу монументально-декоративного мистецтва Київ ЗНДІП, вдихнули нове життя і в консервативні форми керамічної плитки, створюючи великомасштабні монументальні панно в техніці розпису глазурями й емалями – те, що за доби модерну зробили майстри архітектурного бюро І. Левинського у Львові в своїх поліхромних керамічних облицюваннях фасадів – в розписних майолікових панно і декоративних вставках. Згадаємо в цьому контексті відомих київських художників Оксану Грудзинську, Галину Шарай, Людмилу Мешкову, Валентину Саніну, Галину Рюміну та ін.

З висоти ХХІ ст. особливо відчуваєш, наскільки сильним залишається вплив європейського модерну на українське мистецтво. Близькість мистецтва модерну вітчизняному художникові легко пояснюється менталітетом українця, який у всі віки гостро і захоплено сприймав красу природи. А скло і кераміка модерну неодмінно натхненні природою. «Природа, – стверджував Гектор Гімар, – це найвеличніший архітектор, але вона не виробляє нічого паралельного і симетричного»<sup>31</sup>. Що об'єднує майстрів модерну із сучасними авторами – це контакт із природою (те, що є дуже близьким українським художникам прикладного мистецтва другої половини ХХ ст.), особливе розуміння мистецтва як живодайної сили природи, любов до рідної флори й фауни. У рясноті квіткових мотивів – маків, орхідей, гортензій, жоржин, кал, гліциній, магнолій та інших квітів вбачаємо прагнення здобути «втрачений рай».

Як у другій половині ХХ ст., так і в першому десятиріччі ХХІ ст., природа продовжує надихати українських майстрів, пропонуючи їм своєрідну «сировину» – основу для образів. Однак значущий для художника об'єкт природи гранично трансформується його талантом, вилучається із власних елементарних зв'язків і занурюється в новий контекст переплетення форми й образу. Поетично-витончене сприйняття природних мотивів, близьке флоральному стилю, виявилось далеко не чужим таким видатним майстрам, які уславили Київський завод художнього скла, як А. Балабін, Л. Мітяєва, О. Гушин, А. Зельдич, І. Зарицький, І. Аполлонов, С. Голембовська, О. Сміян, С. Кадочников, В. Дудін, В. Затинайко. Воно знайшло відображення в їхніх численних творах, що колись прикрашали Музей скла КЗХС, зруйнований тодішньою владою наприкінці 1990-х років, як і сам завод<sup>32</sup>.

Чимало рис модерну, розглядуваного як декоративно-рослинна форма, втілено в роботах цих київських склярів. У 1970–1980-х роках художники київської школи художнього скла, які, за великим рахунком, були справжніми романтиками, як і всі майстри модерну, тонко, з глибокою національною своєрідністю сприйняли надісланій у майбутнє майстрами флорального стилю імпульс художнього перетворення рослинного світу, реалізуючи на новому етапі часу і в нових формах їхні ідеї загальної гармонії й краси.

Елегантністю і фантазією, музикальністю і поетичністю, що були властиві склу арнуво французького взірця, муранському склу з його високим декоративним і технічним рівнем, вирізнялися і створені в другій половині ХХ ст. шедеври гутного скла майстрів Львова – М. Павловського, З. Масляк, В. Гінзбурга.

У 1990-х – 2000-х роках на творчості провідних львівських митців художнього скла А. Бокотєя, Ф. Черняка, А. Петровського, А. Курила, Р. Дмитрика, О. Принади, О. Шевченка, І. Мацієвського та ін. позначився новий виток тріади, проголошеної стилем модерн, – «емансипація, реформа, інновація».

Кожен із цих митців дуже індивідуально, у своєму авторському стилі вирішує завдання, поставлене свого часу видатними постатями епохи модерну – Галле, Тиффані, Лаліком, яке полягало в тому, щоб постійно занурюватися в нескінченне багатоманіття форм і барв, втілених у неповторних пластичних образах.

Відкриття у склі майстрів модерну – художні і технологічні – безперечно позначилися на роботах українців. Багато українських художників другої половини ХХ ст. використовували різні техніки обробки скла Е. Галле, ідейного керівника «Ecole de Nancy» і «Товариства декоративного мистецтва Лотарингії», який здійснив своєрідну революцію в ужитковому мистецтві Франції. Основи його стилю слід шукати в японському мистецтві. Однак у жодному разі не можна вважати, що він копіював чужі зразки – так само, говорячи про вплив модерну на сучасних художників, ми виклю-

чаємо можливість копіювання і повторів. Складно знайти щось більш не схоже на японське мистецтво, ніж твори Галле, так само, як на шедеври француза Галле – у виробках українських майстрів кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Подібно до того, як Галле, який інтерпретував саме розуміння стилю японських художників, керуючись власним смаком і майстерністю, так і українці ставляться до стилю «модерн» як до джерела натхнення для своїх інспірацій, ремінісценцій, імпровізацій.

Масове виготовлення високоякісних предметів зі скла на початку ХХ ст. налагодила склярська мануфактура Нансі – підприємство братів Дом. Успіху сприяло те, що на підприємстві працювали професійні склярі й художники. Завдяки великому потенціалу майстрів фірма не припинила існування після смерті засновників, і досі – у 2000-х роках – виготовляє чудові вироби зі скла у стилі ар-деко<sup>33</sup>.

На цьому ж розумному принципі спільної праці майстра і художника ґрунтувалася діяльність Київського заводу художнього скла, Львівської скульптурно-керамічної фабрики, склярсько-виробничого об'єднання «Райдуга» у Львові, що славилися своїми виробами зі скла у всій Європі, – підприємства, які на зламі тисячоліть в часи розквіту українського художнього скла були по-варварському зруйновані.

На межі ХХ–ХХІ ст. в Україні збереглася популярність і найвидатнішого художника скла доби модерну, відомого, поряд з Емілем Галле, – Луїса Комфорта Тиффані. Його видувне скло, назване ним як «таке, що полум'яніє», нагадує розпис завдяки порошок з звичайного або коштовного металу, який наносився на скло густим шаром, створюючи ефект горіння кольору. Видувні посудини Тиффані відтворювали світ рослин у всьому його розмаїтті. Гармонійне поєднання якості та екстравагантності, краси матеріалу і вигадливості вирізняли всі творіння Тиффані – його лампи, вази, вітражі, намиста.

Зазначимо, що львівські художники по склу початку ХХІ ст., а саме члени Львівської професійної асоціації вітражистів «Вікно» О. Янковський, О. Шевченко, А. Курило, І. Тарнавський, І. Гах та ін., активно користуються ефектною технікою Тиффані у своїх вітражах і в пластиці.

Досить значним, хоча, безсумнівно, опосередкованим, є вплив славетного Рене Лаліка на українських майстрів кришталю і гути, які творили на Київському заводі художнього скла – Івана Зарицького, Олега Гушина, Світлану Голембовську, Стаса Кадочникова; львів'ян Романа Дмитрика, Андрія Петровського. Водночас їхні твори у матованому кристалі не можна назвати ні наслідувальними, ні запозиченими, а лише інспірованими великим Лаліком, де головним є не стільки художньо-стилістична подібність, скільки відповідність Духові майстра «прекрасної епохи» (фр. «Belle époque»).

Глибинне вивчення історії мистецтва зламу ХІХ–ХХ ст. дає змогу провести певні паралелі. Це, наприклад, готовність художників, дизайнерів, архітекторів, декораторів доби модерну і така сама здатність майстрів «мистецтва вогню» кінця ХХ – початку ХХІ ст. до сміливого прийняття нетривіальних форм і мотивів, що випереджають розуміння сучасників. І в тих і в тих бачимо схоже прагнення до єднання з природою, зумовлене тугою за новою духовністю, яка могла б протистояти загрозливому індустріальному суспільству, що є чужим всьому живому.

На нашу думку, доба модерну з її змішанням епох і культур, декадансу й інтелекту, певною мірою перегукується з мікшованим і суперечливим в естетично-культурному відношенні мистецтвом на зламі ХХ–ХХІ ст. Однак наш апокаліптичний час, що видається нам набагато більш хворобливим і занепадницьким, програє «fin de siècle», який і зараз сприймається як «belle époque» за багатьма параметрами. Хоча б тому, що збудником стилю модерн була краса, яка перетворювалася у всезагальну, глобальну категорію, у предмет обожнювання: культ краси був релігією «fin de siècle», а художник – творець краси сприймався як виразник головних устремлінь свого часу<sup>34</sup>.

Тому такою відчутною сьогодні є ностальгія за «прекрасною епохою» модерну.

Однак попри всі проблеми – як в українській культурі, так і в суспільстві в цілому, сьогодні «мистецтво вогню» – українські кераміка й скло з притаманними їм найкращими якостями як народного, так і професійного мистецтва минулих епох, зокрема й доби мо-

дерну, можна позиціонувати як вдалий сплав традиційних і новачійних ідей, абсолютно адаптований до сучасного європейського художнього процесу, і саме це мистецтво гідне презентувати Україну на всіх світових рівнях, у чому авторіві пошастило переконатися у Франції, в Німеччині та США<sup>35</sup>.

- <sup>1</sup> Бірюльов Ю. О. Мистецтво львівської сецесії. – Л.: Центр Європи, 2005. – С. 10–11.
- <sup>2</sup> Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. – М.: Искусство, 1989. – С. 15.
- <sup>3</sup> Там само. – С. 7.
- <sup>4</sup> Власов В. Г. Стили в искусстве. Словарь. – С.Пб.: Кольна, 1995. – Т. 1. – С. 332–334.
- <sup>5</sup> Фар-Беккер Г. Искусство модерна. – KONEMANN, 2004. – С. 7.
- <sup>6</sup> Там само – С. 7.
- <sup>7</sup> Сарабьянов Д. В. Стиль модерн... – С. 75.
- <sup>8</sup> Там само – С. 86, 99.
- <sup>9</sup> Власов В. Г. Стили в искусстве... – С. 336.
- <sup>10</sup> Терминологический словарь «Аполлон». – М.: Эллис-лак, 1997. – С. 709–710.
- <sup>11</sup> Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. – С.Пб.: Азбука классика, 2008. – Т. 8. – С. 740–741.
- <sup>12</sup> Сарабьянов Д. В. Стиль модерн... – С. 82.
- <sup>13</sup> Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. – С.Пб.: Лига, 2001. – Т. 4. – С. 568.
- <sup>14</sup> Турчин В. Социальные и эстетические противоречия стиля модерн // Вестник Московского университета. – 1977. – № 6. – С. 70.
- <sup>15</sup> Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. – С.Пб.: Стройиздат, Санкт-Петербургское отд-ние, 1992. – С. 34–35.
- <sup>16</sup> Там само. – С. 77.
- <sup>17</sup> Бірюльов Ю. О. Мистецтво львівської сецесії. – С. 64.
- <sup>18</sup> Там само – С. 45.
- <sup>19</sup> Чегусова З. А. Трансформація образу в професійному декоративному мистецтві України 80–90-х рр. ХХ століття // Міст. – К.: КОНСХУ, 2003. – С. 229.
- <sup>20</sup> Фар-Беккер Г. Искусство модерна... – С. 97.
- <sup>21</sup> Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. в контексті міжнародних зв'язків. Контакти і взаємовпливи. – Л.: Львівська академія мистецтв, 1994. – С. 29.
- <sup>22</sup> Там само. – С. 43–44, 77.
- <sup>23</sup> Там само. – С. 44–45, 80.
- <sup>24</sup> Кара-Васильева Г. В. Крутий стіл «Стиль модерн у процесі розвитку українського народного та декоративного мистецтва (на матеріалах виставки з колекції МУНДМ). – К.: ТОВ «ХІК», 2008. – С. 11.
- <sup>25</sup> Голубець О. Декоративна кераміка фірми І. Левинського в збірках музею етнографії та художнього промислу НАН України // Наукові читання пам'яті Святослава Гординського. – Л., 1995. – Вип. 1. – С. 44.
- <sup>26</sup> Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом... – С. 57.
- <sup>27</sup> Романова Т. О. Крутий стіл «Стиль модерн у процесі розвитку українського народного та декоративного мистецтва (на матеріалах виставки з колекції МУНДМ)». – К.: ТОВ «ХІК», 2008. – С. 8.
- <sup>28</sup> Бірюльов Ю. О. Мистецтво львівської сецесії... – С. 115–116.
- <sup>29</sup> Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом... – С. 69–70.
- <sup>30</sup> Чегусова З. А. Історія діяльності та внесок у розвиток комплексного архітектурно-художнього вирішення інтер'єрів різних типів споруд України 1970–1990-х років Науково-дослідного центру монументально-декоративного мистецтва КиївЗНДІЕП // Перспективні напрямки проектування житлових та громадських будівель: зб. наук. праць КиївЗНДІЕП. – К., 2003. – С. 208–216.
- <sup>31</sup> Фар-Беккер Г. Искусство модерна... – С. 76.
- <sup>32</sup> Низький уклін покійному народному художнику України Іванові Васильовичу Зарицькому і заслуженому художнику України В'ячеславу Дудіну за те, що, завдячуючи їхнім зусиллям, колекцію музею скла КЗХС, хоча й в «усіченому» вигляді, було передано Національному музею історії України.
- <sup>33</sup> Фар-Беккер Г. Искусство модерна... – С. 121–123.
- <sup>34</sup> Сарабьянов Д. В. Стиль модерн... – С. 33.
- <sup>35</sup> Ідеться про виставкові артпроекти, у яких авторка брала участь як куратор у 2000-х роках, а саме: арт-проект «Сучасне професійне декоративне мистецтво України» з нагоди п'ятидесятирічного ювілею членства України в ЮНЕСКО (штаб-квартира ЮНЕСКО, Париж, Франція, 2004), артпроект України в рамках ІV міжнародного фестивалю мистецтв у Магдебурзі, Німеччина, 2004), артпроекти «Квіти України» (Інформаційно-культурний центр при Посольстві України у Франції, Париж, Франція, 2007; Український інститут Америки, Нью-Йорк, США, 2007), і «В пошуках істини» – в рамках сьомого міжнародного фестивалю «Наша Спадщина» (National Arts club, Нью-Йорк, США, 2009).