

УДК 745/749:001.891]:005.418(477)“19”  
DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2024.21.068>

#### **ЧЕГУСОВА ЗОЯ**

кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця, учений секретар відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9016-6615>

#### **CHEGUSOVA ZOYA**

a Ph.D. in Art Studies, a senior research fellow, a Scientific Secretary at the Fine and Decorative Arts Department of M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9016-6615>

#### **Бібліографічний опис:**

Чегусова, З. (2024) Професійне декоративне мистецтво України ХХ століття: історичні та теоретичні аспекти розвитку. *Українське мистецтвознавство*, 21, 68–85.

Chegusova, Z. (2024) Professional Decorative Arts of Ukraine in the 20th Century: Historical and Theoretical Aspects of Development. *Ukrainian Art Studies*, 21, 68–85.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## **ПРОФЕСІЙНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ІСТОРИЧНІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВОЮ**

### **Анотація / Abstract**

У пропонованій статті розглянуто еволюцію українського професійного декоративного мистецтва в історико-художньому процесі ХХ ст. Здійснено спробу створення цілісної картини розвитку професійного декоративного мистецтва України у складності та багатшаровості цього масштабного пласта національної культури, який свідчить про значні мистецькі досягнення на рівні світових зразків.

Проаналізовано художньо-стилістичні зміни, яких зазнало професійне декоративне мистецтво внаслідок кардинальних суспільних порухів упродовж драматичної історії України ХХ ст. Панорамно відтворено поступ професійного декоративного мистецтва означеного періоду: від народження українського модерну в дореволюційний період – яскравого «національного стилю», що спирався на засади народної образотворчості; сплеск мистецтва авангарду в 1910–1920-х роках; засилля натурстанковізму в 1930–1950-х роках на тлі створення тоталітарним мистецтвом «оптимістичного міфу» про радянське життя – до творчого зросту художників-професіоналів у різних галузях художньої промисловості України в період 1960-х. Зміна виражальних засобів у другій половині ХХ ст. виявилася в поверненні природної для декоративного мистецтва площинності зображення та локальності кольорової палітри, широкого застосування прийомів узагальнення і стилізації форм народного мистецтва. Упродовж 1960–1970-х років авторська кераміка розвивалася під впливом творчості народних майстрів, авторське скло всотувало всі традиції українського гутництва, gobelen виявляв

потужний вплив народного килимарства, як і всі інші ділянки декоративного мистецтва, що отримало загальну назву «фольклоризм».

Це відбувалося паралельно з процесом зародження авторської рукотворної художньої кераміки, скла, текстилю й поступовим опануванням світового художнього досвіду разом з пошуками художниками-прикладниками власних мистецьких критеріїв у декоративній творчості, інспірованої асоціативно-ускладненим способом образно-пластичного мислення.

У кінці 1980–1990-х років багатогранне декоративне мистецтво України розвивалося в руслі загальноєвропейського художнього процесу на тлі шанобливого ставлення до історичних традицій національного образотворення.

**Ключові слова:** професійне декоративне мистецтво України, ХХ століття, пошуки національного стилю, художня кераміка, склоробство, килимарство, гобелен, батик, образно-пластичні трансформації.

The evolution of Ukrainian professional decorative art in the historical and artistic process of the 20th century is considered in the submitted article. An attempt is made to create a holistic picture of the development of professional decorative art in Ukraine in the complexity and multilayeredness of this large-scale layer of the national culture, which testifies to significant artistic achievements at the level of world examples.

An analysis of the artistic and stylistic changes those professional decorative art has undergone as a result of radical social movements during the dramatic history of Ukraine in the 20<sup>th</sup> century has been conducted. The progress of professional decorative art of the indicated period has been recreated panoramically: from the birth of Ukrainian modernism in the pre-revolutionary period as a bright “national style” based on the principles of folk art; the surge of avant-garde art in the 1910s–1920s; the dominance of naturalist painting in the 1930s–1950s against the background of the creation of an “optimistic myth” about the Soviet life by totalitarian art to the creative growth of professional artists in various branches of the Ukrainian art industry in the 1960s. The change in expressive means in the other half at the 20th century has been manifested in the return of the flatness of the image and the locality of the color palette, natural for decorative art, and the widespread use of techniques for generalizing and stylizing folk art forms. During the 1960s–1970s the author’s ceramics has been developed under the influence of the works of folk masters, the author’s glass absorbs all traditions of Ukrainian glassmaking, the tapestry reveals a powerful influence of folk carpet weaving, as do all other areas of decorative art, which has received the general name “folklorism”.

This occurs in parallel with the process of the emergence of original handmade artistic ceramics, glass, and textiles and the gradual mastery of world artistic experience, along with the search by artists-applicants for their own artistic criteria in decorative creativity, inspired by an associatively complex way of figurative-plastic thinking.

At the end of 1980–1990s the multifaceted decorative art of Ukraine has been developed in the line with the pan-European artistic process on the background of a respectful attitude towards the historical traditions of the national imaging.

**Keywords:** professional decorative art of Ukraine, 20th century, search for a national style, artistic ceramics, glassmaking, carpet weaving, tapestry, batik, figurative and plastic transformations.

**Вступ.** Високий вишкіл і надзвичайний професіоналізм українських художників і загалом досягнення вітчизняної школи декоративного мистецтва України в період ХХ ст. актуалізують дослідження основних історичних віх у цій мистецькій царині разом із переглядом ідеологічних та естетичних стереотипів минулого.

Упродовж ХХ ст. декоративне мистецтво зазнало складних трансформацій, хоча еволюційний поступ різновидів цієї мистецької царини в Україні розпочинався зі стилю модерн, як і в інших країнах Європи.

**Виклад основного матеріалу.** На початку ХХ ст. вплив європейського модерну на українське мистецтво був особливо відчутним, коли українську сецесію, укра-

їнський модерн ототожнювали з українським національним стилем [11–14]. Засадничим для стилю модерн став принцип «єдності всіх мистецтв». Наприкінці XIX ст. у Франції офіційно розкритикували сталий поділ на «головні» (живопис, скульптура, графіка) і «другорядні» (декоративно-ужиткові) види мистецтва [25, с. 229].

Відомо, що на початку XX ст. існували різні погляди на модерн. Проте надамо перевагу визначенню модерну як «прориву» до культури новітнього часу, першого й останнього, після доби бароко, єдиного цілісного стилю, який протягом 28 років (1886–1914) захищав свої пріоритети, перш ніж дивовижні якості, які він приніс у розвиток європейської, зокрема й української, культури XX ст., було визнано критеріями естетичної довершеності. Могутнє художнє перетворення 1880–1890-х (цей період в історії європейської культури називають французьким терміном *fin de siècle* (кінець століття)) стало предтечею мистецтва класичного модернізму загалом [23, с. 7].

Зірковий час модерну – це період тріумфу декоративного мистецтва «в альянсі» з архітектурою. Цей стиль тяжів до синтезу мистецтв, і як кожний історичний стиль претендував на особливе предметно-просторове середовище. Піонерів європейської архітектури початку XX ст. – Е. Гімара, В. Орта, А. ван де Вельде, О. Вагнера – уже не задовольняла роль зодчого, і кожен із них хотів стати «архітектором мистецтва». Вони з пієтетом ставилися до декоративно-ужиткового мистецтва, уважали його рівноцінним з архітектурою і не вивищували значення останньої.

Згадаймо в цьому контексті й українських архітекторів: В. Кричевського, І. Левинського, А. Захарієвича, О. Лушпинського та ін., які проектували для своїх споруд зображальний декор, облаштування інтер'єрів, вітражі, стінні розписи, що було проявом сецесійного мислення й творчого універсалізму [6, с. 64]. Українські зодчі сецесії, як і європейські, застосовували «біоморфний» принцип, який пов'язував усі компоненти архітектури, декоративного й образотворчого мистецтв. Цей принцип органічної цілісності передбачав безперервний зв'язок функціонального та прекрасного, ужиткового та естетичного [6, с. 45]. І те, що декоративно-ужиткове мистецтво та інші види художньої творчості було зрівняно в правах, стало важливою віхою для стилю модерн [26, с. 42–44].

У дусі «нового мистецтва» – стилі модерн – творили митці і Західної, і Східної України [11; 12]. Сукупність різновидів модерну, поширених у Європі кінця XIX – початку XX ст., визначила напрям творчості багатьох українських художників декоративного мистецтва. Це була «у певному сенсі чи не найпотужніша в історії хвиля глобалізації мистецтва. Наступна аналогічна синхронізація зі загальносвітовим процесом, якщо говорити про Україну, станеться лише наприкінці XX ст. з виходом на сцену першого постперебудовного покоління художників» [17, с. 19].

Всеохопне поширення українських народних традицій та їх вплив на професійне мистецтво виявлялися в пошуках «українського», «галицького», «полтавського» стилів на основі традиційних виражальних художніх засобів певного регіону [18, с. 43–44; 77]. 1900-й рік для мистецтва України був знаменним участю у Всесвітній виставці в Парижі в окремому експозиційному залі декоративного та промислового мистецтва Галичини у складі павільйону Австро-Угорської імперії. Українська частина галицького павільйону, завдяки проекту Е. Ковача та виставковому комітетові, стала першою масштабною презентацією українського декоративного мистецтва за кордоном. Декоративні вироби галицьких фірм та художньо-промислових шкіл було представлено на виставці разом з усіма галузями художнього виробництва: інтер'єром, меблями, металом, керамікою та килимарством [27, с. 181].

У кінці XIX – на початку XX ст. професійні художники Західної Європи захоплювалися мистецтвом промислової кераміки, осередки якої виникають у Франції, Англії, Австрії. Оскільки найпопулярнішим народним промыслом у Галичині була саме кераміка, то для цього промислу на початку XX ст. створюють керамічну експериментальну лабораторію при хімічному факультеті Львівської політехніки, Коломийську гончарну школу, Краєвий гончарний заклад у Порембі, а також фабрику Захарієвича і Вернера в Глинську та фабрику Левинського у Львові.

Найважливішою особливістю кераміки доби модерну була пильна увага до матеріалу, його природних властивостей, технічних експериментів – принципи, які завжди були пріоритетними для таких українських майстрів «мистецтва вогню», як Т. Обмінський, Є. Нагірний, Є. Червінський, О. Лушпинський, І. Левинський, О. Білокурський, Ю. Лебішак [18, с. 29].

Початок XX ст. був розквітом української архітектурно-декоративної кераміки, насамперед ідеться про керамічні вироби облицювального й декоративно-конструктивного призначення. Цікавої модифікації та локального забарвлення набула сецесія центру Галичини – Львова, де активно працювала фабрика будівельної та художньої кераміки І. Левинського (1889–1919). До роботи підприємства були залучені професійні митці, зокрема керамічну пластику для цієї фабрики та фабрики О. Левицького в с. Пациків (тепер с. Підлісся Івано-Франківської обл.) проектували талановиті львівські художники та скульптори, такі як Т. Блотницький, Л. Декслер, К. Клакович, С. Дембіцький та ін.

В Україні також активно працювали підприємства, які виготовляли архітектурну кераміку: завод Е. Бергенгейма в Харкові, Київський завод Й. Анджейовського, фірма «Дзевульський і Лянґе» (нині м. Слов'янськ Донецької обл.) [22, с. 96], підприємство А. Вернера в с. Глинськ (Львівщина), а також фабрика кахляних печей «Кубін, Бріх та Коженювський» (Львів) [6, с. 80]. Застосування керамічного, зокрема кахляного, декору на фасадах житлових і громадських будівель було одним із виявів національного в архітектурі.

Сецесійна кераміка Галичини, а також гончарні вироби містечка Опішні – провідного гончарного осередку Полтавщини – здобули світову славу на Всесвітній виставці в Парижі 1900 року. Діяльність Коломийської гончарної школи оцінили найвищою нагородою – золотою медаллю та почесним дипломом на Виставці моди у Відні 1904 року. Після цього українська кераміка набула популярності і в Західній Європі [6, с. 44–45, 80].

Яскравим прикладом 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 художньо-промислової школи ім. М. В. Гоголя О. Сластьона та опішнянських гончарів І. Гладиревського й Ф. Чирвенка. Цей авторський колектив прагнув на ґрунті народних традицій і принципах модерну створити новий напрям у кераміці. Це особливо проявилось в захопленні стилізаторством орнаментики, запозиченої з народної вишивки, килимів, писанок.

У згаданій вище Миргородській художньо-промисловій школі імені Миколи Гоголя (нині – Миргородський фаховий коледж імені Миколи Гоголя НУ «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка») на початку XX ст. навчальний процес провадили визначні митці того часу: О. Сластьон, І. Падалка, І. Українець, В. Кричевський, Ф. Балавенський, Ю. Михайлів, О. Білокурський, С. Патковський, М. Касперович,

Ф. Красицький, С. Налепінська-Бойчук, П. Ваулін, І. Назаров та інші. Упроваджену 1903 року навчальну програму школи склали, ґрунтуючись на досвіді кращих керамічних шкіл Західної Європи, зокрема Австрії та Чехії.

Можна сміливо стверджувати, що художньо-промислова кераміка Галичини і Східної України на початку ХХ ст. (ужитковий посуд, скульптура, мальовничі панно, кахельні печі, архітектура оздоблення) відіграли значну роль у становленні українського варіанта стилю модерн в архітектурі. Цей напрям деякі дослідники визначають як народно-стильове відгалуження львівської сецесії, або «гуцульська» чи «українська» сецесія [18, с. 53–54].

В Україні того періоду становлення національної свідомості проходило активніше, ніж на інших землях Східної Європи. Справедливою видається думка науковців, що «львівська сецесія, розвиваючись на багатоскладній етнічній основі, на базі власної художньої традиції та загальноєвропейського методу, являла собою самостійний, стилістично цілісний художній феномен» [6, с. 153].

Стилістику модерну в різний спосіб переймала й українська вишивка. О. Прахова та В. Котарбінський були яскравими представниками ар-нуво. Майстри під керівництвом Є. Прибильської у своїх вишивальних роботах зверталися до мистецтва українського бароко XVII–XVIII ст., зокрема через флорально-орнаментальні мотиви тієї доби. Також коло митців, об'єднаних навколо І. Левинського, та сестри Кульчицької намагалися інтерпретувати народні лінійно-геометричні орнаменти Гуцульщини в контексті творчих пошуків художників віденської сецесії, англійської школи та скандинавських країн для потреб львівської сецесії [9, с. 223–225].

Те, що українська прогресивно налаштована творча інтелігенція ледь не поголовно захопилася етнографією та народною творчістю, що є важливими джерелами професійного мистецтва, сприяло формуванню національного стилю, який у різних частинах України мав свої локальні відмінності. Щоб підтримати національну ідею та сформувати свій варіант сецесії, митці Західної України цілеспрямовано зверталися до мистецтва Гуцульщини, убачаючи в ньому основу національного мистецтва. Натомість художники Центральної України, формуючи варіант модерну, апелювали до пам'яток героїчної епохи Гетьманщини XVII–XVIII ст. та інтерпретували барокові орнаменти [9, с. 222–223].

Дослідники українського народного мистецтва М. Біляшівський, М. Бойчук, В. Гагенмейстер, В. Кричевський, О. Пчілка, О. Сластьон, Д. Щербаківський та інші широко пропагували народне мистецтво в Центральній та Східній Україні. Підтримуючи майстрів народної творчості й поширюючи їх надбання, вони шукали сучасні форми професійного мистецтва. Зростання інтересу до народного мистецтва сприяло співпраці народних майстрів із професійними художниками, які сповідували ідеї не тільки модерну, а й мистецтва авангарду, що суттєво вплинуло на розвиток різних видів художньої співтворчості.

Орієнтацію на етнографічну основу в пошуку джерела творчості особливо яскраво бачимо в гобеленах таких визначних українських митців, як сестри Кульчицької та О. Саенко. Ці художники-професіонали були не лише авторами ескізів, картонів натурального розміру, а й водночас їхніми виконавцями.

Надзвичайно багатий діапазон регіональних народних традицій простежується в школах килимарства, які було створено в місцях традиційних промислів і на Сході, і на Заході України.

В осередках старого промислу почали принципово відмовлятися від нових анілінових фарб. Уперше це сталося з ініціативи українського шляхтича-мецената В. Федоровича, який заснував школу килимарства та запровадив ткацьку майстерню з виробництвом килимів у с. Вікно на Тернопільщині. Він був добре обізнаний з історією подільського килимарства, з особливостями орнаментики й технології, тож запропонував застосовувати лише традиційні способи виробництва натуральної сировини та рослинні барвники. Висока мистецька якість та принципове ігнорування інновацій суттєво збільшили конкурентоздатність вікнянських килимів на європейському художньому ринку. Тож В. Федоровичу вдалося успішно відродити килимарство, попри те, що механізовані фабрики на той час уже поглинули традиційний промисел у більшості великих європейських країн. Уже 1873 р. на виставці у Відні в Австрії вироби вікнянських килимарів здобули популярність та загальне визнання. А досвідом навчального закладу у с. Вікно жваво цікавилися етнографи, історики та мистецтвознавці того часу [28, с. 108].

До та після Першої світової війни килимарство було актуальною сферою промисловості та мистецтва Західної України. Серед центрів килимарства, що розвинулися на ґрунті народних художніх промислів із залученням професійних мистців, вирізнялося «Ткацьке товариство в Глинянах». Підприємство заснував 1885 року Ф. Решетилевич, який також ініціював відкриття в Глинянах ткацької школи. Заклад виховував висококваліфікованих ткачів, залучав відомих мистців до проектування художніх тканин, а також сприяв започаткуванню в містечку машинного жаккардового виробництва. На розвиток глинянського килимарства суттєво вплинули українські художники-модерністи, учні школи О. Новаківського, яку фінансував митрополит А. Шептицький, а також польські митці, що долучилися до формування закопанського стилю і за проектами яких випускали килими в Глинянах. Доленосним для Глинян – одного з найбільших центрів ткацького промислу в Західній Україні – став 1921 рік, коли галицький промисловець М. Хамула на основі збанкрутілого й занепаłego художньо-промислового «Ткацького товариства» створив модернізовану, відповідно до вимог того часу, килимову фабрику, яка згодом (у 1930-х роках) мала свої торгові представництва в багатьох містах Європи та США. Ескізи килимів і гобеленів для М. Хамули проектували в Краківській академії мистецтв, у Художньо-промисловій школі у Львові, а виконували такі українські митці, як В. Дядинюк, С. Борачек, Д. Бутович та ін. Фабрика мала своїх рисувальників, що розмножували картони гобеленів, за якими ткали килимарниці [24, с. 129].

Глинянські килими фабрики М. Хамули здобули славу далеко за кордоном. Їх експонували на світових виставках – у Варшаві, Празі, Познані, Відні, Мілані, Парижі та в Нью-Йорку, де вони незмінно одержували визнання й золоті медалі. На початку 1939 року, за відомостями самого М. Хамули, на фабриці працювало близько 500 ткачів, було задіяно 360 станків. Вартість цього підприємства у вересні 1939 року, перед приходом більшовиків до Галичини, становила суму в один мільйон польських злотих [24, с. 130].

Найвідомішою на західних теренах України майстернею декоративно-ужиткового мистецтва стала художньо-промислова спілка «Гуцульське мистецтво», яку заснував у Косові 1922 року М. Куриленко. Там виготовляли переважно орнаментальні килими за проектами провідних митців того часу. Зі спілкою співпрацювали художники П. Холодний (молодший), Р. Лісовський, В. Крижанівський, М. Бутович, С. Гординський, Г. Герасимович, О. та О. Кульчицькі. Через філії у Львові,

Лодзі та Варшаві вироби підприємства продавали у Швейцарії, Норвегії, Швеції та США [27, с. 187].

Український орнаментальний килим від 1920 року до початку 1930-х 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 гармонії між традицією та новаторством.

У першій третині ХХ ст. етнографи, музейники, колекціонери, професійні художники активно зацікавилися малярством на склі. Важлива роль у популяризації цього мистецтва належить відомій художниці Я. Музиці. Вона дослідила склад казеїнових фарб, відновила традиційну техніку і 1935 року у Львівському промисловому музеї експонувала чималий доробок своїх «підскляних мальовок». Малювання на склі захопило й багатогранну творчу особистість – О. Кульчицьку (і як дослідницю, і як художницю). Вона однією з перших написала статтю про народне малярство на склі [16], а також спробувала себе в цій техніці. Саме завдяки творчим пошукам Я. Музики та О. Кульчицької техніку малярства на склі було відновлено.

З огляду на широкий інтерес професійних художників до декоративного мистецтва, у першій половині ХХ ст. з'явилися нові практики, зокрема сюжетно-тематичний килим в українському художньому текстилі. Серед розроблених проєктів майстерні «Організація і облаштування внутрішнього помешкання будинку» в Київському художньому інституті (КХІ) (утворений через об'єднання в 1924 році Інституту пластичного мистецтва – колишня Українська академія мистецтва (УАМ) – та Архітектурного інституту), якою керував В. Кричевський, ткане панно на основі традицій народного мистецтва було однією з домінант житлового та громадського інтер'єру і втілювало ознаки національного стилю, пошук якого був дуже важливим для українських митців 1920-х років [14, с. 48].

Від середини 1920-х років розвиток українського сюжетно-тематичного килима, який в перші десятиріччя ХХ ст. мав фрагментарний характер, набув системності, зокрема завдяки діяльності послідовників В. Кричевського в КХІ. Активними прихильниками концепції нового українського мистецтва були художники текстилю – С. Колос, Т. Флору, А. Іванова, Г. Гізлер.

З ініціативи С. Колоса – керівника новоутвореного текстильного відділу на живописному факультеті КХІ (1925–1931) – ткане панно було запроваджено в навчальний процес. Варто зазначити, що С. Колос свого часу навчався та співпрацював із творчими майстернями Ф. Кричевського та М. Бойчука. С. Колос став фактично засновником і завідувачем, а від 1929 року – професором текстильного відділу КХІ. Новий для цього вишу (з часів УАМ) художньо-промисловий факультет був важливим чинником мистецького розвитку гобелена в Україні. Навчання там ґрунтувалося на «виробничому принципі» й утілювало «ідею переборювання буржуазного дуалізму чистого мистецтва й мистецтва виробничого» (тобто прикладного) [1].

У складі цього факультету КХІ діяли, зокрема, лабораторія текстильного фарбування та друку, майстерня ткацтва та килимарства, де професор С. Колос викладав дисципліни «текстильна композиція», «килимарство», «будова й аналіз тканини». Завдяки його педагогічному таланту, відділ набував популярності. Там закладали та утверджували основи новаторського підходу до образно-пластичного вирішення гобелена на плідному ґрунті народного килимарства, основними художніми засобами якого, як відомо, були площинність і гранична узагальненість форм, деко-

ративність колористичного вирішення, виконання власноруч від фарбування пряжі до ткання. Згадаймо в цьому контексті студентські гобелени «Кобзар» Л. Сердюка, «Відпочинок» Т. Фролової, «Жниця» Т. Дембовської, «На пляжі» Н. Маланяка, «Козлик» Г. Гізлер.

У діяльності текстильно-ткацької майстерні київської Художньо-індустріальної школи (ХІІІ – колишнє Київське художнє училище, перетворене з перших років революції на Художньо-промислову школу, у 1919–1920 рр. – на Художньо-індустріальний технікум, а в 1923 р. знову реорганізований на ХІІІ), яку первісно планували наблизити до німецької Вищої школи прикладного мистецтва «Kunstwerbeschule», у 1920-х роках також були певні новаторські пошуки [1]. Але цю сторінку в історії українського гобелена першої третини ХХ ст. можна розглядати лише як цікавий експеримент, перерваний, на жаль, під час трагічного сталінського періоду, з появою в українському мистецтві одіозного методу соцреалізму, і відроджений лише в 1960–1970-х роках.

Новою віхою для гобелена в Україні стала масштабна виставка українського декоративно-ужиткового мистецтва 1936 року, яка відбулася в Києві, Москві, Ленінграді. Захід сприяв розвитку гобелена як станкового мистецтва, що суперечить його характеру як різновиду монументального й декоративного мистецтва.

Оргкомітет виставки ухвалив рішення організувати державне замовлення на експонати. Тому ескізи та робочі картони сюжетно-тематичних фігуративних гобеленів, що за задумом мали тяжіти до станкових картин, розробляли художники-професіонали з вищою академічною освітою. А досконало втілювали їх у техніці гладкого ткання народні майстрині, що працювали в художніх промартілях традиційних килимарських осередків, зокрема в Дігтярях (Чернігівщина), Скопцях (нині с. Веселинівка на Київщині), Нових Санжарах та Решетилівці (Полтавщина) тощо. З виставкою пов'язано й заснування в Києві восени 1935 року експериментальних майстерень Наркомпросу УРСР та Київського художнього союзу при Музеї українського мистецтва (керівник майстерень – В. Гагенмейстер), де вивчали українське народне мистецтво в його історичному розвитку та провадили науково-дослідну й експериментально-виробничу роботи (зокрема, було організовано килимово-гобелений та художньо-ткацький цехи) [3]. До спільної праці зі знайомими народними майстрами запросили таких видатних українських живописців і графіків, як М. Бойчук, М. Деревус, В. Касіян, І. Падалка, М. Рокицький, Д. Шавикін, В. Овчинников та ін. Результатом стали 14 масштабних гобеленів високої художньо-технічної якості [5]. Попри суперечливі художньо-стилістичні особливості (ознаки станковізму, перевантаженість та еkleктичність композицій), ці твори розгорнули нову сторінку в історії художнього текстилю України ХХ ст.

Ці ж експериментальні майстерні готували експонати й до Міжнародної виставки «Мистецтво і техніка в сучасному житті» в Парижі 1937 року, де Україну було представлено окремим великим розділом, головною прикрасою якого були саме гобелени [4].

Саме від того часу розпочинається, а в другій половині ХХ ст. зміцнюється й стає доволі плідною творча співдружність українських художників-професіоналів і народних майстрів, які виконують гобелени за їхніми картонами – кольоровими ескізами в натуральний розмір. Така практика була поширеною і в Європі. Відомі гобелени виткані за картонами таких визначних митців, як Ж. Люрса, М. Сен-Санс, А. Матісс, Ф. Леже, М. Шагал, П. Пікассо, Ле Корбюзьє, Ж. Пікар-Леду та ін. Після

тимчасового занепаду гобелена в Західній Європі в першій третині ХХ ст. у Франції почалося так зване обюссонське відродження, коли майстри ткацтва, потерпаючи від нестачі оригінальних і якісних картонів, звернулися до відомого французького художника-монументаліста Ж. Люрса. Від 1936 року він одержує все більше замовлень, а 1939 року остаточно переїздить до Обюссона.

На жаль, еволюція художніх форм перервалася в радянський період (і в галузі килимарства, і мистецтва загалом), ознакою якого була стандартизація творчості. Нова ідеологія заперечувала здобутки попередників. Їх прийнято було трактувати як прояв формалізму, що призвів до глибокого занепаду килимарства.

Якщо в 1910–1920-х роках про себе гучно заявляли митці різноманітних творчих об'єднань, які широко використовували досвід європейських течій, сміливо розвиваючи український варіант модерну та авангардні напрями супрематизм, кубізм, абстракціонізм тощо [15, с. 10–27], то 1930–1950-і роки в історії української культури мали кардинально протилежний характер. Запроваджений в усіх сферах культури метод соцреалізму нещадно нищив усі інші мистецькі напрями разом із новітніми пошуками пластичної мови та врешті сформував інше мистецтво, кероване й цілком залежне від партійного замовлення та ідеологічних настанов.

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

У першій половині ХХ ст. також розвивається ще один різновид професійного декоративного мистецтва – склоробство. На початку сторіччя галузь художнього склоробства переживала кризу: механізовані підприємства масово виготовляли посуд без участі майстрів-гутників і художників. Щоб урятувати ремесла від занепаду, над відродженням традицій плідно працювала низка відомих архітекторів та митців. Чимало живописців, захоплених колористичними можливостями скла, проектували декоративні вітражі.

У першій половині ХХ ст. систематично діяли Рокитнянський і Костопільський (Рівненщина), Романівський і Мар'янівський (Житомирщина), Стрийський (Львівщина) та Костянтинівський (Донеччина) склозаводи. Одним із найдавніших та найпотужніших склопідприємств України був Київський завод художнього скла (КЗХС) (після націоналізації 1928 р. – Київський державний склозавод «Червона гута», від 1934 р. – Київський скло-термосний завод). 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 варто згадати відомих українських художників скла Й. Гулянського, М. Павловського, П. Семененка, М. Осецького та І. Осецького.

Для українського радянського склоробства 1920–1930-х років актуальною була стандартизація виробництва, яка враховувала лише технічні та економічні вимоги, але не мистецькі якості скла. Тож професійних художників скла працювати на підприємства не запрошували. Окрім того, курс комуністичної партії заперечував художнє оформлення побутових речей як невластиву для пролетарського побуту

розкіш. Проте в Постанові Ради народних комісарів «Про скляну промисловість Наркомлегпрому» 1934 року нарешті йшлося не лише про потребу розширити асортимент, а й про увагу до художнього оформлення продукції. 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 відтворював портрети видатних діячів партії, героїв, стахановців, письменників та державні емблеми на поверхні вжиткового виробу. Через це скло стало практично непрозорим, заглушеним, йому бракувало внутрішнього самовипромінювання.

У повоєнні 1940–1950-і роки головним завданням промисловості було відновитися від руйнувань, яких вона зазнала. І важливу роль в організації творчого й виробничого процесів в українській промисловості відіграла Академія архітектури УРСР (АА УРСР).<sup>1</sup>

У післявоєнний період архітектори АА УРСР почали застосовувати архітектурну кераміку, відбудовуючи житлові і громадські споруди після того, як 1945 року художник-кераміст і мистецтвознавець П. Мусієнко запропонував створити при Інституті художньої промисловості АА УРСР (директор – Н. Манучарова) експериментальну керамічну майстерню, яка б працювала в новому напрямі української архітектурної кераміки. Ідею підтримав президент академії В. Заболотний і її віцепрезидент П. Альошин, які добре усвідомлювали всі переваги цього облицювального матеріалу в архітектурі. І вже наприкінці 1940-х років, завдяки експериментальним розробкам художників цієї майстерні під керівництвом художника-технолога Н. Федорової, заводи почали випускати різноманітні ліпні та фактурні типові деталі архітектурно-художньої кераміки для масового будівництва. Творчою лабораторією для майстерні стали передусім фасади житлових будинків на Хрещатику в Києві (1948, автори проекту – архітектори А. Добровольський, А. Маліновський, С. Єлізаров, Б. Приймак, О. Заваров, О. Власов). Їх оздобили модульною керамічною плиткою, яку спеціально створили спеціалісти майстерні архітектурної кераміки АА УРСР.

Водночас у Львові в 1949 році саме на місці фабрики І. Левинського виникла Львівська скульптурно-керамічна фабрика (ЛКСФ), яка поступово перетворилася на потужну експериментальну художньо-виробничу базу для багатьох талановитих майстрів української професійної кераміки і скла другої половини ХХ ст. (згодом підприємство було перейменовано на Львівську експериментальну кераміко-скульптурну фабрику – ЛЕКСФ).

Від 1953 року на фабриці починають працювати перші випускники Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (ЛДІПДМ) (з 1994 р. – Львівська академія мистецтв (ЛАМ), з 2004 р. – Львівська національна ака-

<sup>1</sup> Академія архітектури УРСР – від 1944 р. філія АА СРСР, від 1945 р. – самостійний заклад, 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 – КиївЗНДІЕП).

демія мистецтв (ЛНАМ)), який було відкрито 1946 року у Львові [7, с. 15]. Це був перший у радянській Україні вищий навчальний заклад з кафедрами художньої кераміки, текстилю, дерева, а пізніше також скла, металу. Його випускники суттєво вплинули на українське професійне декоративне мистецтво 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 і новітнього, а також інтерпретація, у якій переважають новації форм і декору. Львівська школа декоративного мистецтва була тісно пов'язана не тільки з народним мистецтвом, а й із європейською художньою традицією, а її вплив на декоративне мистецтво України в загальнонаціональному вимірі важко переоцінити.

Від середини 1950-х – початку 1960-х років в усіх видах професійного декоративного мистецтва, які розвивалися в Україні, почала визрівати тенденція до перегляду художньо-стилістичних засад попередньої епохи та оновлення системи формотворення. Це спричинилося не тільки до зміни тематики, а й, що найважливіше, до образно-пластичних трансформацій, особливо в художній кераміці, склі, текстилі, дереві тощо.

У післявоєнні роки в країні бракувало національних кадрів для підприємств художньої промисловості. У 1946 році таких фахівців почав готувати ЛДПДМ. У 1948 році було засновано й факультет декоративного мистецтва (текстиль, кераміка, дерево) у КДХІ, який 1951 року також перевели до ЛДПДМ. Перший випуск художників для промисловості у Львові відбувся 1952 року, зокрема для текстильної. Молодих фахівців скерували на Київський шовковий комбінат (КШК).

У середині ХХ ст. відбувається розквіт художньої промисловості. У цій галузі працюють талановиті митці, які створюють і речі масового вжитку, і виставкові твори з індивідуальними рисами. Завдяки вихованню на українській художній традиції і класичній мистецькій спадщині, молоде покоління професійних митців, яке прийшло після вишів на заводи художнього скла в 1950–1960-х роках, мало більш розкуте пластичне мислення, добре зналося на технології виробництва, розуміло специфіку матеріалу та засобів декорування.

Атмосфера 1960-х років повнилася омріяним оновленням, що природно викликало народження нової естетики. З одного боку, митці відпрацьовували чистоту форм, шукали граничне узагальнення декору та новітнє образотворення, але з іншого – прагнули будь-що зберегти традиції народного мистецтва, які передавалися з покоління в покоління в Україні впродовж століть як основу формотворення й образних рішень. Здебільшого звернення до народного мистецтва принесло тоді до художньої культури живий струмінь. Шістдесятники аж ніяк не імітували роботи народних майстрів. Це було суб'єктивне осмислення й переосмислення разом з усвідомленням своєї національної самоідентифікації. Хвилю фольклоризму можна було б ототожнити з ренесансом в українському декоративному мистецтві, якби не постійний диктат з боку керівних органів. Адже від митців-прикладників вимагали, як і в попередні десятиліття, включати в композиції радянські емблеми, ідейно-тематичні сюжети, які були не просто невластивими для декоративного мистецтва, а й порушували закони творення художнього образу, руйнували форму. «Фольклоризм був формою не лише художнього, а й політичного звільнення від системи, способом національного самовизначення. [...] Опанування вченими художниками філософських та пластичних принципів фольклорної

образотворчості сприяло перебудові їхньої художньої свідомості. Етнокультура, у якій напрочуд органічно архетиповість поєднувалася з розкутістю імпровізації, налаштовувала професіоналів на пошук нестандартних методів та пластичних прийомів, більше того – на формування нової творчої філософії» [19, с. 224]. Саме звернення до народного мистецтва з його знаково-символічною мовою орнаменту та пластики давало митцям змогу певною мірою розривати ланцюги ідеологічного тиску, виявляти свою творчу особистість.

У 1960-х роках відбувається становлення львівської школи художнього скла. Згадаймо непересічних віртуозів склопластики – П. Семененка, М. Осецького та І. Осецького, М. Павловського, Й. Гулянського, Є. Мері, Р. Шаха та ін. До колективу художників Київського заводу художнього скла в цей період належать талановиті творці, такі як А. Зельдич, І. Зарицький, П. Аверков, Л. Митяєва, В. Геншке та ін.

У творчості цих художників простежується захоплення українським гутним склом XVIII ст.: митці, звертаючись до національної спадщини – старої гуті, осмислюють традиційне народне формотворення та художні особливості барокових виробів.

До скарбниці народного мистецтва – фольклорних, літературних джерел, декоративно-прикладної творчості, до пластичних надбань українського авангарду звертаються і професійні художники текстилю, які впевнено входять у художній простір України 1960-х років. Передусім це випускники ЛДПДМ і ЛУПДМ: Є. Фащенко, Н. Паук, С. Шабатура, О. Крип'якевич, І. Литовченко та М. Литовченко – першовідкривачі в мистецтві гобелена, одного з найпопулярніших видів українського авторського текстилю другої половини XX ст., який до 1960-х років у мистецтвознавчій науці позначали терміном «сюжетно-тематичний килим» чи просто «тематичний килим».

Зберігаючи пафосне піднесення, притаманне монументальним творам попередніх десятиліть, тематичні гобелени початку 1960-х років вирізняються певними новаціями в композиції, а також тим, що розкривали ідеї через поєднання символічних зображень різної смислової, просторової та часової наповненості. Активно розвивалися гобелени, орієнтовані на орнаментику килимів та верет Західної України; на килимарство Лівобережжя, які умовно можна позначити як фольклорні.

Від середини 1960-х років у Львові відбувалося становлення професійної школи українського батика, де йшлося не лише про вироблення художньо-естетичних та стилістичних особливостей розписних текстильних творів, але й про систему мистецьких поглядів, ідейних принципів і методу роботи [21, с. 13]. Уже з другої половини 1960-х років український батиковий текстиль представлений творами професійних художників-текстильників. Це переважно вжиткові вироби – хустки й шалі, авторські орнаментальні тканини для одягу. На цій ниві успішно працюють М. Тимченко, В. Лимаренко та О. Пащенко (Київ). У розписі на тканині в цей час набирають обертів жанри декоративного та тематичного панно. У 1960-х роках тут експериментують Г. Липа-Захаріяевич (Львів), Я. Музика (Львів), Л. Довженко (Львів, Київ) Г. Корінь (Харків).

Процеси, які відбуваються в декоративному мистецтві України в 1970–1980-ті 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» [9, с. 664]. У цей період знов посилюється ідеологічний тиск на мистецтво. Адже соцреалізм усе ще залишається го-

ловним, офіційно проголошеним, творчим методом, що диктує митцям сюжети та образи, які найчастіше перетворюються на шаблони. Як і раніше, від художників вимагають виконувати до ювілейних виставок твори на теми революційної боротьби, воєнних подвигів, праці радянських людей, доповнювати композиції емблематикою, цитатами з творів, датами тощо. Попри це, художники-прикладники разом із майстрами образотворчого мистецтва, які змушені були творити в жорстких рамках, прагнули творчо вирішувати ідеологічну тематику на модерністських засадах новими художньо-виражальними засобами. Для художників-прикладників стає природним прагнути самореалізації, визначати власний шлях у мистецтві.

Якщо на початку століття ткане панно розвивалося на ґрунті класичної шпалери та килима, то вже в другій половині ХХ ст. народилося якісно нове мистецьке явище – сучасний гобелен. 1970–1980-і роки є періодом бурхливого розвитку гобелена: його активно застосовують в інтер'єрах громадських споруд України; збільшується кількість митців, зайнятих у цій царині монументально-декоративної творчості. Потужні сили художників гобелена було сконцентровано в Києві. Це випускники ЛДІПДМ, яких на початку ХХІ ст. вважають корифеями національної школи художнього текстилю: Л. Жоголь, І. Литовченко та М. Литовченко, В. Федько, Л. Довженко, Л. Дмитренко та Т. Дмитренко, В. Андріяшко; талановиті митці середньої генерації – Н. Борисенко, Н. Пікуш, М. Базак, Н. Лапчик, Г. Дигас, Л. Коваль, Н. Яценко та ін. Серед київських художників-монументалістів є чимало таких, кого гобелен захопив своїми широкими образно-пластичними можливостями: В. Задорожний, Е. Котков, В. Григоров, В. Прядка, А. Гайдамака, О. Мельник, В. Романцак, О. Хівренко, О. Дубовик, О. Мединський, О. Гнедаш, Т. Ларюшина, А. та В. Буйгашеві. Серед інших вирізняється національно забарвлена творчість надзвичайного київського майстра гобелена та килима О. Машкевича.

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

Еволюційно розвивається в ці десятиріччя художній розпис на тканині: від декоративно-ужиткових до декоративно-монументальних форм мистецтва на тлі тяжіння до національного образотворення, прагнення до більш ускладненого образно-асоціативного мислення, до використання різноманітних авторських технік гарячого та холодного батика, вільного розпису. Зародження образотворчого батика, реалізацію власних авторських концепцій з оригінальними проявами батикового малярства на зламі 1980–1990-х років прочитуємо в розписних панно Л. Довженко, Н. Гронської, О. Потієвської, Т. Кисельової, Л. Борисенко, Н. Максимової, Т. Мисковець, М. Кирницької, Т. Печенюк, О. Дробахи, В. Роєнко, Л. Приведи, Н. Шимін, Т. Ядчук, Н. Бастун, О. Андрущенко, В. Сипняк, Л. Мороз та ін.

Під впливом архітектури, яка в 1970–1980-х роках проголосила пошук синтетичних мистецьких форм, опинилися майже всі види декоративного мистецтва. Потрібно було відшукати більш дієві й сучасні прийоми естетичного оздоблення типових громадських споруд, розширити форми участі художника в організації архітектурно-просторового середовища міст України. Ці проблеми вимагали невідкладного практичного вирішення. З огляду на це починає розвиватися одна з традиційних для України й водночас новаторська для періоду 1970–1980-х років ділянка – монументально-декоративна кераміка. Її матеріалом є глина – художньо

виразна й водночас доступна та дешева сировина. Акумулюючи досвід декоративного мистецтва, скульптурної пластики, монументального живопису, дизайну, вона стає багатолитою за своєю формою, технологією та можливостями застосування в архітектурі.

Тоді ж остаточно виокремлюються три сфери діяльності художників-керамістів: архітектурно-просторове середовище, серійне виробництво та станково-декоративна кераміка виставкового характеру. Проте з кінця 1980-х років занепадає система Художнього фонду Спілки художників, і кількість державних замовлень на доволі коштовні твори декоративної кераміки, скла, гобелена, батика для архітектурних об'єктів спочатку скорочується, а згодом і зовсім припиняється.

Водночас помітним мистецьким явищем стає професійна станково-декоративна кераміка, зокрема львівська, яка гуртує зусилля багатьох художників і має особливе значення не тільки для розвитку українського декоративного мистецтва, а й певною мірою визначає тогочасний художній процес. У другій половині ХХ ст. вона поступово формується як своєрідний вияв протесту проти ідеологічного контролю в радянському мистецтві. Саме львівська школа, яка сформувала основу творчості не одного покоління художників-прикладників, почала повертати до декоративного мистецтва 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» [8, с. 87, 151].

У Львові працювала досить велика група художників керамічного мистецтва, які гуртувалися навколо кафедри кераміки ЛДІПДМ і ЛЕКСФ. Унікальні творчі роботи експериментального характеру великої когорти досвідчених митців-керамістів і нового покоління талановитої молоді було представлено на «Львівській кераміці» – блискучій серії із чотирьох виставок, яку експонували у виставкових залах МХП АН УРСР з інтервалами впродовж 1960–1970-х років. Виставка яскраво розкривала сміливий та широкий погляд на давні й новітні національні традиції.

Професійна кераміка 1970–1980-х років об'єднала фахових майстрів, чії творчі здобутки 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. Міловзоров, О. Рапай, П. Печорний (Київ); П. Мось, Ж. Соловйова (Харків); О. Єрмоленко (Суми); Н. Федорова (Одеса).

У галузі художнього скла в цей час теж відбувається радикальна зміна принципів формотворення та декору. Поступово відступає принцип утилітарності й корисності, посудна основа одержує суто декоративну роль і стає елементом просторових алегоричних композицій, які дивують незвичністю ритміко-пластичного ладу.

У 1970-х роках на заводах художнього скла, як і на інших підприємствах художньої промисловості, запроваджують посади художників і головного художника, відкривають творчі дільниці та лабораторії. На підприємствах формуються хоча й невеликі, але творчі колективи з талановитих професійних митців і майстрів-виконавців, які відроджують забуті технологічні прийоми, сміливо експериментують, відкривають нові властивості матеріалу, розробляють нові форми виробів. Творчу думку стимулювали й постійні художні виставки: українські та зарубіжні.

П. Аверков, І. Аполлонов, І. Зарицький, В. Геншке, Л. Митяєва, С. Голембовська, О. Гуцин, А. Балабін, С. Сміян, В. Затинайко, А. Зельдич, Т. Московка – художники КЗХС, яких, власне, і вважають фундаторами київської школи скла, намагались відходити 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.

У Львові в цей період теж тривало справжнє відродження старовинної гутної техніки. На ЛЕКСФ активно діяв цех гутного художнього скла, де успішно творчо працювали 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 [20]. Невдовзі цех гутного художнього скла цієї фабрики стає експериментально-творчою базою Спілки художників СРСР, де провідні митці всієї країни разом зі склодувами мали змогу вільно експериментувати, створюючи оригінальні речі, які й презентували радянське скло на численних міжнародних виставках.

Треба визнати, що прикриття явищем для України у 1990-х роках були численні приклади недбалого ставлення до культурних надбунків попередніх десятиліть. Попри те, що в галузі художньої промисловості продовжували працювати багато віртуозних майстрів з оригінальним творчим мисленням, відбувається занепад і закриття усіх згаданих вище славетних підприємств-гігантів текстильної, скляної, керамічної, фарфорової, фаянсової промисловості, зокрема КШК, ДШК, КЗХС, ЛЕКСФ, склярсько-виробничого об'єднання «Райдуга» у Львові, Київського експериментального кераміко-художнього заводу, Баранівського, Коростеньського, Полтавського, Полонського, Сумського, Будянського фарфорових заводів тощо. У період 1990–2000-х років їх було роздержавлено, приватизовано, а згодом – умисно збанкрутовано. Проте приватний бізнес не зміг організувати виробництво у складних економічних умовах, і за відсутності державної підтримки це призвело до глибокої кризи, а згодом – варварської руйнації величезної художньо-промислової галузі України в її розквіті.

У добу Незалежності України, яка припадає на кінець XX – початок XXI ст., професійне декоративне мистецтво переживає складні образно-пластичні трансформації, які можна порівняти хіба що з мистецькими новаціями авангарду початку XX ст., коли в усіх тодішніх модерністських перетвореннях спліталися рушійні та консервативні тенденції. Останніми десятиріччями ми є свідками аналогічних процесів, які є темою окремого дослідження.

**Висновки.** Художні формотворчі процеси, які відбувалися в усіх видах професійного декоративного мистецтва в першій половині XX ст., були пов'язані з усталеними історичними стилями, а саме: модерном, авангардом, ар-деко, соцреалізмом. Тобто артефакти, які були створені в 10–20-х, 30–50-х роках XX ст., здебільшого належали до певного художнього стилю.

У другій половині XX ст. художньо-стильові засади попередньої (тоталітарної) доби почали поступово зазнавати змін, утім, тоталітаризм продовжував використовувати мистецтво як засіб наглядної агітації, щоб культивувати радянський спосіб життя. Натомість із часом акцент змістився на творчі особистості з новими орієнтирами й іншим розумінням художньої образності (1990-і), а пізніше (поч. XXI ст.) – на широкий за формально-художніми пошуками діапазон полістилізму.

## Джерела та література

1. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (АНФРФ ІМФЕ). Ф 13. Од. зб. 627. Арк. 86.
2. АНФРФ ІМФЕ. Ф 13. Од. зб. 627. Арк. 152.
3. АНФРФ ІМФЕ. Ф 13. Од. зб. 635. Арк. 108.
4. АНФРФ ІМФЕ. Ф 13. Од. зб. 635. Арк. 208.
5. АНФРФ ІМФЕ. Ф 13. Од. зб. 636. Арк. 93.
6. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів : Центр Європи, 2005. 184 с.
7. Голубець О. Львівська кераміка / АН УРСР. Львівське відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наукова думка, 1991. 120 с.
8. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів : Академічний експрес, 2001. 176 с.
9. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво. *Історія українського мистецтва* : у 5 т. / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. Київ : ІМФЕ, 2007. С. 206–237; 664–734.
10. Кара-Васильєва Т. Стиль модерн у мистецтві української вишивки. *Зб. статей «Українська академія мистецтв : спеціальний випуск : до 50-річчя факультету теорії та історії мистецтв»* / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ : НАМУ, 2010. С. 106–126.
11. Кара-Васильєва Т. Інспірації стилю модерн в українському декоративному мистецтві. *Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва : українська теоретична думка ХХ століття : антологія. Ч. 3* / Мін-во освіти і науки України ; НАНУ ; ЛНАМ ; Інститут народознавства; упоряд. Р. М. Яців. Львів, 2019. С. 333–350.
12. Кара-Васильєва Т. Стиль модерн у декоративному мистецтві. *Декоративне мистецтво України ІХ–ХХІ століть: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст* / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2019. С. 19–177.
13. Кара-Васильєва Т. Стиль модерн в Україні : монографія / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 215 с.
14. Кара-Васильєва Т. Формування національного стилю (10–20-ті роки). *Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю»*. Київ : Либідь, 2005. С. 15–61.
15. Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври : книга-альбом. Київ : Новий друк, 2009. 88 с.
16. Кульчицька О. Про народне малювання на склі. *Матеріали з етнографії та художнього промислу*. Київ, 1957. Вип. 3. С. 172–176.
17. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття. Київ : ArtHuss, 2019. 542 с.
18. Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. в контексті міжнародних зв'язків. *Контакти і взаємовпливи*. Львів, 1994. 120 с.
19. Петрова О. М. Художній авангард як модель «національного стилю». *Культурологічні студії*. Київ : Видавничий дім «Киево-Могилянська академія», 1999. № 2. С. 221–229.
20. Петрякова Ф. С. Українське гутне скло. Київ : Наукова думка, 1975. 158 с.
21. Печенюк Т. «Шестидесятники» українського батику. *Образотворче мистецтво*. 1992. № 1. С. 11–13.
22. Сердюк О. Модерн в інтер'єрі київського житла в кінці ХІХ – на початку ХХ століття. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наукових пр.* / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : вид-во ІМФЕ, 2016. Київ, 2010. С. 92–97.
23. Фар-Беккер Г. Искусство модерна / [пер. с нем. А. Жуков и др.]. *Konigswinter : KONE-MANN*, 2004. 425 с.

24. Хамула М. Глиняни – місто моїх килимів. New-York : Українська видавнича спілка в Лондоні, 1969. 138 с.

25. Чегусова З. А. Трансформація образу в професійному декоративному мистецтві України 80–90-х років ХХ століття. *МІСТ (Мистецтво. Історія. Сучасність. Теорія) : зб. наук. праць*. Київ : КОНСХУ, 2003. Вип. 1. С. 229–241.

26. Чегусова З. Художнє скло і художня кераміка («мистецтво вогню») України другої половини ХХ – початку ХХІ століття в аспекті впливу стилю модерн. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наукових пр.* Київ, 2010. Вип. 10. С. 42–49.

27. Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. Львів : Українські технології, 2005. 528 с.

28. Шмагало Р. Володислав Федорович і культурний розвиток Галичини в кінці ХІХ – на початку ХХ століття. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2018. № 2. С. 102–114. DOI : <https://doi.org/10.31866/2617-7951.2.2018.154787>.

## References

1. The Archival Scientific Funds of Manuscripts and Audio-Recordings of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (thereafter – IASFE ASFMAR). Fund 13. Unit of Issue 627. Folio 86 [in Ukrainian].

2. IASFE ASFMAR. Fund 13. Unit of Issue 627. Folio 152 [in Ukrainian].

3. IASFE ASFMAR. Fund 13. Unit of Issue 635. Folio 108 [in Ukrainian].

4. IASFE ASFMAR. Fund 13. Unit of Issue 635. Folio 208 [in Ukrainian].

5. IASFE ASFMAR. Fund 13. Unit of Issue 636. Folio 93 [in Ukrainian].

6. BIRIULIOV, Yurii. *The Art of Lviv Secession*. Lviv: The Centre of Europe, 2005, 184 pp. [in Ukrainian].

7. HOLUBETS, Orest. *Lviv Ceramics*. Academy of Sciences of Ukrainian SSR. Lviv Branch of M. T. Rylskyi Institute of Art Studies, Folklore and Ethnography. Kyiv: Scientific Thought, 1991, 120 pp. [in Ukrainian].

8. HOLUBETS, Orest. *Between Freedom and Totalitarianism. The Artistic Environment of Lviv in the Mid- to Late 20th Century*. Lviv: Academic Express, 2001, 176 pp. [in Ukrainian].

9. KARA-VASYLIEVA, Tetiana. Decorative Arts. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief. *History of Ukrainian Art: In Five Volumes*. National Academy of Sciences of Ukraine, M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology. Vol. 5: Art of the 20th Century. Kyiv: IASFE, 2007, pp. 206–237; 664–734 [in Ukrainian].

10. KARA-VASYLIEVA, Tetiana. Art Nouveau Style in the Art of Ukrainian Embroidery. *Collected Papers “Ukrainian Academy of Arts: Special Issue: On the Occasion of the 50th Anniversary of the Faculty of Theory and History of Arts”*. The National Academy of Visual Arts and Architecture. Kyiv: National Academy of Arts of Ukraine, 2010, pp. 106–126 [in Ukrainian].

11. KARA-VASYLIEVA, Tetiana. Inspirations of the Art Nouveau Style in Ukrainian Decorative Arts. In: Roman YATSIV, compiler. *Anthology of Ukrainian Theoretical Thought of the 20th Century. “Ideas, Meanings, Interpretations of the Visual Art”*. Vol 3. The Ministry of Education and Science of Ukraine; National Academy of Sciences of Ukraine; Lviv National Academy of Arts; Institute of Ethnology. Lviv, 2019, pp. 333–350 [in Ukrainian].

12. KARA-VASYLIEVA, Tetiana. Art Nouveau Style in Ukrainian Decorative Arts. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief. *Decorative Arts of Ukraine in the 9th–21st Centuries: Style Transformations, Artistic Interpretations, Pan-European Context*. National Academy of Sciences of Ukraine, M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology. Kyiv: NASU IASFE, 2019, pp. 19–177 [in Ukrainian].

13. KARA-VASYLIEVA, Tetiana. *Art Nouveau Style in Ukraine: A Monograph*. National Academy of Sciences of Ukraine, M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology. Kyiv: Dmytro Buraho Publishing House, 2021, 215 pp. [in Ukrainian].

14. KARA-VASYLIEVA, Tetiana. Formation of the National Style (1910s–1920s). In: Tetiana KARA-VASYLIEVA, Zoya CHEGUSOVA. *Decorative Arts of Ukraine of the 20th Century. In Search of the “Great Style”*. Kyiv: “Lybid”, 2005, pp. 15–61 [in Ukrainian].
15. KARA-VASYLIEVA, Tetiana, Heorhii KOVALENKO. *Revived Masterpieces: A Book-Album*. Kyiv: New Print, 2009, 88 pp. [in Ukrainian].
16. KULCHYTSKA, Olena. About Folk Painting on Glass. *Materials on Ethnography and Artistic Craft*. Kyiv, 1957, iss. 3, pp. 172–176 [in Ukrainian].
17. LOZHKINA, Alisa. *Permanent Revolution. Ukrainian Art of the 20th – Early 21st Century*. Kyiv: ArtHuss, 2019, 542 pp. [in Ukrainian].
18. NOHA, Oleksandr, Rostyslav SHMAHALO. *Between East and West. Ceramics of Halychyna of the Late 19th – Early 20th Century in the Context of International Relations. Contacts and Mutual Influences*. Lviv, 1994, 120 pp. [in Ukrainian].
19. PETROVA, Olha. Artistic Avant-Garde as a Model of the “National Style”. *Culturological Studies*. Kyiv: “Kyiv Mohyla Academy” Publishing House, 1999, no. 2, pp. 221–229 [in Ukrainian].
20. PETRIAKOVA, Faina. *Ukrainian Foundry Glass*. Kyiv: Scientific Thought, 1975, 158 pp. [in Ukrainian].
21. PECHENIUK, Tamila. The “Sixtiers” of Ukrainian Batik. *Visual Arts*, 1992, no. 1, pp. 11–13 [in Ukrainian].
22. SERDIUK, Olena. Art Nouveau in the Interior of Kyiv Housing in the Late 19th – Early 20th Century. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews. Collected Scientific Works*. National Academy of Sciences of Ukraine, M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology. Kyiv: IASFE Publishing House, 2010, no. 10, pp. 92–97 [in Ukrainian].
23. FAHR-BECKER, Gabriele. *Art Nouveau*. Translated from German by Aleksandr ZHUKOV et al. Konigswinter: KONEMANN, 2004, 425 pp. [in Russian].
24. KHAMULA, Mykhailo. *Hlyniany is a Town of My Carpets*. New-York: Ukrainian Publishing Union in London, 1969, 138 pp. [in Ukrainian].
25. CHEGUSOVA, Zoya. Image Transformation in the Professional Decorative Arts of Ukraine in 1980s–1990s. *MIST (Art. History. Modernity. Theory): Collected Scientific Works*. Kyiv: Kyiv Organization of the National Union of the Artists of Ukraine, 2003, iss. 1, pp. 229–241 [in Ukrainian].
26. CHEGUSOVA, Zoya. Artistic Glass and Artistic Ceramics (“Art of Fire”) of Ukraine in the Mid- to Late 20th – Early 21st Century in the Context of the Influence of Art Nouveau. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews. Collected Scientific Works*. National Academy of Sciences of Ukraine, M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology. Kyiv: IASFE Publishing House, 2010, no. 10, pp. 42–49 [in Ukrainian].
27. SHMAHALO, Rostyslav. Artistic Education in Ukraine in the Mid-19th – Mid-20th Century: Structuring, Methodology, Artistic Positions. Lviv: Ukrainian Technologies, 2005, 528 pp. [in Ukrainian].
28. SHMAHALO, Rostyslav. Wołodysław Fedorowycz and Cultural Development of Halychyna in the Late 19th – Early 20th Century. *Demiurge: Ideas, Technologies, Design Perspectives*, 2018, no. 2, pp. 102–114. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.2.2018.154787> [in Ukrainian].

#### **Конфлікт інтересів**

Авторка не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

#### **Використання штучного інтелекту**

Не використовувався.

Отримано / Received 07.10.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 07.11.2024