

УДК 745/749(477)(0.038)

Зоя Чегусова
(Київ)

**КОНЦЕПЦІЯ НОВОГО ВИДАННЯ ІМФЕ:
«ІСТОРІЯ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ» (т. 5)**

У статті розкрито базові теоретичні засади і зміст нового академічного видання, підготовленого в ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, – п'ятого тому «Історії декоративного мистецтва України», де вперше у вітчизняному мистецтвознавстві реалізовано всебічний і глибинний аналіз еволюційних художньо-стилістичних змін, яких зазнало українське професійне декоративне мистецтво впродовж драматичної історії мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.

Ключові слова: нове академічне видання ІМФЕ, історія, професійне декоративне мистецтво України, ХХ – початок ХХІ ст., теоретичні засади видання, основні історичні віхи, аналіз, еволюція, художньо-стилістичні зміни, образно-пластичні особливості.

В статье раскрываются теоретические основы и содержание нового академического издания, подготовленного в ИИФЭ им. М. Ф. Рильского НАН Украины, – пятого тома «Истории декоративного искусства Украины», где впервые в отечественном искусствоведении сделан всесторонний и глубокий анализ эволюционных художественно-стилистических изменений, происходивших в украинском профессиональном декоративном искусстве в течение драматической истории искусства ХХ – начала ХХІ вв.

Ключевые слова: новое академическое издание ИИФЭ, история, профессиональное декоративное искусство Украины, ХХ – начало ХХІ в., теоретические основы издания, основные

исторические вехи, анализ, эволюция, художественно-стилистические изменения, образно-пластические особенности.

In the article being of abstract and analytical nature, the author discloses the fundamental theoretical principles and contents of the new academic edition prepared at the IASFE, *The History of Ukrainian Decorative Art* (Vol. 5), which realizes, first in the domestic art criticism, a thorough and deep analysis of the evolutionary artistic and stylistic alterations undergone by the Ukrainian professional decorative art in the course of the XXth – early XXIst centuries.

Keywords: new academic edition of the IASFE, history, Ukrainian professional decorative art, spell of the XXth – early XXIst centuries, edition's theoretical principles, main historical milestones, analysis, evolution, artistic and stylistic alterations, peculiarities of image harmony.

Метою написання статті є розкриття теоретичних засад і здійснення реферативно-аналітичного огляду нового академічного видання, підготовленого в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – ІМФЕ), – п'ятого тому «Історії декоративного мистецтва України», де вперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснено спробу всебічного й глибинного аналізу еволюційних художньо-стилістичних змін, яких зазнало українське професійне декоративне мистецтво внаслідок кардинальних суспільних порухів упродовж драматичної історії мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.

Головне завдання, яке постало перед авторами п'ятого тому «Історії», – наскрізний мистецтвознавчий аналіз історико-культурного матеріалу, що охоплює такі види декоративного мистецтва, як вишивка, ткацтво, вибійка, розпис на тканині, авторський текстиль, кераміка, скло, металопластика, ковальство, ювелірство, дерево, лозоплетіння, витинанка, мозаїка соломною тощо, у виконанні професійних митців, що дало можливість панорамного відтворення багатоманітного розвитку професійного декоративного мистецтва означеного періоду.

Науковці авторського колективу п'ятого тому «Історії» розглядають усі етапи поступу ХХ – початку ХХІ ст., що відображають відмітні образно-пластичні особливості та історичні віхи професійного декоративного мистецтва свого часу. Це народження українського модерну – яскравого «національного стилю», який спирався на засади народної образотворчості, і сплеск мистецтва авангарду в 1910–1920-х роках; участь професійних митців декоративного мистецтва у створенні «оптимістичного міфу» про радянське життя 1930–1950-х років; еволюція творчого розвитку художників-професіоналів у різних галузях художньої промисловості України паралельно з процесом зародження авторської рукотворної художньої кераміки, скла, текстилю, ювелірства тощо в період 1960–1980-х років; опанування світового художнього досвіду й пошук художниками-прикладниками власних мистецьких критеріїв у декоративній творчості, інспірованій асоціативно-ускладненим способом образно-пластичного мислення в 1990-х роках; розвиток багатолікого декоративного мистецтва України в руслі загальноєвропейського художнього процесу на тлі шанобливого ставлення до історичних традицій національного образотворення, починаючи з 2000 року і донині.

Безумовно, п'ятому тому «Історії» – капітальній колективній монографії – передували ґрунтовні наукові розвідки, присвячені проблемам професійного декоративного мистецтва ХХ ст., таких українських дослідників, як Ю. Бірюльов, Н. Велігоцька, О. Голубець, Л. Жоголь, А. Жук, Т. Кара-Васильєва, Г. Кусько, С. Лупій, О. Нога, Г. Островський, Ф. Петрякова, Т. Печенюк, О. Пошивайло, Т. Придатко, О. Сом-Сердюкова, З. Тканко, О. Федорук, З. Чегусова, Р. Шмагало, З. Шульга, О. Ямборко, Р. Яців та ін.

Вагомі мистецтвознавчі дослідження згаданих учених були важливими «підступами» до створення багатотомної «Історії декоративного мистецтва України», ідею якої виплекано у відділі декоративного мистецтва ІМФЕ (керівник – доктор мистецтво-

знавства Т. Кара-Васильєва). Реалізація видання стала можливою завдяки плідній співпраці авторського колективу з редакційним відділом ІМФЕ за активної підтримки директора Інституту академіка Г. Скрипник.

Упродовж 2008–2013 років до підготовки п'ятого тому «Історії декоративного мистецтва України» (професійне мистецтво ХХ – початку ХХІ ст.) (головний редактор – академік Г. Скрипник, науковий редактор – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМУ Т. Кара-Васильєва, відповідальний секретар тому – заслужений діяч мистецтв України З. Чегусова) Інститутом було залучено знаних мистецтвознавців Києва та Львова: спеціалістів музейної справи Національного музею українського народного декоративного мистецтва, педагогів Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука, викладачів-дослідників Львівської національної академії мистецтв (ЛНАМ), науковців Інституту народознавства НАН України у Львові.

Структурно том поділено на дві частини: спочатку висвітлено еволюцію професійного декоративного мистецтва першої половини ХХ ст., а потім – історію цієї царини українського мистецтва в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст.

Така структура зумовлена тим, що діаметрально протилежні стилістичні тенденції першої половини ХХ ст. й образно-пластичні пошуки в мистецтві другої половини ХХ ст. вимагають різних підходів до теоретичного обґрунтування художніх трансформацій, що відбувалися в українському мистецтві в досліджуваній період.

Художні формотворчі процеси, які спостерігалися в усіх видах професійного декоративного мистецтва в першій половині ХХ ст., були пов'язані з розвитком усталених історичних стилів, таких, як модерн, авангард, ар деко, конструктивізм, соцреалізм. Тобто твори, що народжувалися в 1910-х, 1920-х, 1930–1950-х роках, здебільшого відповідали стилістиці, підпорядкованій тому чи іншому, але єдиному художньому стилю.

Друга половина ХХ ст. засвідчила поступовий перегляд художньо-стильових засад попередньої – тоталітарної – доби (1960-ті рр.), яка певним чином використовувала мистецтво як засіб «наглядної агітації» для культивування радянського способу життя (1970 – кінець 1980-х рр.), у бік мистецтва творчих особистостей з новими орієнтирами й розумінням художньої образності (1990-ті рр.) та широким за формально-художніми пошуками діапазоном полістилізму (початок ХХІ ст.).

Таким чином, у цьому виданні вперше розглянуто історію українського професійного декоративного мистецтва в усій складності та багатшаровості цього величезного пласта національної культури, який свідчить про вагомі мистецькі досягнення на рівні світових зразків.

Висвітлення процесу розвитку різновидів професійного декоративного мистецтва розпочинається в першій частині видання зі стилю модерн, з якого в Україні у ХХ ст. почалося переможне сходження декоративного мистецтва.

З висоти ХХІ ст. особливо відчутний вплив європейського модерну на українське мистецтво означеного періоду, у якому, між тим, відбувалося паралельне ототожнення стилю української сецесії, українського модерну з українським національним стилем [20, с. 11].

Для модерну став основоположним і знайшов своє втілення принцип «єдності всіх мистецтв», коли наприкінці ХІХ ст. у Франції було офіційно засуджено сталий поділ на «головні» (живопис, скульптура, графіка) і «другорядні» (декоративно-ужиткове мистецтво) види в мистецтві [61, с. 229].

Відомо, що на початку ХХ ст. існували різні погляди на стиль модерн. Проте перевагу надають визначенню модерну як «прориву» до культури новітнього часу, як першого й останнього після доби бароко єдиного цілісного стилю [47, с. 15], який упродовж 28 років (1886–1914) [3, с. 332–334] обстоював свої заслуги, перш ніж дивовижні якості, котрі він вніс у розвиток європейської, у тому числі й української, культури ХХ ст., стали визнаними критеріями естетичної довершеності. Уже

в 1890-х роках відбулося могутнє художнє перетворення. Цей період, який в історії європейської культури іменують французьким терміном «*fin de siècle*» («кінець століття»), став предтечею мистецтва класичного модернізму в цілому [54, с. 7].

Зірковий час модерну – це період тріумфу декоративного мистецтва «в альянсі» з архітектурою: цей стиль тяжів до синтезу мистецтв і як будь-який історичний стиль претендував на створення особливого предметно-просторового середовища. Піонерів європейської архітектури початку ХХ ст. – Г. Гімара, В. Орта, А.-В. де Вельде, О. Вагнера – уже не задовольняла роль зодчого, кожен з них прагнув стати «архітектором мистецтва». Вони з пієтетом ставилися до декоративно-ужиткового мистецтва, прирівнюючи його до архітектури, не вивищуючи останню [9, с. 77]. Згадаємо в цьому контексті й таких українських архітекторів, як В. Кричевський, І. Левинський, А. Захарієвич, О. Лушпинський та інші, які проектували для своїх споруд зображальний декор, облаштування інтер'єрів, вітражі, стінні розписи, що було проявом сесесійного мислення і творчого універсалізму [2, с. 64]. Українські зодчі сесесії, як і європейські, застосовували «біоморфний» принцип, який взаємопов'язував усі компоненти архітектури, декоративного й образотворчого мистецтв. Цей принцип органічної цілісності передбачав безперервний зв'язок функціонального і прекрасного, ужиткового й естетичного [2, с. 45]. І цей факт зрівнювання у правах декоративно-ужиткового мистецтва та інших видів художньої творчості був дуже важливим для стилю модерн.

Проблема творення «нового мистецтва» початку ХХ ст. не обійшла митців як Західної, так і Східної України [63, с. 42–44]. Поширення українських народних традицій і їхній вплив на професійне мистецтво набули вираження в пошуках «українського», «галицького», «полтавського» стилів на основі традиційних виражальних художніх засобів того чи іншого регіону [34, с. 43–44, 77].

У 1900 році відбулася Всесвітня виставка в Парижі, де українське мистецтво було презентоване в окремому експозиційному залі декоративного та промислового мистецтва Галичини, павільйон якої був об'єднаний з павільйонами Австро-Угорської монархії. Українська частина галицького павільйону, завдяки проекту Е. Ковача та виставковому комітетові, стала першою широкомасштабною репрезентацією українського декоративного мистецтва за кордоном. Декоративні вироби галицьких фірм і художньо-промислових шкіл були представлені в комплексі з усіма галузями художнього виробництва: інтер'єром, меблями, металом, керамікою та килимарством [70, с. 181].

Кінець ХІХ – початок ХХ століття в Західній Європі позначений спалахом захоплення серед професійних художників мистецтвом промислової кераміки, центри якої виникли у Франції, Англії та Австрії. Оскільки найпопулярнішим народним промислом у Галичині було виробництво кераміки, наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. при Львівській політехніці створено дослідну станцію для керамічного промислу, гончарну й художню школу в Коломиї, краєвий гончарний заклад у Порембі, а також фабрики Захарієвича і Вернера у Глинську та фабрику Левинського у Львові, які перебували під художнім керівництвом професора Львівської політехніки Ю. Захарієвича.

Характерною особливістю кераміки доби модерну була пильна увага до матеріалу, його природних властивостей, технічних експериментів – принципи, які завжди вважалися пріоритетними для таких українських майстрів «мистецтва вогню», як Т. Обмінський, Є. Нагірний, Є. Червінський, О. Лушпинський, І. Левинський, О. та М. Білоскурські, Ю. Лебіщак [34, с. 29].

Початок ХХ століття ознаменований розквітом української архітектурно-декоративної кераміки, поширення набуло насамперед виготовлення керамічних виробів облицювального й декоративно-конструктивного призначення. Цікавою модифікацією і локальним забарвленням позначена сесесія в центрі Галичини – у Львові, де в 1890–1910-х роках активно працювала фабрика будівельної та художньої кераміки І. Левинського. У проектуванні та створенні виробів тут були задіяні професійні мит-

ці. Зокрема, керамічну пластику для цього підприємства та фабрики О. Левицького в с. Пациків (нині – с. Підлісся Івано-Франківської обл.) проектували талановиті львівські художники та скульптори – Т. Блотницький, Л. Декслер, К. Клакович, С. Дембіцький та ін. Водночас активно працювали підприємства з виготовлення архітектурної кераміки: завод Бергенгейма в Харкові, Київський завод Й. Анджейовського, а також фірми «Мушкат і Син», «Дзевульський і Лонге» [48, с. 96] та фабрики А. Вернера, Ф. Кубіна, Г. Бріха, Я. Коженювського в Галичині [2, с. 80]. Застосування керамічного (зокрема кахляного) декору на фасадах житлових і громадських будівель розглядалося як один з виявів національного в архітектурі.

Сецесійна кераміка Галичини, а також гончарні вироби с. Опішня (провідного гончарного осередку Полтавщини) прославилися на Всесвітній виставці в Парижі 1900 року (діяльність Коломийської гончарної школи відзначено найвищою нагородою – золотою медаллю та почесним дипломом) і на Виставці моди у Відні 1904 року, – після цього українська кераміка набула популярності і в Західній Європі [2, с. 44–45, 80].

Яскравим прикладом реалізації системи синтезу мистецтв у стилі українського модерну став будинок Полтавського губернського земства, споруджений у 1903–1907 роках за проектом В. Кричевського, який запросив до співпраці викладача Миргородської керамічної художньо-промислової школи ім. М. Гоголя (нині – Миргородський державний керамічний технікум імені Миколи Гоголя) О. Сластіона та опішнянських гончарів І. Гладиревського і Ф. Чирвенка. Цей авторський колектив керувався ідеєю створення нового напрямку в кераміці на засадах народних традицій і принципах модерну, що особливо проявилось в захопленні стилізаторством орнаментики, запозиченої з народної вишивки, килимів, писанок [44, с. 8].

У вищезгаданій Миргородській керамічній школі на початку ХХ ст. навчальний процес скеровували видатні митці: О. Сластіон, І. Падалка, І. Українець, В. Кричевський, Ф. Балавенський, Ю. Михайлів, М. та О. Білоскурські, С. Патковський, М. Касперович, Ф. Красицький, С. Налепінська-Бойчук, П. Ваулін, І. Назаров та ін. Упроваджену 1903 року нову учбову програму школи було складено на підставі досвіду кращих керамічних шкіл Західної та Східної Європи, зокрема Австрії та Чехії [67, с. 73].

Можна сміливо стверджувати, що художньо-промислова кераміка Галичини і Східної України (ужитковий посуд, мальовничі панно, кахельні печі, скульптура тощо) на початку ХХ ст. відіграла важливу роль у становленні українського варіанта стилю модерн в архітектурі. Цей напрям деякі дослідники визначають як народно-стильове відгалуження львівської сецесії – «гуцульська сецесія», «українська сецесія» [34, с. 53–54].

В Україні більшою мірою, порівняно з рештою територій Східної Європи, окреслений час позначений особливою збудженістю національної свідомості [75, с. 17]. Справедливим видається твердження, що «львівська сецесія, розвиваючись на багатоскладній етнічній основі, на базі власної художньої традиції та загальноєвропейського методу, являла собою самостійний, стилістично цілісний художній феномен» [2, с. 153].

Модерн черпав натхнення з традиційних ремесел, у тому числі з емальєрства, ковальства, мосяжництва. На професійному рівні відбувалася переоцінка цих видів народної творчості. Представників народного традиційного мистецтва залучали до творчої співпраці з архітекторами і професійними митцями на базі майстерень, архітектурних фірм та художньо-промислових шкіл. Нараховувалося понад тридцять фірм і майстерень, де на початку ХХ ст. виготовляли архітектурний декоративний метал, що свідчить про неабиякий попит на нього і про значну конкуренцію між львівськими фірмами та імпортерами художнього металу з Відня, Кракова та інших міст Австро-Угорщини. У Києві, Житомирі, Харкові, Василькові, Бердичеві тощо в цей період активно розвивалося золотарство. У Київській та Одеській філіях петер-

бурзької фірми Карла Фаберже працювали сорок чотири майстри золотарської та каменерізної справи, які були вихідцями з України [36, с. 170].

У Києві промисловий напрям ювелірного мистецтва був представлений майстернею (згодом – фабрика) Йосипа Маршака, що діяла до 1918 року. У конкурентній боротьбі на ювелірному ринку її наздоганяло лише київське відділення та магазин петербурзької фірми Карла Фаберже [49, с. 150].

На добу модерну, представники якої звертали особливу увагу на проблему повернення старих технік і зображальних засобів, припадає відродження традиційного для України мистецтва художньої емалі. Відновлення й піднесення емальєрства в Україні відбулося насамперед завдяки таким видатним мисткиням, як Олена Кульчицька, М. Дольницька та Я. Музика. Звернення до традицій гуцульського мосяжництва в руслі розвитку авторського професійного мистецтва вперше в Україні здійснила Олена Кульчицька [70, с. 376].

У першій третині ХХ ст. у творчості П. Терещука, О. Кульчицької, М. Дольницької, Й. Маршака, Н. Слуцького, С. Делоне, Ю. Кульчицького та інших митців простежується широкий діапазон стилістичних пошуків у ювелірстві, емалі, скульптурі малих форм, фалеристиці. Цей діапазон охопив модерн із його національними стилістичними відгалуженнями, а згодом – ар деко, кубізм, симультанізм, функціоналізм на тлі тяглості української традиції у зверненні митців до народного мосяжництва й золотарства, іконописної спадщини, геральдики та архетипних символів, що забезпечило самобутність численних творів окремих авторів [70, с. 376].

Паралельно простежуються новітні стильові пошуки й у царині художньої обробки дерева. Різноманітною і багатоплановою щодо формування українського національного стилю була діяльність фірми І. Левинського, майстри якої зверталися й до проектування меблів. Натхненно співпрацювали із цим бюро такі провідні митці, як Т. Обмінський, О. Лушпинський, Е. Ковач, К. Мокловський, О. Кульчицька, які розробляли ескізи та проекти меблів, іконостасів, різьблених рам тощо. Окрім фірми І. Левинського, серед найбільших осередків вирізнялися Гуцульська спілка в Коломиї, Столярно-токаряська верства в Івано-Франківську, Промислова школа у Львові. До проектування меблів і вжиткових виробів у національному стилі, розробки орнаментів зверталися такі українські митці, як В. Кричевський, Г. Нарбут, В. Черненко, М. Жук, М. Самокиш, С. Васильківський, О. Сластіон та ін. Цікавою сторінкою проектування інтер'єрів, зокрема меблів, у національному стилі є творчість А. Ждахи [18, с. 27–28].

В Україні опанування стилістикою модерну відбувалося й у вишивці: у руслі загальної тенденції ар нуво, яскравими представниками якої були О. Прахова та В. Котарбінський; шляхом звернення до мистецтва українського бароко ХVІІ–ХVІІІ ст., зокрема через опанування флорально-орнаментальними мотивами тієї доби, що є характерним для вишитих робіт майстрів, керованих Є. Прибильською. Крім того, було здійснено спробу інтерпретувати народні лінійно-геометричні орнаменти Гуцульщини в контексті творчих пошуків художників віденської сецесії, англійської школи, скандинавських країн: рухом у напрямі, характерному для львівської сецесії, передовсім для кола митців, об'єднаних навколо І. Левинського, для творчості сестер Кульчицьких [19, с. 223–225].

В українській моді, як і в мистецтві початку ХХ ст., панував модерн з прагненням до оздоблення, використанням ліній та вишуканого пастельного колориту, що вирізняли стиль костюма. Декоративними засобами вираження стилю були багаті й різнофактурні тканини, такі оздоблювальні техніки, як вишивка шовком і бісером, аплікація тощо. Моду сецесії пропитували відомі культурні та громадські діячі: С. Крушельницька, Г. Запольська, І. Сольська, Олена та Ольга Кульчицькі, родина Шухевичів та багато інших [18, с. 39–40].

Незважаючи на масове захоплення української прогресивно налаштованої творчої інтелігенції етнографією та народною творчістю, які були важливими джерелами професійного мистецтва, формування національного стилю на початку ХХ ст. в різних

частинах України мало свої локальні відмінності. Так, митці Західної України, працюючи на «національну ідею» і формуючи варіант сецесії, цілеспрямовано зверталися до мистецтва Гуцульщини, убаचाючи в ньому основи національного мистецтва. Натомість художники Центральної України апелювали до стародавніх пам'яток героїчної епохи Гетьманщини XVII–XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти стилю бароко [19, с. 222–223].

Дослідники українського народного мистецтва (М. Біляшівський, М. Бойчук, В. Гагенмейстер, В. Кричевський, Олена Пчілка, О. Сластіон, Д. Щербаківський та ін.) широко пропагували його в Центральній та Східній Україні. Підтримуючи майстрів народної творчості, вони в цьому контексті ставили питання пошуку сучасних форм професійного мистецтва. Інтерес до народного мистецтва привів до співпраці професійних художників, які сповідували ідеї не тільки модерну, але й мистецтва авангарду, з народними майстрами, що значною мірою сприяло активному розвитку різних видів художнього текстилю, зокрема вишивки, килимарства, вибійки.

У зв'язку із цим варто згадати В. Кричевського як автора картонів килимів та ескізів декоративних тканин, який у 1912–1915 роках очолював Оленівський осередок В. Ханенко, де і виготовляли килими, декоративні тканини, вибійку, різноманітні види узорного полотна. Відзначимо також княгиню Н. Яшвіль, яка відкрила у своєму маєтку в с. Сунки Смілянського повіту Київської губернії майстерню, що спеціалізувалася на створенні виробів у техніках художньої вишивки та килимарства, де працювали такі видатні художники, як М. Нестеров, О. Мурашко, Я. Станіславський, М. Прахов. Нагадаємо про аналогічні майстерні А. Семигратової в с. Скопці Переяславського повіту Полтавської губернії, Н. Давидової в с. Вербівка Кам'янського повіту Київської губернії, у яких генерувалися й утілювалися новітні експериментальні ідеї видатних творців мистецтва авангарду, зокрема К. Малевича і О. Екстер [22, с. 11–14]. Так, у с. Вербівка майстерню очолювала Н. Давидова – випускниця Київського художнього училища, яка сприяла утвердженню її як центру реалізації авангардних ідей. Згодом нею керували О. Екстер – випускниця Київської художньої школи і Паризької академії Гран-Шом'єр, яка, співпрацюючи з народними майстрами, спрямовувала їхню роботу в авангардне русло, та К. Малевич – всесвітньо відомий художник-авангардист, засновник супрематизму. У с. Скопці (Полтавщина) працювала Є. Прибильська – випускниця Київського училища живопису, яка керувала там килимовими й вишивальними майстернями впродовж 1910–1922 років. Як знавець народного мистецтва вона створювала також і моделі одягу, оздоблюючи їх вишивкою та аплікацією, задля чого ретельно досліджувала й творчо опрацьовувала як українське мистецтво XVIII ст., так і тогочасну народну творчість.

Завдячуючи тісній співпраці художників-авангардистів і майстрів, мотиви народного мистецтва активно впроваджувались у професійне. Так, К. Малевич, О. Екстер разом з Є. Прибильською та Н. Давидовою, які «фольклорний архетип народного мистецтва піднесли на рівень світового значення» [18, с. 46], сприяли підвищенню мистецького рівня народних виробів, і реалізуючи там свої творчі ідеї, перетворювали їх на унікальні осередки культури [8, с. 140].

У дорадянський період простежується відродження українського килима, яке розпочалося завдяки заходам губернських земств, котрі зайнялися організацією ткацьких майстерень і кустарних музеїв [10, с. 335]. Від початку їх заснування досвід кращих майстрів цих осередків поєднувався з роботою професійних художників. У Решетилівці інструкторами були художниці В. Болсунова та Є. Прибильська [18, с. 37], які співпрацювали з Г. Собачко-Шостак. Залучення художників – професійних і народних – до створення продукції в таких майстернях стало ознакою часу.

Після Першої світової війни килимарство зберегло свою актуальність у сфері промислової діяльності та мистецтва Західної України. У цей період однією з перших на теренах Галичини була килимарська фабрика І. Хамули в Глинянах, створена 1921 року [72, с. 71], продукцію якої експортували в Чехію та Америку [11, с. 24].

Килими ткали за ескізами М. Левицького, Д. Бутовича, В. Дядилюка, П. Холодного, Т. Гриневича, В. Бандиля [70, с. 187]. Найвідомішою на західних теренах України майстернею декоративно-ужиткового мистецтва стала художньо-промислова спілка «Гуцульське мистецтво», заснована 1922 року М. Куриленком у Косові, що займалася виготовленням переважно орнаментальних килимів за проектами провідних тогочасних митців. З нею співпрацювали художники П. Холодний (Молодший), Р. Лісовський, В. Крижанівський, М. Бутович, С. Гординський, Г. Герасимович, сестри Олена та Ольга Кульчицькі. Через філії у Львові, Лодзі та Варшаві вироби спілки реалізовувались у Швейцарії, Норвегії, Швеції та Америці [70, с. 187].

Вітчизняний орнаментальний килим 1920-х – початку 1930-х років, який відрізняло відчуття тогочасних актуальних тенденцій, формувався в межах українського авторського та промислового килимарства як самобутнє явище в контексті світових практик. Водночас українські художники визнавали важливість народної мистецької традиції, яка була для них основним джерелом творчого пошуку, і незмінно прагнули до гармонійного узгодження традиції та новаторства.

Поняття «мода», нерозривно пов'язане зі стилем «модерну» на зламі ХІХ–ХХ ст., уже на початку 1920-х років почали трактувати як пережиток буржуазних часів. Зручність, простота й практичність – основні критерії тогочасного костюма, що започаткував зародження стилю конструктивізму. У 1920-х роках його розвивали Н. Ламанова, О. Екстер, Є. Прибильська, Є. Якуніна, Л. Попова, В. Татлін та інші художники. Ці митці увійшли до створеного 1920 року Кустекспорту, де займалися розробкою нових форм одягу – конструктивно простих, з фрагментами декору, зазвичай вишивок. Тенденції європейського мистецтва 1920-х років утілилися в моделях С. Делоне – відомої художниці, уродженки України, яка проживала здебільшого у Франції. Джерельною основою її творчості стали українська народна вишивка та писанка, виражені поєднанням чистих кольорів у стилі «симультанізму» [52, с. 20]. Протягом 1910–1929 років у пошуках нових виражальних засобів у костюмі поряд із С. Делоне в Парижі працювала когорта художників, вихідців з України: С. Фера, О. Екстер, М. Андрієнко, Н. Давидова та ін. [24, с. 266–275].

У нових соціально-економічних умовах ХХ ст. зазнали змін форми виготовлення вибійчаних тканин, якими почали займатися художники з професійною освітою. У 1920-х – на початку 1930-х років було здійснено спроби організувати майстерні зі створення ручної вибійки. Їхніми ініціаторами були, як правило, митці, патріотично налаштовані на відродження національної культури. Серед них можна згадати такі прізвища, як В. Болсунова [56, с. 26–27], М. Головнін.

Вагомий внесок у розвиток вибійки першої половини ХХ ст. здійснили неперевершений майстер орнаменталістики й декорування текстильних виробів В. Кричевський, відомий фахівець у створенні вибійчаних тканин, виготовлених у ручний спосіб, Є. Повстанний та яскрава й самобутня постать у царині українського декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема текстилю ХХ ст., народний художник України О. Саєнко, який відіграв важливу роль у формуванні цієї галузі культури. Джерелом для згаданих митців у їхній діяльності слугували глибокі знання національної культури, проте кожний, переосмислюючи ці надбання, неповторно втілював їх у різних видах та жанрах декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема в текстильних виробках. Упродовж 1930–1950-х років в Україні водночас із наближенням народного мистецтва до професійного простежується і зворотний процес: освічені митці, намагаючись звільнитися від пресингу тоталітарного режиму, зверталися до народної спадщини та розпочинали працювати у сфері декоративно-ужиткового мистецтва [18, с. 64].

Інноваційне мистецтво розпису тканин, яке прийшло в Східну Європу як галузь професійного художнього мистецтва на хвилі тодішнього «модерну» на початку ХХ ст., не залишилося поза увагою українських митців. Ними поступово було впроваджено низку методів оздоблення тканини: гарячий (класичний) і холодний батик, вільний розпис, різноманітні комбіновані техніки розпису.

Уже на початку 1920-х років у Східній Україні було організовано широку мережу мистецьких шкіл і технікумів (їх кількість наприкінці 1920-х років сягала двох десятків), де готували кваліфіковані кадри для художньої промисловості, зокрема текстильної. Загалом 1920–1930-ті роки можна розглядати як період масового виробництва розписних тканин, підґрунтям якого слугувала діяльність різноманітних художніх товариств, функціонування навчальних закладів, завдання яких полягало в підготовці майстрів текстилю, а також творчість окремих професійних художників [1, с. 5].

Питання взаємозв'язку традицій і новацій, пошуків нового стилю крізь призму джерел національної культури, починаючи від 1920-х років, активно розробляли представники школи М. Бойчука. Першою роботою, що засвідчує появу батика в Україні, був твір учениці М. Бойчука львівської художниці Я. Музики на виставці у Львові 1922 року [53, с. 16]. Ідеї школи М. Бойчука поширилися по всій Україні з переїздом її засновника до Києва в 1920-х роках. Серед послідовників концепції нового українського мистецтва активну позицію займали й художники текстилю: С. Колос, Т. Флору, А. Іванова.

У першій третині ХХ ст. простежувалося активне зацікавлення етнографів, музейників, колекціонерів, професійних художників малярством на склі. Важлива роль у популяризації цього мистецтва належить відомій художниці Я. Музиці. Дослідивши склад казеїнових фарб, вона відновила традиційну техніку, і 1935 року в приміщенні Львівського промислового музею експонувала доробок своїх «підскляних мальовок» [42, с. 35].

Малювання на склі захопило й багатогранну творчу особистість Олену Кульчицьку. Вона одна з перших написала статтю про народне малярство на склі [25, с. 172–176], а також спробувала себе в цій техніці. Творчі пошуки Я. Музики та О. Кульчицької започаткували тенденцію повернення до техніки малярства на склі, яка набула продовження в сучасному мистецтві.

Помітним явищем стає український кований метал у стилі ар деко з характерним для нього тяжінням до геометризації мереживного площинного орнаменту. Сукупність мистецьких пам'яток і виявлених організаційно-творчих процесів дає підстави стверджувати про існування потужної української, зокрема львівської, школи архітектурного ковальства першої третини ХХ ст., що сприймається яскравим явищем у загальноєвропейському контексті [68, с. 7–16].

Широкий інтерес професійних художників до декоративного мистецтва в першій половині ХХ ст. зумовив появу нових практик (як, приміром, сюжетно-тематичний килим) в українському художньому текстилі. Основними орієнтирами для становлення й розвитку тканого панно на початку століття стали класична шпалера та килим, що вже в другій половині ХХ ст. спричинило появу якісно нового мистецького явища – сучасного гобелена.

До програмних завдань у майстерні внутрішнього оформлення інтер'єрів Академії мистецтв України, якою керував В. Кричевський, належало вивчення народного мистецтва. З-поміж розроблених тут проєктів ткане панно розглядалось як одна з домінант житлового та громадського інтер'єру, що втілювала ознаки «національного стилю», пошук якого був головною проблемою українських митців 20-х років ХХ ст. [18, с. 48].

Від середини 1920-х років процес розвитку українського сюжетно-тематичного килима, який у перших десятиліттях ХХ ст. мав фрагментарний характер, набув системності, насамперед завдяки діяльності представників Київської академії мистецтв, згодом – Київського державного художнього інституту (КДХІ). Ініціатором уведення тканого панно до навчального процесу виступив С. Колос – керівник новоутвореного текстильного відділу на живописному факультеті КДХІ (1925–1931), на характер роботи якого вплинула співпраця з творчими майстернями Ф. Кричевського та М. Бойчука, де свого часу він і сам навчався.

На жаль, закономірний процес еволюції художніх форм був перерваний у радянський період, що в галузі килимарства, як і мистецтва загалом, характеризується

стандартизацією творчості. Нова ідеологія заперечувала здобутки попередників, які прийнято було трактувати як прояв формалізму, що призвело килимарство до «стану глибокого занепаду» [11, с. 25].

На противагу періоду 1910–1920-х років в історії українського мистецтва, коли гучно заявили про себе митці різноманітних творчих об'єднань, які широко використовували досвід європейських течій, сміливо розвиваючи український варіант модерну й такі авангардні мистецькі напрями, як супрематизм, кубізм, абстракціонізм тощо [22, с. 10–27], 1930–1950-ті роки позначені кардинально протилежним характером розвитку. Запроваджений у всіх сферах культури метод соцреалізму, який нещадно нищив решту мистецьких напрямів разом з новітніми пошуками пластичної мови, сформував інше мистецтво, зробивши його керованим і цілком залежним від партійного замовлення та ідеологічних настанов.

Радикальну зміну художньо-стильової концепції, ідеологія якої формувалася не з ініціативи творчих особистостей, а як догма пануючої в державі політичної диктатури, у 1930–1950-х роках особливо виразно засвідчує характер вишитих, розписних, тканих панно, де міцно вкоренилися принципи натурстанковізму. Ці «канони» діяли навіть у художньому оформленні виробів з кераміки, скла, фарфору, фаянсу: еkleктичні пишні оздоби ваз, кубків, бокалів, предметів сервізів, що ніяк не були пов'язані з їхньою функцією, формою та матеріалом [51, с. 115], призводили до зниження художнього рівня творів радянського «мистецтва вогню».

Водночас досягнення попереднього періоду разом з головними постулатами майже всіх видів декоративного мистецтва, уособлені в образних висловах «матеріал визначає форму» чи «призначення виробу визначає матеріал» [55, с. 42], зазнали нищівної критики та цілковитого неприйняття. Згідно з офіційною політикою художники-прикладники 1920-х років, зокрема автори тематичних килимів, були звинувачені у формалізмі та непов'язаності з народною творчістю [33, с. 24].

Ткани панно 1930–1950-х років було перетворено на «килими-картини» і максимально наближено до станкових малярських творів, від яких килимарство перейняло низку композиційних схем портретного, історичного, батального, побутового жанрів. Значного поширення набули також сюжети з радянськими вождями. Більшість тогочасних тематичних килимів створені за картонами художників-станковців – Д. Шавикіна, М. Рокицького, М. Дерегуса, В. Касіяна, В. Овчинникова та ін. Міцні традиції тематичного тканого панно сформувалися в Київському художньо-промисловому училищі, що виникло на базі експериментальних майстерень, організованих для створення експозиції Республіканської виставки 1936 року.

Водночас не так стрімко, як у центральних областях, відбувалося становлення натурстанковистичної моделі сюжетно-тематичного килима в провідних ткацьких осередках Західної України: тут залишалися міцними інші традиції килимового ткацтва, в основі яких лежать лічильно-геометричні техніки.

Процес створення тематичних килимів у західних областях України почався фактично в середині 1940-х років і пов'язаний з відкриттям спеціалізованих відділень художньо-освітніх закладів – Вижницького училища прикладного мистецтва на Буковині, Промислової школи гуцульського мистецтва на Косівщині, а також Львівського художнього училища і Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва (ЛДІПДМ) [74, с. 50].

У першій половині ХХ ст. набули розвитку такі види професійного декоративного мистецтва, як склоробство, фарфор, фаянс.

У художньому склоробстві на початку століття зародилися кризові явища у зв'язку з упровадженням механізованого виробництва, яке створювало умови для масового випуску посуду без участі висококваліфікованих спеціалістів – майстрів-гутників і художників. Щоб урятувати ремесла від занепаду, низка відомих архітекторів і митців плідно працювала над відродженням традицій цього виду мистецтва. Чимало живописців, захоплених колористичними можливостями скла, проектували декоративні вітражі.

У першій половині ХХ ст. систематично діяли Рокитнівський і Костопільський (Рівненщина), Романівський і Мар'янівський (Житомирщина), Стрийський (Львівщина), Костянтинівський (Донеччина) склозаводи. Одним з найдавніших склопідприємств України є Київський завод художнього скла, який у 1920-х роках було націоналізовано, і відтоді він неодноразово змінював назву: Київський державний склозавод «Червона гута» (від 1928 р.), Київський скло-термосний завод (від 1930 р.) [50, с. 4]. У 1934 році було засновано скляну гуту «Леополіс» у Львові, на місці якої після 1944 року почав працювати Львівський скляний завод № 1. Серед його перших працівників слід згадати відомих українських художників скла Й. Гулянського, М. Павловського, П. Семененка, М. та І. Осецьких.

В українському радянському склоробстві 1920–1930-х років гостро постало питання стандартизації виробництва, яка враховувала лише технічні та економічні вимоги, а не мистецькі якості скла (саме тому на підприємства не запрошували працювати професійних художників скла). Крім того, «курс» комуністичної партії заперечував художнє оформлення побутових предметів як невластиву для пролетарського побуту розкіш. Проте в Постанові Ради Народних Комісарів «Про скляну промисловість Наркомлегпрому» 1934 року було нарешті зазначено про необхідність не лише розширення асортименту, але й звернення уваги на художнє оформлення продукції [43, с. 28]. У 1938 році було організовано першу художню раду при Головному управлінні скляної промисловості Народного Комісаріату легкої промисловості СРСР.

Водночас у склі було створено типові зразки радянського декоративно-ужиткового мистецтва з характерною орієнтацією на станковий живопис та графіку. «Репродукційний» декор передбачав відтворення портретів видатних діячів партії, героїв, старохановців, письменників, державних емблем на поверхні ужиткового виробу, унаслідок чого скло стало майже непрозорим, заглушеним, йому бракувало внутрішнього випромінювання. У 1940-х – на початку 1950-х років станковізм продовжував панувати, особливо у виготовленні подарунково-сувенірних ваз, кубків, флаконів зі скла.

У першій половині ХХ ст. відбулося становлення й розвиток українського фарфору і фаянсу як промислової галузі, а також явища національного мистецтва з розвиненою системою художньо-виражальних засобів і образів. Виробництво на Баранівському, Городницькому, Довбиському, Полонському фарфорових та Кам'яно-Бридському фаянсовому заводах (Новоград-Волинський пов. Волинської губ.), Будянському фаянсовому (Харківська губ.) і Коростенському фарфоровому заводах (Овруцький пов. Волинської губ.) розвивалося до початку Першої світової війни, перервавшись революціями та громадянською війною.

На початку 1920-х років фарфорова і фаянсова промисловість, змінивши форму власності з приватної на державну, поступово відновлювалася. У 1922 році в Києві було засновано Трест Укрфарфорфаянско (пізніше – Укрфарфорфаянс), який згодом об'єднав майже всі діючі в 1920–1930-х роках заводи. Трест визначав асортимент і впроваджував єдині стандарти виготовлення посуду, які переконливо свідчать про кризу у формотворчих пошуках фарфору та фаянсу довоєнного періоду: нові зразки не розробляли, заводи випускали продукцію 1910-х років з рисами стилів історизму та модерну, лише спрощуючи класичні форми [23, с. 27–29]. У передвоєнний час фарфор і фаянс неминуче розвивалися в загальному річищі еволюції радянського декоративно-ужиткового мистецтва середини ХХ ст., на яке поширилися догматичні уявлення, ідентичні з дидактичними завданнями живопису та скульптури.

У 1940–1950-х роках, коли головним завданням промисловості було відновлення від руйнувань, важливу роль в організації творчого й виробничого процесів у вітчизняній фарфоро-фаянсовій промисловості відіграла Академія архітектури УРСР (від 1944 р. – філія Академії архітектури СРСР, з 1945 р. – самостійний заклад, у 1955–1962 рр. – Академія архітектури і будівництва УРСР) та її структурні підрозділи – Експериментальний завод керамічних виробів, експериментальна майстерня художньої кераміки Інституту художньої промисловості (від 1957 р. – майстерня

художньої кераміки Інституту архітектури споруд Академії архітектури і будівництва УРСР, від 1963 р. – лабораторія архітектурно-художньої кераміки Київського зонального науково-дослідного інституту експериментального проектування).

У післявоєнний період перед архітекторами Академії архітектури УРСР поставило нагальне питання про широке застосування архітектурної кераміки при будові житлових і громадських споруд. Ідею художника-кераміста й мистецтвознавця П. Мусієнка про створення 1945 року експериментальної керамічної майстерні, яка б сприяла створенню нового напрямку української архітектурної кераміки, при Інституті художньої промисловості (директор Н. Манучарова) підтримали президент Академії В. Заболотний і віце-президент О. Альошин, які добре усвідомлювали переваги застосування цього облицювального матеріалу в архітектурі [62, с. 210]. Таким чином, уже наприкінці 1940-х років експериментальні розробки художників під керівництвом художника-технолога Н. Федорової забезпечили можливість виготовлення промисловим способом різноманітних ліпних і фактурних типових деталей архітектурно-художньої кераміки для потреб масового будівництва. Творчою лабораторією для майстерні стали насамперед фасади житлових будинків на Хрещатику в Києві (1948 р., автори проекту архітектори А. Добровольський, А. Маліновський, С. Єлізаров, Б. Приймак, О. Заваров, О. Власов), які було оздоблено керамічною плиткою, створеною спеціалістами майстерні архітектурної кераміки Академії архітектури УРСР.

Водночас у Львові 1949 року саме на місці фабрики І. Левинського виникла Львівська скульптурно-керамічна фабрика, яка поступово перетворилася на потужну експериментальну художньо-виробничу базу для роботи численних талановитих майстрів української професійної кераміки і скла другої половини ХХ ст.

Від 1953 року на фабрику прийшли працювати перші випускники ЛДПДМ (з 1994 р. – ЛАМ, з 2004 р. – ЛНАМ), відкритого 1946 року [6, с. 15]: перший у радянській Україні вищий навчальний заклад з кафедрами художньої кераміки, скла, текстилю (пізніше – металу), випускники якого здійснили вагомий внесок у розвиток українського професійного декоративного мистецтва ХХ ст. Народне мистецтво для них було невичерпним джерелом натхнення, тому в їхній творчості середини ХХ ст. можна простежити три основні тенденції: традиційне трактування форм і декору, поєднання традиційного й новітнього, а також інтерпретація, у якій переважають новації форм і декору [45, с. 10]. Львівська школа декоративного мистецтва, що була тісно пов'язана не тільки з народним мистецтвом, але й з європейською художньою традицією, чинила вагомий вплив на декоративне мистецтво України в загальнонаціональному вимірі.

Так, у доволі складних умовах тогочасної дійсності, коли декоративне мистецтво України зазнавало деструктивного політичного впливу радянської держави, що значно гальмувало його природний розвиток і віддаляло від європейського культурно-мистецького поступу, українські митці зберігали його національну своєрідність і неповторність.

Другу частину п'ятого тому «Історії» розпочато з аналізу всіх тих видів професійного декоративного мистецтва, які набули широкого розвитку в Україні в середині 1950-х – на початку 1960-х років, коли зародилася тенденція, спрямована на перегляд художньо-стилістичних засад попередньої епохи, на оновлення системи формотворення, що призвело не тільки до зміни тематики, але й, що найважливіше, до образно-пластичних трансформацій, особливо в художній кераміці, склі, текстилі тощо.

Рубіж 1950–1960-х років, що став початком так званої хрущовської відлиги в СРСР, був позначений вагомими культурними зрушеннями. Розпочався новий етап розвитку українського декоративного мистецтва, зумовлений послабленням тоталітаризму й настанням помітних стилєвих змін в архітектурі та образотворчому мистецтві.

У загальному руслі змін цього періоду зародилися й нові засади взаємодії архітектурного середовища з творами ужиткового та монументально-декоративного мистецтва. У 1955 році вийшла Постанова ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР «Про

усунення надмірностей у проектуванні та будівництві», яка ознаменувала відмову від старих естетичних засад тоталітарного мистецтва, що ґрунтувалися на неокласицизмі.

Нові орієнтири мистецької практики на теоретичному рівні задекларовано в науковій доповіді мистецтвознавця О. Салтикова «Про декоративне мистецтво» на I Всесоюзному з'їзді художників 1957 року, у якій було визначено фундаментальні засади декоративного мистецтва: розуміння художнього образу, ставлення до народних традицій, роль професійної освіти для цієї галузі, особливості виробничого процесу для художника-прикладника тощо [46, с. 23–43]. Зміна виражальних засобів виявилася в широкому застосуванні прийомів узагальнення і стилізації форм у творах декоративного мистецтва, у які повернулися площинність зображення та локальність кольорової палітри. Художники поринули в пошуки нової художньої мови, співзвучної загальносвітовому мистецькому поступу, водночас використовуючи найцінніші надбання національного мистецтва, розвиваючи його образну систему.

У другій половині 1950-х років відбулися мистецькі форуми, які кардинально змінили естетичні особливості художньої промисловості – II Всесоюзний з'їзд архітекторів (1955), з'їзди Спілки художників УРСР (1956) та Спілки художників СРСР (1957). Художньо-стилістичні програми, закладені на цих зібраннях митців, дали відчутні результати, які почали втілюватися в художній промисловості на зламі 50–60-х років ХХ ст.

У післявоєнні роки в країні гостро постало питання підготовки національних кадрів для підприємств художньої промисловості. У 1946 році такі кадри почав готувати ЛДПДМ, а 1948 року відкрився факультет декоративного мистецтва (текстиль, кераміка, дерево) у КДХІ, який 1951 року було також переведено до ЛДПДМ. Перший випуск художників для промисловості у Львові відбувся 1952 року (для текстильної – у 1953 р.), їх було направлено до роботи на Київський шовковий комбінат (КШК), де вже творчо працювали випускники текстильних московських і ленінградських вузів, зокрема З. Вишневська, К. Шуцька, згодом – З. Афанасієва, В. Познікін.

Хоча будівництво КШК розпочалося ще наприкінці 1930-х років, перші метри шовкових тканин високої художньої якості він випустив лише 1947 року [14, с. 22]. Першими авторами рисунків, за якими було виготовлено тканини на КШК, стали М. Тимченко [66, с. 5], О. Пащенко [31, с. 65] та В. Павленко, які працювали ще в довоєнних роках у художніх майстернях Києво-Печерської лаври, а від 1946 року – у відділі текстилю Інституту художньої промисловості Академії архітектури УРСР, провідної на той час науково-дослідної і проектної установи з внутрішнього обладнання й оформлення архітектурних споруд, яку впродовж тривалого часу очолювала талановитий архітектор Н. Манучарова [30, с. 72, 86, 90].

Цінні художні й технологічні розробки натуральних шовкових тканин належать митцям, творче життя яких десятиліттями було нерозривно пов'язане з діяльністю цього комбінату-гіганта. Серед них такі видатні професійні художники декоративного мистецтва, як М. Кирницька, Н. Щербакова, Т. Мороз, М. Севастьянова (Грибанова), О. Вовченко, С. Белявська, Л. Волкова, П. Черняков та ін.

У 1949 році запрацювали цехи Дарницького шовкового комбінату, який уславився набивними тканинами зі штучного волокна. Художниками тут працювали випускники Київського училища прикладного мистецтва, ЛДПДМ, московських та ленінградських вузів, яким належить неабияка роль у творенні національного стильового напрямку української художньої тканини індустріального виробництва другої половини ХХ ст.: Н. Бондаренко, Н. Грибань, А. Ламах, П. Зайцев, Е. Титаренко, Р. Пашкевич, М. Жиліна, Т. Мисковець, В. Корнева, Т. Іванова, А. Скутін [12, с. 36–40].

У зазначений період художня промисловість набула широкого розвитку. Тут працювали талановиті митці, які створювали як речі масового вжитку, так і виставкові твори, позначені рисами індивідуальності. Молоде покоління професійних митців, що прийшло після закінчення вишів на заводи художнього скла, фарфору і фаянсу у 1950–1960-х роках, вирізнялося більшою розкутістю пластичного мислення, мало

глибокі знання технології виробництва, розуміння специфіки матеріалу та засобів декорування, завдячуючи вихованню на українській художній традиції і класичній мистецькій спадщині.

Атмосфера 1960-х років була сповнена омріяного оновлення, що природно викликало народження нової естетики. З одного боку, велися пошуки граничного узагальнення декору, відпрацювання чистоти форм, новітнього образотворення, а з другого, – простежується прагнення будь-що зберегти традиції народного мистецтва, що передавалися з покоління в покоління в Україні протягом віків, як основу формотворення й образних вирішень. Звернення до народного мистецтва внесло живий струмінь у розвиток мистецької культури. «Шестидесятники» аж ніяк не імітували роботи народних майстрів, це було суб'єктивне осмислення й переосмислення разом з усвідомленням своєї національної ідентифікації. Хвилю фольклоризму можна було б ототожнити з ренесансом в українському декоративному мистецтві, якби не постійний диктат з боку керівних органів, адже від митців-прикладників постійно вимагали включення в композиції радянської емблематики, ідейно-тематичних сюжетів, які не тільки були невласливими декоративному мистецтву, але й порушували закони творення художнього образу, руйнували форму. Саме звернення до народного мистецтва з його знаково-символічною мовою орнаменту й пластики давало митцям змогу певною мірою розривати ланцюги ідеологічного тиску, виявляти свою творчу особистість.

У 1960-х роках відбулося становлення львівської школи художнього скла. У зв'язку із цим згадаймо таких непересічних віртуозів склопластики, як П. Семененко, М. та І. Осецькі, М. Павловський, Й. Гуляньський, Є. Мері, Р. Шах та ін. У зазначений період сформувався надзвичайний колектив художників Київського заводу художнього скла, до якого ввійшли А. Зельдич, І. Зарицький, П. Аверков, Л. Митяєва, В. Геншке, А. Чернякович та ін.

У творчості цих художників простежується захоплення українським гутним склом XVIII ст.: митці, звертаючись до національної спадщини «старої гуті», осмислювали традиційно-народні принципи формотворення та особливості художнього строю барокових виробів.

Потужно розвивалася національна течія в ужитковому фарфорі й фаянсі, де відповідно до нових художньо-стилістичних тенденцій відійшли в минуле живописні вставки в резерві, характерні для 1930–1950-х років, а орнамент став виразно узагальненим, площинно-стилізованим з умовними мотивами. Художники почали інтерпретувати популярні традиційні форми українського посуду, переосмислюючи й модернізуючи відточену впродовж віків доцільну гончарську форму, підносячи її на вищий рівень художнього осмислення в сучасних орнаментально-декоративних вазах, тарелях, блюдах, штофах, фігурних зооморфних посудинах. Активно формувалася національна тема й у тематичному фарфорі та фаянсі, яка пройшла складний шлях від ілюстративності до широких художніх узагальнень, що втілювалися в образно-формальних вирішеннях виробів другої половини ХХ ст.

До скарбниці народного мистецтва – фольклорних, літературних джерел, декоративно-ужиткових творів, пластичних надбань українського авангарду – зверталися й професійні художники текстилю, які впевнено ввійшли до художнього простору України 1960-х років. Це передусім такі випускники ЛДПДМ, як І. та М. Литовченки, Є. Фащенко, Н. Паук, С. Шабатура, О. Крип'якевич [28, с. 25–40] – «першопрохідці» в мистецтві гобелену, одного з найпопулярніших видів українського авторського текстилю в другій половині ХХ ст., який до 1960-х років у мистецтвознавчій науці позначався терміном «сюжетно-тематичний килим», чи просто «тематичний килим» [16].

Зберігаючи пафосну піднесеність, властиву монументальним творам України попередніх десятиріч, тематичні гобелени початку 1960-х років відрізнялися певними новаціями в побудові композиції та розкритті ідеї шляхом поєднання символічних зображень різної смислової, просторової, часової наповненості. Активно розвивалися

гобелени, орієнтовані на орнаментику килимів і верет західних областей України та килимарство Лівобережжя, які умовно можна назвати «фольклорними».

Виразну лінію пошуків професійних митців у виробленні власного художнього спрямування на тлі намагань виходу із системи координат народної творчості і співвіднесення цієї галузі із сучасним художнім процесом демонструє художня вишивка 1960-х років.

Важливим процесом від середини 1960-х років було становлення у Львові професійної школи «українського батика», яка передбачала не лише вироблення художньо-естетичних і стилістичних особливостей розписних текстильних творів, але й систему мистецьких поглядів, ідейних принципів та методику роботи [38, с. 13]. Уже з другої половини 1960-х років український батиковий текстиль презентували твори професійних художників-текстильників, переважно ужиткові вироби – хустки і шалі, авторські орнаментальні тканини для одягу. На цій ниві успішно працювали Н. Бондаренко, Е. Титаренко, згодом – Н. Борисенко, Г. Забашта, Н. Лапчик. У текстильному розпису в зазначений період набирають обертів жанри декоративного й тематичного панно. У цій галузі в 1960-х роках експериментували такі художники, як В. Лимаренко, Л. Довженко (Київ), Г. Липа-Захаріясевиц, Я. Музика (Львів) та Г. Корінь (Харків).

У 1970-х роках «народний» («фольклорний») стиль почав утверджуватися в моді, коли в пошуках нових образів художники-модельєри зверталися до народного костюма. «Фольклорний» стиль сприяв і масовому заняттю рукоділлям: вишивкою, макраме, в'язанням гачком і спицями, печворком, аплікацією.

Багатовекторні процеси відбувалися в декоративному мистецтві України в 1970–1980-х роках – «...складні і неоднозначні як за художньою спрямованістю, співвідношенням народного і професійного мистецтва, так і за розумінням ролі і значення народного мистецтва у формуванні естетичних категорій» [19, с. 664]. У цей період знов посилювався ідеологічний тиск на мистецтво, коли соцреалізм усе ще залишався головним офіційно проголошеним творчим методом, що продовжував диктувати митцям сюжети та образи, які найчастіше перетворювалися на шаблони. Як і раніше, від художників вимагали виконувати до ювілейних виставок твори на теми революційної боротьби, воєнних подвигів, праці радянських людей, доповнюючи композиції емблематикою, цитатами з творів, написами дат. Однак художники-прикладники і майстри образотворчого мистецтва, які були змушені творити в жорстких рамках, прагнули творчо вирішувати ідеологічну тематику на модерністських засадах новими художньо-виражальними засобами.

Насиченим видається період 1970–1980-х років з точки зору бурхливого розвитку мистецтва гобелена й найактивнішого його застосування в інтер'єрах громадських споруд України паралельно зі збільшенням чисельності митців, задіяних у цій царині монументально-декоративної творчості. Потужні сили майстрів гобелена були сконцентровані в Києві. Це випускники ЛДПДМ, які на початку ХХІ ст. вважаються корифеями національної школи художнього текстилю: Л. Жоголь, І. та М. Литовченки, В. Федько, Л. Довженко, М. Білас, Л. та Т. Дмитренки, В. Андріяшко; талановиті митці середньої генерації: Н. Борисенко, Н. Пікуш, М. Базак, Н. Лапчик, Г. Дигас, Л. Коваль, Н. Яценко та ін. Гобелен захопив своїми широкими образно-пластичними можливостями таких київських художників-монументалістів, як В. Задорожний, Е. Котков, В. Григоров, В. Прядка, А. Гайдамака, О. Мельник, В. Романщак, О. Хівренко, О. Мединський, О. Гнедаш, Т. Ларюшина, А. та В. Буйгашеви та ін. Вирізняється серед них національно забарвлена творчість київського майстра гобелена та килима О. Машкевича.

Особливо плідними творчими пошуками й художньо-формальними знахідками в цей час сприймаються гобелени львівських представників текстильної школи – Н. Паук, О. Крип'якевич, О. Риботицької, О. Парути-Вітрук, С. Бабкова, Л. Гошовського, Т. Печенюк, З. Шульги, І. Данилів, С. Бурак, І. Мінько-Мурашик, В. Роєнко, М. Шеремети, М. Жиліної та ін.

Окремою ділянкою в українському художньому ткацтві постала в 1970–1980-х роках декоративна орнаментальна тканина. У зазначений період спостерігається тенденція до комплексного вирішення оздоблення житлових і громадських інтер'єрів засобами декоративно-ужиткового мистецтва, що пов'язано з масовим будівництвом житла, дитячих установ, готелів, кафе, ресторанів тощо [13]. Важливим фактором при цьому був процес взаємовпливу професійних і народних авторів, які у спільній діяльності взаємозбагачувалися новими концепціями та формальними прийомами, що простежується у творчості І. Дудар, Г. Верес, М. Даценко, С. Нечипоренка, Є. Фащенко, М. Біласа, І. Винницької, М. Токар, О. Бондаревої, Я. Борис, Л. Закурської, М. Іваницької, Л. Іськів, О. Охримик та ін. [32]. Багато з них застосовували технологічні способи ремізного ткацтва, відроджували й удосконалювали забуті ткацькі техніки, сягаючи сутності народного мистецтва та зберігаючи його національний колорит.

Набув популярності й гобелен «малих» форм, так звана гобеленова мініатюра, чи міні-гобелен [26]. Серед перших експериментаторів українського міні-текстилю були львівські митці І. Винницька, О. Куца, О. Риботицька, О. Крип'якевич, О. Парута-Вітрук та І. Мінько-Муращик. У цьому жанрі уславилися й такі київські майстри текстилю, як Н. Борисенко, М. Базак, Н. Пікуш та О. Маріно.

У 1980-х роках простежується інтенсивний процес збагачення новими мотивами вишивки, особливо в орнаменталі святкових та обрядових рушників, що поступово перетворювалися на тематичні панно, якими славилися художники Є. Талашенко, О. Гасюк, Л. Лебіга.

Образно-декоративна змістовність української вишивки в синтезі з доцільністю і простотою крою народного костюма в контексті сучасного осмислення народних традицій приваблювала провідних художників Республіканського будинку моделей у Києві – Г. Мепен і Л. Авдеєву [21, с. 408–411]. Творчо і по-новаторськи в той період інтерпретували українську вишивку, звертаючись до народних джерел, Г. Вінтоняк з Коломиї [5, с. 16–18] та М. Білас з Трускавця Львівської області, які прагнули до гармонійного поєднання високої моди з традиціями українського народного вбрання.

Як вид декоративно-ужиткового мистецтва розглядали костюм: до цієї категорії зараховували виставковий і сценічний одяг, що його презентували творчі колективи або художники на виставках, декадах української культури за кордоном. Над розробкою вбрання працювали художники будинків моделей України, серед яких – Г. Воротньо-ва, Н. Житникова, Н. Жук, Л. Скремета, Т. Егреші та інші, які незмінно зверталися до традицій народного мистецтва, поєднуючи осучаснену форму традиційного костюма з використанням технік вибійки, аплікації, ткання, художнього розпису тощо. У цій царині натхненно творили і професійні митці. Монументальністю, багатством пластичних засобів, оригінальністю образно-асоціативної мови позначені авторські ансамблі строїв Л. Семікіної. Лірико-поетичною виразністю декоративного звучання характеризуються вишукані камерні ансамблі костюмів Г. Забашти. У 1980-х роках талановитими педагогами кафедри художнього текстилю ЛДІПДМ – М. Токар, В. Шелест, С. Заблоцькою, Н. Дяченко-Забаштою, З. Шульгою, Л. Іськів, М. Шеремет, З. Тканко, Т. Кечеджі [17, с. 267–270] – було виконано значну кількість унікальних мистецьких ансамблів за традиціями народних костюмів регіонів України, які отримали високу оцінку в мистецькому середовищі.

Активно розвивався в ці десятиліття художній розпис по тканині: від декоративно-ужиткових до декоративно-монументальних форм мистецтва на тлі певного тяжіння до засад національного образотворення, устремління до ускладненого філософського образно-асоціативного мислення, використання різноманітних авторських технік гарячого та холодного батика, вільного розпису. Зародження «образотворчого батика», реалізація власних авторських концепцій з оригінальними проявами батикового малювання на зламі 1980–1990-х років прочитуються в розписних панно Л. Довженко, Н. Гронської, О. Потієвської, Т. Кисельової, Л. Борисенко, Н. Максимової, Т. Мис-

ковець, М. Кирницької, Т. Печенюк, О. Дробахи, В. Роєнко, Л. Приведи, Н. Шимін, Т. Ядчук, Н. Бастун, О. Андрущенко, В. Сипняк, Л. Мороз та ін.

Плеяда прекрасних мистців-текстильників Києва працює в ділянці інтер'єрного батикового текстилю, який прагне до синтезу та досвіду традиційних видів монументального мистецтва (декоративного розпису, гобелена, вітража), про що свідчить мистецька практика 1970–1980-х років. Серед них – Л. Жоголь, Н. Шербакова, О. Владимірова, Р. Пашкевич, Н. Яценко, О. Мороз, А. Яценюк, Н. Кияниця та ін. Крім того, у цій галузі працювали такі художники-монументалісти, як Є. та Ж. Бикові, А. Безпалій (Харків), О. Єрофеева та І. Моргунов (Дніпропетровськ), Л. Чурилова (Донецьк), Л. Новикова-Саницька, І. Перова, Л. Павлусенко, С. Купових, О. Антоненко (Київ), які досконало володіли технікою батика, проте зверталися до неї періодично [58, с. 17].

В ареалі впливу архітектури, яка в 1970–1980-х роках проголосила пошук синтетичних мистецьких форм, опинилися майже всі види декоративного мистецтва. Проблеми пошуку дієвіших і сучасних прийомів естетичного оздоблення типових громадських споруд, розширення форм участі художника в організації архітектурно-просторового середовища міст України набули актуальності й вимагали негайного практичного вирішення. У зв'язку із цим отримав розвиток один із традиційних для України і водночас новаторський для 1970–1980-х років вид мистецтва – монументально-декоративна кераміка, матеріалом для якої є художньо виразна й доступна сировина. Акумулюючи досвід декоративного мистецтва, скульптурної пластики, монументального живопису, дизайну, вона стає багатоликою за своїми формами, технологією та можливостями застосування в архітектурі [57, с. 24].

Яскраво виражена орієнтація на зв'язок з архітектурою, спільна робота художника й архітектора над вирішенням естетичного образу інтер'єрів і фасадів житлових та громадських споруд ще на стадії проектування простежуються у творчих роботах художників О. Міловзорова, О. Рапай, Л. Богинського, Г. Севрук, Н. і В. Ісупових, Л. Мешкової, В. Федька, В. Прядки, І. Перової, Ю. Легенького, Л. Красюк, А. Ільїнського (Київ), Т. Драгана, Т. Левківа, А. Бокотєя, З. Флінти, Р. Петрука, І. Туманової, Н. Федчун, В. Кондратюка, В. Боднарчука, А. Максименка, І. Янович (Львів), В. Бокова, В. Мануїлова (Донецьк), А. Бородкіна, І. Животовської (Сімферополь) у 1970–1980-х роках. У високохудожніх творах монументально-декоративної кераміки і станково-декоративної керамічної пластики в інтер'єрах громадських споруд цих художників виявляється багатогранність обдарувань, їхній високий професіоналізм, різноманітність творчих манер, авторських образних світів.

У цей період остаточно виокремилася три сфери діяльності художників-керамістів: в архітектурно-просторовому середовищі, у серійному виробництві та в ділянці станково-декоративної кераміки виставкового характеру. Проте з кінця 1980-х років простежується занепад системи Художнього фонду Спілки художників: кількість державних замовлень на доволі коштовні декоративну кераміку, скло, гобелени, батики для архітектурних об'єктів спочатку було зменшено, а згодом і зовсім припинено.

Водночас помітним мистецьким явищем стала професійна станково-декоративна кераміка, зокрема львівська, яка згуртувала зусилля багатьох художників і мала особливе значення для розвитку українського декоративного мистецтва, а також певною мірою визначила тогочасний художній процес: у другій половині ХХ ст. вона поступово сформувалася як своєрідний вияв протесту проти ідеологічного контролю, який продовжував панувати в радянському мистецтві. Саме «львівська школа», яка слугувала підґрунтям творчості не одного покоління художників-прикладників, почала повертати в декоративне мистецтво штучно забуті досягнення попередніх десятиліть, і саме художники-керамісти «активно творили зони незаангажованого творчого мислення, прагнули реалізувати у них те, що фактично було заборонене в образотворчому мистецтві» [7, с. 87, 151].

У Львові працювала досить велика група майстрів керамічного мистецтва, які гуртувалися навколо кафедри кераміки ЛДІПДМ і Львівської експериментальної

кераміко-скульптурної фабрики, звідки розпочиналося становлення професійної кераміки. Серед них – З. Береза, В. Горбалюк, Т. Драган, В. Кондратюк, А. та М. Курочки, Ю. Лащук, Т. Левків, З. Масляк, Р. Петрук, М. Савка-Кочмар, Н. Федчун, З. Флінта, Я. Шеремета та ін. [73, с. 6].

Блискуча серія із чотирьох виставок «Львівська кераміка» у залах Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР, що відбувалися з інтервалами в 1960–1970-х роках, презентувала унікальні творчі роботи експериментального характеру великої когорти досвідчених митців-керамістів і нового покоління талановитої молоді, яскраво розкрила сміливий і широкий погляд на давні та новітні національні традиції.

Професійна кераміка 1970–1980-х років об'єднала величезне гроно високопрофесійних майстрів, творчі здобутки яких вражають багатовекторністю творчих пошуків та різноманітністю проявів власної індивідуальності в мистецтві. Це такі віртуози кераміки, як З. Флінта, Т. Левків, Р. Петрук, У. Ярошевич, О. Безпалків, Я. Мотика, Г. Ошуркевич, В. Гудак, І. та Л. Ковалевичі (Львів), Л. Богинський, Н. Ісупова, О. Міловзор, О. Рапай, П. Печорний (Київ), П. Мось, Ж. Соловійова (Харків), О. Єрмоленко (Суми) та Н. Федорова (Одеса).

У художньому склі в цей час теж спостерігається радикальна зміна принципів формотворення і декору. Поступово відступає принцип утилітарності й корисності, посудна основа набуває інших рис і суто декоративної ролі, стаючи елементом творення просторових алегоричних композицій, які дивують незвичністю ритміко-пластичного ладу.

У 1970-х роках на заводах художнього скла, як і на інших підприємствах художньої промисловості, було запроваджено посади художників і головного художника, відкрито творчі дільниці, лабораторії, де формувалися хоч і невеликі, але творчо потенційні колективи з талановитих професійних митців і майстрів-виконавців, які працювали над відродженням забутих технологічних прийомів, сміливо експериментуючи, відкриваючи нові властивості матеріалу, розробляючи нові форми виробів. Творчу думку стимулювали і постійні художні виставки – вітчизняні та зарубіжні.

Художники Київського заводу художнього скла, які, власне, і стали фундаторами київської школи скла, – П. Аверков, І. Аполлонов, І. Зарицький, В. Геншке, Л. Митяєва, С. Голембовська, О. Гуцин, А. Балабін, С. Сміян, В. Затинайко, А. Зельдич, Т. Московка – намагалися відійти від штампів попередніх десятиліть. Вони видозмінювали посудні форми, урізноманітнювали декор, освоювали форми давніх українських народних посудин XVIII ст., виконаних у гутному склі – техніці вільного видування. Звертаючись до давньої гуті, київські художники розвивали її в 1970-х роках «у двох напрямках, що тісно поєднувалися між собою, – “фольклорно-пластичному” та “декоративно-бароковому”» [50, с. 3].

У Львові в цей період відбувалося справжнє відродження старовинної гутної техніки. На Львівській кераміко-скульптурній фабриці активно діяв цех гутного художнього скла, де успішно творили віртуозні майстри-склодуви – М. Павловський, Е. Голяк, Р. Жук, Б. Валько, О. Гера, В. Драчук, які на республіканських і міських виставках дивували своїм унікальним фігурним посудом, ліпленою скульптурою. Творчо виявляли себе художники Б. Галицький і В. Хохряков [37].

Невдовзі цех гутного художнього скла вищезгаданої фабрики перетворився на експериментально-творчу базу Співки художників СРСР, де провідні митці країни, які працювали в галузі художнього скла, разом зі склодувами мали можливість багато експериментувати, створюючи оригінальні речі, які і репрезентували радянське скло на численних міжнародних виставках.

Бажання не зупинятися на досягнутому, розширювати застосування художнього скла привело митців до співробітництва з архітекторами. Успішно в цьому напрямі працювали А. Бокотей, Ф. Черняк, З. Флінта, Р. Петрук, А. Балабін, О. Гуцин, Б. Галицький, В. Гінзбург, С. Мартинюк, В. Рижанков, П. Думич, О. Гера, впроваджуючи в громадські інтер'єри оригінальні композиції світильників, фонтанів тощо.

Сміливі експерименти львівських митців (у сульфідному і прозорому склі – З. Масляк, у кольоровому і прозорому – А. Бокотея, Ф. Черняка, згодом – В. Гінзбурга) відкрили перед українськими склярами нові горизонти. Так, у другій половині 1980-х років українські професійні склярі приєдналися до міжнародного руху «студійного скла» (*Studio glass movement*), що виник у середині ХХ ст. одночасно в Європі та США. Його визначальними рисами було виявлення нових проявів кольоропластичної виразності скла, віднайдення нових технологічних прийомів його обробки, що привело до розвитку станкової склопластики, яка отримала назву «авторське скло» [18, с. 219].

У 1970–1980-х роках фарфор і фаянс України теж набули якостей багатопланового художнього явища. Для подолання суттєвого дефіциту високохудожніх якісних виробів з фарфору й фаянсу, який відчувався на Баранівському, Коростенському, Бориславському, Дружківському, Полтавському, Полонському, Сумському та Будянському заводах, було створено спеціалізовані ділянки для їх випуску, задля чого формувалися творчі колективи на чолі з художниками, які визначали стилістичну своєрідність продукції, завдяки чому мистецькі доробки цих заводів у 70–80-х роках ХХ ст. стали складовою загального надбання декоративного мистецтва України [41, с. 23].

Суттєвим об'єднавчим фактором вітчизняних митців була діяльність Спілки художників УРСР, до якої входили всі провідні митці фарфору і фаянсу. Своєрідними майданчиками апробації нових художніх ідей слугували організовані нею систематичні республіканські мистецькі виставки, семінари на всесоюзних і міжнародних виставках та пленерах, де художники репрезентували новачійні творчі підходи й оригінальні розробки українського фарфору. До того ж зросла роль художніх рад, які рекомендували до виробництва нові розробки.

На другий план відійшла функціональна вартість. Відбулося переосмислення національних традицій народного мистецтва, звернення до формальних і образно-стилістичних засад бароко, класицизму, авангарду, модерну.

Спрямування стильових пошуків українського фарфору значною мірою визначав колектив художників Київського експериментального кераміко-художнього заводу, принаймні в жанрі української фарфорової пластики, де працювали такі видатні майстри, як В. Щербина, О. Жникруп, С. Голембовська, О. Молдаван, О. Рапай, М. Тимченко, І. Скицюк, а також молоде покоління художників, творчість яких відповідала особливостям тогочасного культурно-мистецького контексту, – М. Лампека, Н. Черниченко-Лампека, Н. та Х. Гонсалеси, Л. Лозова.

Одним з найпотужніших підприємств галузі був Коростенський фарфоровий завод, де в 1970–1980-х роках працював колектив талановитих художників на чолі з В. і М. Трегубовими. На своєрідність стилю художніх виробів Сумського фарфорового заводу вагомий вплив мала творчість художників Л. і В. Шевченків, В. Єрмоленка, В. Сіробаби-Климко. Посаду головного художника Полтавського фарфорового заводу впродовж десятиліть від 1964 року обіймав І. Віцько, який переважно і визначав художню своєрідність його продукції.

Виробництво фаянсу в Україні в другій половині ХХ ст. було зосереджене здебільшого в Будах на Харківщині. У 1980-х роках Будянський фаянсовий завод випускав третину фаянсу СРСР, експортував за кордон вироби, сповнені яскравого національного колориту, таких неперевершених професійних художників, як С. Панасюк, Д. Ключвант, Р. Вакула (Тимін), Г. Кломбіцька, Ю. Пиманкін, Г. та О. Чернови, І. та В. Сені, Б. П'яніда, Ю. Лобанов та багато інших.

Звернення до джерел народного мистецтва сприяли процесу відкриття кафедр і відділів художнього металу в навчальних закладах декоративно-ужиткового спрямування в Косові, Вижниці, Львові, Ужгороді впродовж 1960–1970-х років, що дало поштовх для розвитку цієї галузі мистецтва в другій половині ХХ ст.

Відкриття на Львівській кераміко-скульптурній фабриці ливарного цеху (1971) дозволило митцям розвинути технології лиття та карбування по листовому металу й

застосовувати їх нарівні з ковальством для комплексного оформлення громадських інтер'єрів творами декоративно-ужиткового мистецтва, що уможлиблювала тісна співпраця з архітекторами. Монументально-декоративні роботи в техніці художнього ковальства почали виконувати в 1970-х роках об'єднані творчі групи митців з Києва, що вирішували проблеми синтезу мистецтв: О. Міловзоров у тандемі з О. Стасюком, П. Дулинець, П. Ганджа, В. Карась.

Відбувалася розбудова спеціалізованих ювелірних фабрик. Історичну віху в контексті становлення фабричного ювелірного мистецтва ствердили своєю творчістю художники Львова – Б. Головацький, І. Матвіїшин, Я. Мотика, Н. Парфенюк, Г. Тарань, М. Тинкалюк, Т. Фурик, Г. Хоменко, Я. Шаган, В. Шмигун – на першій виставці Львівського державного ювелірного заводу (1976).

Проте від середини 1970-х років осередками творчих пошуків були не стільки фабричні підприємства, скільки Спілка художників УРСР, де й визрівали окремі мистецькі особистості, творчість яких яскраво розвинулася після здобуття Україною незалежності.

Становлення авторського ювелірного мистецтва наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років пов'язане з невеликою за кількістю плеядою професійних майстрів та аматорів, які працювали в системі Художнього фонду. Це насамперед кияни В. Хоменко, В. Друзенко, О. Гуцин, С. Серов, Ю. Барановський, С. Маро, Г. Гридасов, О. Роготченко, ювеліри з м. Сімферополя О. і Т. Письменні, О. Міхальянц, Ю. Федоров, С. Федорова-Солодовникова, С. Капітонов, одесити А. Погорецька, Е. і Є. Смирнови, Є. Жданов та інші [59, с. 30]. Ювелірство середини 1970-х – 1980-х років на республіканських і всесоюзних виставках Спілки художників у Києві, Львові, Москві, Ленінграді презентували Г. Сторчак, В. Фединський, І. Турчин, Н. Федчук, С. Вольський (Львів), О. Жарков, М. Руснак, К. Кравчук (Чернівці), С. Ковалюк та М. Катеринок (Вижниця).

На зламі ХХ–ХХІ ст. професійне декоративне мистецтво України переживає складні трансформації, які можна порівняти хіба що з мистецькими новаціями авангарду початку ХХ ст., коли в усіх тодішніх новаціях і модерністських перетвореннях перепліталися рушійні та консервативні тенденції, і впродовж останніх десятиліть ми є свідками аналогічних процесів.

Розмаїта мистецька панорама відкрилась у декоративному мистецтві України, зокрема в царині професійної художньої кераміки, скла, текстилю, металу, ювелірного мистецтва, дерева, лозоплетіння, витинанки, мозаїки солом'яною тощо, на початку 1990-х років.

Багатоманітність індивідуальних пошуків і знахідок разом з відкритим протистоянням різних течій на тлі здорового творчого змагання митців, на відміну від тоталітарних часів з панівним методом соціалістичного реалізму, визнається нормою у професійному декоративному мистецтві. Особливістю мистецької ситуації в цей період є співіснування різнонаправлених стильових тенденцій: традиційного й новітнього, вжиткового і нефункціонального, що однаковою мірою знаходить місце в загальному спектрі художньої культури, міцно утверджуючись і у сфері пластичних мистецтв.

Утім, прикрим явищем нової доби є численні приклади недбалої уваги до культурних набутків попередніх десятиліть. У той час, коли в галузі художньої промисловості продовжувало працювати багато віртуозних майстрів з оригінальним творчим мисленням, відбувся занепад і закриття всіх вищезгадуваних славних підприємств-гігантів текстильної, скляної, керамічної, фарфорової, фаянсової промисловості (зокрема Київського шовкового комбінату, Дарницького шовкового комбінату, Київського заводу художнього скла, Львівської експериментальної керамічно-скульптурної фабрики, склярсько-виробничого об'єднання «Райдуга» у Львові, Київського експериментального кераміко-художнього заводу, Баранівського, Коростенського, Полтавського, Полонського, Сумського, Будянського фарфорових заводів тощо), які в період від 1990 до початку 2000-х років було «роздержавлено», приватизовано, а згодом – умисно «збанкрутовано». Приватний бізнес, нездатний організувати вироб-

ництво у складних економічних умовах, і відсутність державної підтримки призвели до глибокої кризи, варварської руйнації величезної художньо-промислової галузі України в її розквіті.

Водночас фінансова скрута, різка зміна соціально-економічних умов і втрати художньої промисловості в Україні в 1990-х роках усупереч усьому не сповільнили пошуків художників-прикладників у їхній індивідуальній творчості. Це час, коли українське декоративне мистецтво відчайдушно намагалось «емансипуватися» від традиційної для нього винятково вжиткової функції, яскраво стверджуючи свою внутрішню естетичну незалежність, самодостатність, самоцінність.

Вельми яскравую в розмаїтості новаторських шукань у стилях класичного модернізму та постмодернізму видається сучасна авторська художня кераміка (починаючи від 1990-х років до сьогодні). Кераміка довела, що вона, хоч довічно і залишається міцною «гілкою» незмінно квітучого могутнього «древа» декоративно-ужиткового мистецтва України, проте, подібно до образотворчих видів, так само здатна на творення образів у формах станково-декоративних панно, скульптурної декоративної пластики, арт-об'єктів, які мають існувати як в інтер'єрному середовищі, так і у виставковому та музейному просторі, «прикладаючись» насамперед до асоціативного мислення, уяви та душі глядача. Пройшовши славний віковий шлях у мистецькому просторі України ХХ ст., наприкінці його кераміка вийшла далеко за межі утилітарності й перетворилася на своєрідний синтетичний різновид творчості, що об'єднує в собі засоби художньої виразності і технічні прийоми скульптури, живопису, графіки.

Починаючи з 1990-х років у царині професійної авторської кераміки активно працюють такі видатні київські майстри старшого покоління, як О. Рапай, О. Грудзинська, Г. Севрук, П. Печорний, Н. Ісупова, О. Міловзорю; ушавлені львівські митці – Т. Левків, З. Береза, Р. Петрук, У. Ярошевич, Я. Мотика, О. Безпалків, Г. Ошуркевич; талановиті художники середньої генерації з Києва – Л. Богинський, А. Скорий, М. Галенко, Н. та С. Козаки, В. Томашевська, Л. Красюк, А. Ільїнський, Г. Семенко, Б. Данилов, Г. Міміношвілі, О. Бланк, М. Лампека, В. Онищенко; неординарні мистецькі особистості зі Львова – І. та Л. Ковалевичі, С. Андрусів, Г.-О. Липа, Г. Лисик, Т. та І. Берези, Г. Друль, Т. Павлишин-Святун, В. Боднарчук; провідні керамісти з Полтави – С. Пасічна, з Харкова – П. Мось, Сум – В. Єрмоленко, Г. Протасов, Черкас – М. Теліженко, І. Фізер, Л. Шилімова-Ганзенко, Ужгорода – М. Росул, В. Вінковський, Я. Борецький, Н. Грабар-Борецька, Одеси – Н. Федорова, О. Дмитрієв, Вінниці – В. Оврах, Луцька – В. Хижинський, Донецька – Г. та І. Васильєви, Г. та В. Бєро.

У напрямі формування нової естетики «студійного скла» і певної модернізації його образно-пластичної мови наприкінці 1980-х – у 1990-х роках працювали склярі колективу Київського заводу художнього скла. Суттєво розширили гутні можливості кришталевого скла І. Зарицький і С. Голембовська. Цікаві прояви постмодернізму простежуються в концептуальних творах С. Кадочникова та В. Дудіна (останній очолював колектив художників Київського заводу художнього скла до самого закриття 1997 року).

Проте, віддаючи належне творчим досягненням київських склярів, слід визнати беззаперечне лідерство в гутному склі львівської когорти митців, які, починаючи з 1990-х років, вражають експериментальним творчим мисленням, креативністю новітніх ідей, неординарними образними й кольоро-пластичними знахідками в сучасному річищі гутної склопластики.

Невичерпними фантазіями в гутному склі відрізняються твори високої професійної культури провідних львівських митців старшого покоління: А. Бокотєя, Ф. Черняка, Р. Петрука, В. Гінзбурга, які незмінно йдуть шляхом узагальнених і глибоких образно-формальних пошуків, надаючи перевагу гранично абстрагованій нефігуративній пластичності.

Новаторською є пошуково-експериментальна творчість випускників кафедри художнього скла ЛАМ, талановитих учнів професора А. Бокотєя, послідовників, як і він сам,

авангардних течій класичного модернізму і постмодернізму – О. Звіра, А. Петровського, А. Курила, О. Принади, Р. Дмитрика, О. Шевченка, В. Гринцолина, І. Мацієвського, А. Гоголя, на творчості яких немов би позначився новий виток тріади, проголошеної ще на початку ХХ ст. стилем модерн, – «емансипація, реформа, інновація».

Наприкінці ХХ ст. саме львівські митці почали відроджувати мистецтво вітража. У 1999 році у Львові було створено першу українську професійну Асоціацію художників-вітражистів «Вікно», до якої увійшли випускники ЛНАМ – О. Янковський (голова Асоціації), А. Винту, І. Гах (мистецтвознавець), А. Курило, О. Личко, Ю. Павельчук, В. Рижанков, І. Тарнавський, О. Шевченко, які сприяють, відновленню та реставрації вітражних шедеврів галицького церковного вітража першої третини ХХ ст. і водночас пропонують різноманітні форми існування вітражного мистецтва в сучасній архітектурі.

Неоціненною заслугою народного художника України, дійсного члена НАМУ, ректора ЛНАМ А. Бокотєя є організація і проведення від 1989 року і дотепер міжнародних симпозіумів скла у Львові на базі Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики і ЛНАМ, а згодом – окремих приватних підприємств, до яких було долучено найвидатніших художників, у тому числі й таких знаних митців з Києва, як А. Балабін, С. Сміян, С. Кадочников та В. Дудін.

Значним поглибленням новаційних та інноваційних тенденцій у 1990-х роках вирізняється художній авторський текстиль, де простежується активний пошук нових виражальних можливостей тканини, виходячи з її іманентних якостей: структури, фактури, фізичних властивостей волокна. Текстиль акумулює також незвичні для цієї галузі матеріали й техніки, завдяки чому зазнає помітних змін образна система творів. У міжнародній практиці ці процеси отримали такі назви, як «рух мистецтва тканини», «новий текстиль», «текстильний мейнстрім» тощо [27, с. 78]. Серед усіх видів декоративної творчості «емансипований», «новий текстиль», якому притаманні великий креативний заряд та висока естетична цінність, у 1990-х роках виявився в мистецькому авангарді [29, с. 113–118].

Ще стрімкіше розвивається мистецтво художнього текстилю в Україні, починаючи з 2000 року: воно значно розширює свій художньо-стилістичний діапазон, розкриває несподівані якості традиційних матеріалів, збагачується новими оригінальними засобами виразності, демонструючи різноманітні підходи до втілення образно-пластичних ідей у творах таких талановитих сучасних майстрів, як Н. та Л. Борисенко, Н. Пікуш, М. Базак, Т. Кисельова, Л. Жоголь, Н. Гронська, О. Мороз, М. Кирницька, І. Семесюк, Л. Довженко, В. Андріяшко, О. Маріно, Т. Мисковець, Г. Забашта, Н. Дяченко-Забашта, О. Потієвська, Л. Майданець, Л. Тесленко-Пономаренко, Г. Дюговська (Київ), О. Парута-Вітрук, О. Риботицька, В. Ганкевич, Н. Шимін, Т. Печенюк, М. та І. Токар, С. Бурак, О. і М. Тіменники, Л. Квасниця, І. Данилів-Флінта, Н. Кука, З. Шульга (Львів), Б. Губаль (Івано-Франківськ), Олександр і Ольга Левадні (Полтава), Т. Лукашевич (Рівне), А. Шнайдер, О. Ковач (Херсон), А. Попова, Т. Ядчук-Богомазова (Луцьк), І. Шостак-Орлова, О. Ковальчук (Вінниця), Н. Максимова (Донецьк), Л. Шилімова-Ганзенко та С. Шилімов (Черкаси), М. Чурлу (Сімферополь, АР Крим), В. Роєнко-Сімпсон (США) та багато інших.

Український «рух мистецтва тканини» через нетривалий час побутування на наших теренах (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) накопичив власний досвід, продукуючи сміливі й неупереджені ідеї. Водночас новітній текстиль розвивається аж ніяк не в запереченні традиційного чи відокремлено від нього [39, с. 11].

Невпинне прагнення митців до творчого експерименту в гобеленах, панно, об'ємно-просторових композиціях у таких традиційних техніках, як ткацтво, вишивка, повсть, валяння, батик, колаж, аплікація й у відносно нових для українців, як черпаний папір, печворк, квілт, засвідчило подальший розвиток цього виду декоративного мистецтва, що здобуває дедалі ширшого визнання на міжнародних виставках, конкурсах, симпозіумах [40, с. 101].

До проектів останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст., що відбивають стан як українського гобелена, так і художнього авторського текстилю, можна зарахувати Бієнале львівського гобелена, масштабну виставку, присвячену 50-річчю кафедри художнього текстилю ЛАМ у Львові, та арт-проект «Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття: 200 імен» у Києві. Могутньою експериментальною платформою для активного поступу новаційного мистецтва текстилю стали Перша (2004), Друга (2007), Третя (2010) та Четверта (2013) всеукраїнські триєнале художнього текстилю під егідою НСХУ в Києві, які залучили до цих виставок багатьох митців з усієї України [35].

Усі чотири Всеукраїнські триєнале засвідчили, що новаційний текстиль України, який перетворився на початку ХХІ ст. на самобутній національний феномен, розвивається в руслі художніх ідей сучасності та на рівні з іншими видами мистецтва «дрейфує в широтах» постмодернізму і поставангарду [65, с. 99].

У 1990-х роках увагу провідних майстрів художнього текстилю, орієнтованих на розвиток сучасних надбань професійного декоративного мистецтва, привернула вишивка у форматі авторської голкової техніки. Серед них – Н. Борисенко [64, с. 1], Л. Борисенко [59, с. 224–225, 420], Т. Кисельова [59, с. 310–311, 438]. Їхні рукотворні вишиті панно, призначені для житлового і громадського інтер'єрів, виставкового й музейного простору, яскраво ілюструють усі новітні перетворення в цій галузі декоративного мистецтва.

У Криму завдяки ентузіазму й активній творчій позиції художника М. Чурлу (Сімферополь) упродовж 2002–2006 років було впроваджено широкомасштабний мистецький проект «Кримський стиль». Його метою є дослідження традицій кримсько-татарського мистецтва, зокрема вишивки поряд з виявленням можливостей її використання в сучасній художній практиці, що й було здійснено художниками Криму М. Чурлу, Г. Негляденко, Ю. Тулуповою та ін. Цікавий доробок у галузі вишивки на сучасному етапі демонструє різнопланова творчість таких авторів, як І. Семесюк, А. Рудницька (Київ), Олександра та Олеся Теліженко (Черкаси).

На початку ХХІ ст. в Україні доволі динамічно розвивається мода. Зі зміною певних ідеологічних орієнтирів активізувалася творчість художника-модельєра. Костюм як мистецький жанр вітчизняних художників розвивається під впливом інших видів мистецтва, виявляючи постмодерністське полістилістичне розмаїття. Етнонаціональна парадигма у творчих пошуках модельєрів України презентована насамперед роботами випускників ЛНАМ, де започатковано підготовку дизайнерів костюма. Відомими представниками молодшої генерації школи є О. Караванська, Р. Богуцька, О. Муха, А. Бублик, Р. Полякова, О. Даць, Олеся Теліженко та багато інших, які працюють у власних будинках моди.

Починаючи з 1990-х років обличчя львівської школи металопластики, поряд з іменитими майстрами старшого покоління В. Шоломієм [71, с. 52–55], О. Боньковським (завідувач кафедри художнього металу ЛНАМ у 2001–2002 рр.) [69, с. 99–100] та Б. Романцем, визначають В. Панчишин, С. Молящий, К. Білан, О. Головатий, О. Сапожак, В. Качмар, А. Балабух (Львів), О. Байков, С. Полуботько (Івано-Франківськ), І. Лавріненко (Черкаси), О. Ковальчук (Київ), М. Литвинов (Херсон). Виразниками творчих тенденцій нового покоління художників Львова в кованих пластиці сьогодення яскраво зарекомендували себе О. Івасюта, Р. Шишак та І. Лупула.

Різноманітні форми демонстрування сучасної та історичної майстерності в царині художнього ковальства, зокрема в системі періодичних ковальських форумів, практикумів, пленерів, майстер-класів, симпозіумів, конкурсів, визначили принципово новий етап розвитку цього виду декоративного мистецтва, який, вирізняючись різноманітністю технологічних пошуків на шляху до оригінальної образності, переживає період бурхливого піднесення на зламі ХХ–ХХІ ст. [4]. На відміну від західноукраїнських осередків розвитку художнього металу, де історично склалися потужні школи в системі художньої освіти, у Києві, Одесі, Сімферополі та інших великих містах Східної та Південної України такими «школами» і генераторами нових ідей покликані були стати творчі майстерні митців.

Наприкінці ХХ ст. талановито заявили про себе такі митці-ювеліри, як В. Хоменко, С. Серов, Є. Заварзін, В. Балибердін (Київ), С. Вольський, Г. Хоменко, І. Андрусів, О. Івасюта, В. Крохмалюк, Е. Іванюшенко (Львів), О. Міхальянц (Сімферополь), О. Мірошніков (м. Миколаїв Львівської обл.) та ін. Неможливо не відзначити і творчість класика української емалі, видатного майстра сучасності О. Бородая, [60, с. 108–113], слідом за яким на початку ХХІ ст. долають вершини емальєрного мистецтва такі молоді митці, як Ю. Бородай, М. Ніколаєв, С. і Т. Колечки, У. Федько, Т. Ільїна, Л. Маляренко, Т. Дреєва та ін.

Зазначимо, що професійна металопластика, починаючи з 1990-х років і до сьогодні, збагатилася вражаючими перетвореннями в стилістичній та образно-пластичній сфері завдяки синтезу художніх засобів не тільки декоративно-ужиткового, але й усіх видів образотворчого мистецтва та дизайну.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. плідними та гідними уваги вбачаються творчі зусилля художників-професіоналів, спрямовані на розвиток пластики в дереві – улюбленому майстрами декоративного мистецтва і скульпторами України матеріалі з глибокими історичними резонансами в колективній свідомості народу, якому дерево завжди служило як універсальний засіб мистецького вислову. Цілковито своєрідного розвитку в дереві набули декоративна скульптура, просторова пластика, а також рельєфне різьблення, де відчувається органічне поєднання новаторського підходу до обробки дерева з глибинним розумінням народних традицій і використанням усіх естетичних можливостей цього матеріалу, що дало народження витворам мистецтва іншого образного звучання, сповнених витонченого естетизму, орієнтованих на виставкове, музейне середовище та активну взаємодію з архітектурним простором.

З найдавнішим і найближчим до людини матеріалом в означений період в Україні працюють такі талановиті українські майстри декоративного мистецтва, як І. Стеф'юк, Р. Петрук, В. Іванишин, В. Вороняк, В. Хомик, М. Вертузов (Львів), І. Фізер (Черкаси), М. Малишко, Т. Бабак (Київ), Мігаль та Марія Іванчо (Ужгород), В. Андрушко (Коломия), М. Жданов (Харків), які демонструють близькість пластичного мислення в єдності традиційного й новітнього, високий рівень виконавської майстерності і творчої свободи в залученні формально-образних засобів сучасного мистецтва та особливу зацікавленість в експериментах, що є очевидними прикметами сучасної української культури художньої обробки дерева.

Потужними джерелами інспірації і найрізноманітніших художньо-формальних пошуків на зламі ХХ–ХХІ ст. стали такі види в декоративному мистецтві, як малярство на склі, витинанка, мозаїка солом'яною. Гостре зацікавлення професійних митців художніми вартостями цих народних видів творчості на тлі неабиякого розширення ними діапазону звичної тематики в цих ділянках і можливостей означених технік та матеріалів, з певним виходом професіоналів за межі традицій, було значною мірою зумовлено поверненням до джерел духовності народу після здобуття Україною незалежності в 1990-х роках.

Бурхливий розвиток професійного декоративного мистецтва України у ХХ – на початку ХХІ ст. дає підстави стверджувати, що за ним – велике майбутнє, бо саме воно формує макро- і мікросередовище, відбиває трансформацію об'єктивного світу і є яскравим виявом філософсько-естетичних уявлень творців, а також об'єднавчою ланкою між минулим і майбутнім.

1. Арманд Т. Орнаментация ткани. Руководство по росписи ткани / Т. Арманд ; под. ред. Н. Соболева. – М. ; Ленинград : Academia, 1931. – 206 с.
2. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії / Юрій Бірюльов. – Л. : Центр Європи, 2005. – 184 с.
3. Власов В. Г. Стили в искусстве / Виктор Георгиевич Власов // Словарь имен. – С.Пб. : Кольна, 1995. – Т. 1. – 543 с.

4. Всеукраїнська науково-практична конференція «Художній метал в Україні: минуле, сучасне, майбутнє» // Вісник ЛНАМ. – Л. : ЛНАМ. – 2008. – Спецвип. 5. – 168 с. : іл.
5. Ганна Вінтоняк : альбом / автор вступ. ст., упоряд. О. Никорак. – Л. : ІН НАНУ, 2011. – 208 с.
6. *Голубець О.* Львівська кераміка / Орест Михайлович Голубець. – К. : Наукова думка, 1991. – 120 с. : іл.
7. *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття / Орест Михайлович Голубець. – Л. : Академічний експрес, 2001. – 130 с. : іл.
8. *Горбачов Д.* На карте украинского авангарда / Дмитрий Горбачев // Наше наследие. – 1991. – № 2. – С. 138–144.
9. *Горюнов В. С., Тубли М. П.* Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера / Василий Семенович Горюнов, Михаил Павлович Тубли. – С.Пб. : Стройиздат, С.-Петербург. отд-ние, 1992.
10. *Давыдова С. А.* Очерк производства ковров в России / С. А. Давыдова // Кустарная промышленность России. Женские промыслы. – С.Пб., 1913. – IV, 440 с. : ил.
11. *Добрянська І., Запаско Я.* Килимарство артлі «Перемога» в с. Глиняни, Львівської області / Ірина Добрянська, Яким Запаско // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1956. – Вип. 2.
12. *Жоголь Л.* Ткани Дарниці / Людмила Жоголь // Декоративное искусство СССР. – 1959. – № 11. – С. 36–40.
13. *Жоголь Л.* Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий / Людмила Жоголь. – К. : Будівельник. – 1978. – 103 с.
14. *Жоголь Л.* Текстиль / Людмила Жоголь // Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР : каталог выставки – М. : Советский художник, 1982. – 36 с.
15. *Жук А. К.* Український радянський килим / Адам Купріянович Жук. – К. : Наукова думка, 1973. – 166 с.
16. *Запаско Я. П.* Українське народне килимарство / Яким Прохорович Запаско. – К. : Мистецтво, 1973. – 111 с. : іл.
17. *Кара-Васильєва Т.* Українська вишивка. Альбом / Тетяна Кара-Васильєва. – К. : Мистецтво, 1993. – 263 с. : іл.
18. *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» / Тетяна Кара-Васильєва, Зоя Чегусова. – К. : Либідь, 2005. – 280 с. : іл.
19. *Кара-Васильєва Т.* Декоративне мистецтво / Тетяна Кара-Васильєва // Історія українського мистецтва. – К. : ІМФЕ, 2007. – Т. 5. Мистецтво ХХ століття. – С. 206–237.
20. *Кара-Васильєва Т. В.* // Круглий стіл «Стиль модерн у процесі розвитку українського народного та декоративного мистецтва (на матеріалах виставки з колекції МУНДМ)» 5 жовтня 2007. – К. : ТОВ «ХІК», 2008. – С. 10–12.
21. *Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки / Тетяна Кара-Васильєва. – К. : Мистецтво, 2008. – 464 с. : іл.
22. *Кара-Васильєва Т., Коваленко Г.* Відроджені шедеври. Книга-альбом / Тетяна Кара-Васильєва, Георгій Коваленко. – К. : Новий друк, 2009. – 88 с.
23. Каталог фарфору, фаянсу і майоліки / Українське державне видавництво місцевої промисловості. – К., 1940.
24. *Кодлубай І., Нога О.* Соня Делоне повертається на Україну через Львів / Ірина Кодлубай, Олександр Нога. – Л., 1996.
25. *Кульчицька О.* Про народне малювання на склі / Олена Кульчицька // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1957. – Вип. 3. – С. 172–176.
26. *Кусько Г.* І Республіканська виставка текстилю малих форм : каталог виставки / Галина Кусько. – Л. : Міністерство культури УРСР, ЛО СХ УРСР, Львівська картинна галерея, 1991. – 115 с.
27. *Кусько Г.* Рух мистецтва тканини в Україні / Галина Кусько // Художній текстиль. Львівська школа : альбом / укл. Т. Печенюк. – Л. : ЛАМ-Поллі, 1998. – 159 с.
28. *Кусько Г.* Кафедра художнього текстилю Львівської національної академії мистецтв: становлення, розвиток, потенціал / Галина Кусько // Вісник ЛНАМ. – Л. : ЛНАМ, 2006. – Вип. 17. – С. 25–40.
29. *Кусько Г.* Сучасний український текстиль: еволюція, досвід, перспективи / Галина Кусько // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1 (25). – С. 113–118.

30. Манучарова Н. Д. Художня промисловість України. Короткий огляд / Ніна Давидівна Манучарова ; Академія архітектури УРСР ; Інститут художньої промисловості ; заг. ред. П. Юрченка. – К., 1949. – 93 с.
31. Мусиенко П. Народные мотивы в шелковых тканях / Пантелеймон Мусиенко // Декоративное искусство СССР. – 1959. – № 6. – С. 28–30.
32. Нечипоренко С. Декоративні тканини та килими України. Альбом-посібник / Сергій Нечипоренко. – К., 2005. – 432 с. : іл.
33. Новицька М. Тематичний килим Радянської України / М. Новицька // Вісник Академії архітектури УРСР. – 1948. – № 4. – С. 24–32.
34. Нога О., Шмагалю Р. Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця XIX – початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків. Контакти і взаємовпливи / Олександр Нога, Ростислав Шмагалю. – Л., 1994. – 120 с.
35. Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю : каталог / авт.-упоряд., куратор З. Чегусова. – К. : НСХУ, 2007. – 56 с.; Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю : каталог / авт.-упоряд. З. Чегусова, куратори З. Чегусова, Т. Печенюк. – К. : НСХУ, 2007. – 64 с.; Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю : каталог / авт.-упоряд. З. Чегусова, куратори З. Чегусова, Т. Печенюк. – К. : НСХУ, 2013. – 72 с.
36. Петренко М. Українське золотарство XVII–XVIII ст. / Марко Петренко. – К. : Наукова думка, 1970. – 207 с. : іл.
37. Петрякова Ф. С. Українське гутне скло / Фаїна Сергіївна Петрякова. – К. : Наукова думка, 1975. – 159 с. : іл.
38. Печенюк Т. «Шестидесятники» українського батіку. Традиції і сучасність / Таміла Печенюк // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 1. – С. 11–13.
39. Печенюк Т. Художній текстиль – реальність українського мистецького простору / Таміла Печенюк // Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю : каталог / авт.-упоряд. З. Чегусова, куратори З. Чегусова, Т. Печенюк. – К. : НСХУ, 2007. – 64 с.
40. Печенюк Т. Шаліли, шаліємо, чи будемо шаліти далі? (До питання новацій у сучасному художньому текстилі) / Таміла Печенюк // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1. – С. 100–113.
41. Придатко Т. Новаторство і традиції / Тамара Придатко // Образотворче мистецтво. – 1986. – № 3. – С. 23–25.
42. Ріпко О. О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова XX століття / Олена Олексіївна Ріпко. – Л. : Каменярь, 1995. – 286 с. : іл.
43. Рожанковский В. Ф. Стекло и художник / В. Ф. Рожанковский. – М. : Наука, 1971. – 106 с.
44. Романова Т. О. // Круглий стіл «Стиль модерн у процесі розвитку українського народного та декоративного мистецтва (на матеріалах виставки з колекції МУНДМ)» 5 жовтня 2007 / Тамара Олексіївна Романова. – К. : ТОВ «ХІК», 2008. – С. 6–10.
45. Сакович І. В. Народні традиції в українській художній промисловості / Ірина Валеріанівна Сакович. – К. : Наукова думка, 1975. – 183 с.
46. Салтыков А. Б. О декоративном искусстве // Салтыков А. Избранные труды. – М. : Советский художник, 1962. – 728 с.
47. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы / Дмитрий Владимирович Сарабьянов. – М. : Искусство, 1989. – 394 с.
48. Сердюк О. Модерн в інтер'єрі київського житла в кінці XIX – на початку XX століття / Олена Сердюк // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. – К., 2010. – Вип. 10. – С. 92–96.
49. Скурлов В. В., Фаберже Т. Ф., Илюхин В. Н. К. Фаберже и его продолжатели. Камнерезные фигурки «Русские типы» / Валентин Васильевич Скурлов, Татьяна Федоровна Фаберже, Илюхин Виктор Николаевич. – С.Пб. : Лики России, 2009. – 640 с.
50. Сом-Сердюкова О. Тенденції розвитку київської школи художнього скла 1950–1990-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. / Олена Миколаївна Сом-Сердюкова. – К. : ІМФЕ ; Л. : ЛНАМ, 2000. – 22 с.
51. Тищенко О. Р. Давньоруська, російська і українська майоліка / Олександр Романович Тищенко // Майоліка. – К. : Мистецтво, 1966.
52. Тканко З., Коровицький О. Моделювання костюма в Україні XX століття : навч. посіб. / Зеновія Тканко, Олександр Коровицький. – Л. : Видавництво «Брати Сиротинські і К», 2000. – 94 с.

53. Українська мистецька виставка : каталог. – Л. : Друкарня наукового товариства ім. Шевченка. – 1922. – 15 с.
54. *Фар-Беккер Г.* Искусство модерна / Габриеле Фар-Беккер. – Копemann, 2004. – 425 с.
55. *Хан-Магомедов С. О.* Пионеры советского дизайна / Селим Омарович Хан-Магомедов. – М. : Галарт, 1995. – 423 с.
56. *Ханко В. М.* Словник мистців Полтавщини / Віталій Миколайович Ханко. – Полтава : ВАТ «Видавництво “Полтава”», 2002. – 232 с.
57. *Чегусова З.* Пошуки нових форм у монументально-декоративній кераміці України / Зоя Чегусова // Образотворче мистецтво. – 1986. – № 5 – С. 24–27.
58. *Чегусова З.* Батик в громадському інтер'єрі / Зоя Чегусова // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 6. – С. 14–18.
59. *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен / Зоя Чегусова. – К. : ЗАТ Атлант ЮЕмСі, 2002. – 511 с. : іл.
60. *Чегусова З.* Олександр Бородай – новатор старовинних таємниць емалі / Зоя Чегусова // Президент. – 2002. – № 11–12. – С. 108–113.
61. *Чегусова З. А.* Трансформація образу в професійному декоративному мистецтві України 80–90-х рр. ХХ століття / Зоя Анатоліївна Чегусова // Міст: мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. праць. – 2003. – Вип. 1. – С. 229–241.
62. *Чегусова З.* 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 / Зоя Чегусова // Перспективні напрямки проектування житлових та громадських будівель : зб. наук. праць Українського зонального науково-дослідного і проектного інституту по цивільному будівництву. – К., 2003. – С. 208–216.
63. *Чегусова З.* Художнє скло і художня кераміка («мистецтво вогню») України другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст. в аспекті впливу стилю модерн / Зоя Чегусова // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. – К., 2010. – Вип. 10. – С. 42–49.
64. *Чегусова З.* Нитка життя / Зоя Чегусова // Наталка Борисенко : каталог. – К., 2011. – С. 1.
65. *Чегусова З., Печенюк Т.* Художній текстиль як складова національно-культурного простору: про Першу і Другу всеукраїнські трієнале / Зоя Чегусова, Таміла Печенюк // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1 (25). – С. 79–99.
66. *Шевченко Є., Щербак В.* Мистецтво народжене любов'ю / Євген Шевченко, Василь Щербак // Марфа Тимченко: Малярство. Розпис. Фарфор : альбом / Міністерство культури і туризму України ; авт.-упоряд. Є Шевченко. – К. : Народні джерела, 2007. – 152 с. : іл.
67. *Шмагало Р.* Гончарний промисел та керамічні школи України кінця ХІХ – початку ХХ століття. (До історії питання) / Ростислав Шмагало // Вісник ЛДПДМ «Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво: історія, теорія, практика». – Л., 1992. – Вип. 3. – С. 72–77.
68. *Шмагало Р.* Львівська школа архітектурного металу кінця ХІХ – початку ХХ століття (динаміка історичного та стилістичного розвитку) / Ростислав Шмагало // Перший Міжнародний фестиваль ковалів «Галицька імпреза» : матеріали конференції «Ковальське мистецтво Львова: минуле й сьогодні», Львів, 8–11 жовтня 1998 року. – Л. : ВКР «ВМС», 1999. – С. 7–16.
69. *Шмагало Р.* Металеві мости Альп і орнаментальна музика Карпат / Ростислав Шмагало // Українське мистецтво. – 2003. – № 2. – С. 99–100.
70. *Шмагало Р. Т.* Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції / Ростислав Тарасович Шмагало. – Л. : Українські технології, 2005. – 528 с.
71. *Шоломій В.* Становлення студій художнього металу / Віктор Шоломій // Вісник ЛАМ. – 1996. – Вип. 7. – С. 52–55.
72. *Шульга З.* Барви і школи ткацьких осередків Західної України кінця ХІХ – ХХ ст. / Зеновія Шульга // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 2. – С. 69–72.
73. *Щербак В. А.* Сучасна українська майоліка / Василь Артемович Щербак. – К. : Наукова думка, 1974. – 189 с.
74. *Ямборко О. Я.* Гобелен у контексті українського образотворчого мистецтва 1960–1990-х рр.: дис. ... канд. мистецтвознав. / Ольга Ярославівна Ямборко. – Л., 2007. – 204 с.
75. *Яців Р.* Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії : зб. ст. / Роман Яців ; НАН України, Інститут народознавства. – Л., 2006. – 352 с. : іл.

SUMMARY

The author of this article discloses the theoretical principles and accomplish the abstract and analytical review of the new academic edition prepared at the NASU M. Rylskyi IASFE, *The History of Ukrainian Decorative Art* (Vol. 5), which realizes, first in the domestic art criticism, a thorough and deep analysis of the evolutional artistic and stylistic alterations undergone by the Ukrainian professional decorative art in the course of the XXth – early XXIst centuries dramatic history.

The article represents the distinguishing singularities of image harmony and historical milestones of professional decorative art of the period at issue, notably: spring of Ukrainian Modern, a vivid *national style*, which was based upon the principles of folk image-creating and surge of Avant-garde art in the 1910–1920s; contribution of the decorative art professionals to making the *optimistic myth* about the 1930s–1950s Soviet life; evolution of creative advance of the professional painters in various spheres of Ukrainian artistic industry, which was accompanied with a process of origin of auctorial man-made studio pottery, glassware, textiles, jewellery, etc in a stretch of the 1960s to 1980s; mastering of world-wide artistic experience and the applied art painters' search of their own artistic criteria in decorative creation, which was inspired by associative-complicated way of image-harmonious thinking in the 1990s; and, finally, progress of multifaceted Ukrainian decorative art in the course of all-European artistic process against the background of deferential treatment of the national image-creating' historical traditions in the 2000s–2010s.

Keywords: new academic edition of the IASFE, history, Ukrainian professional decorative art, spell of the XXth – early XXIst centuries, edition's theoretical principles, main historical milestones, analysis, evolution, artistic and stylistic alterations, peculiarities of image harmony.